

TEORÍA LITERARIA GRIEGA

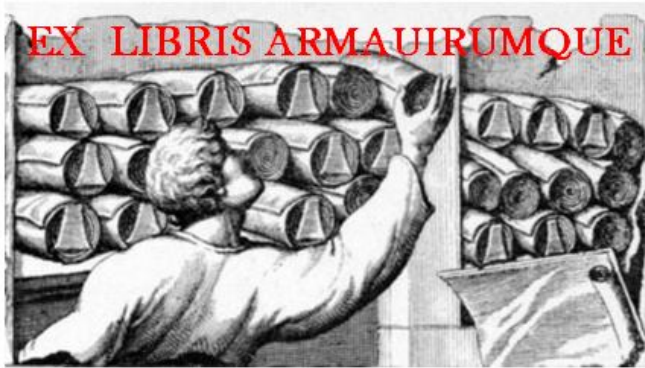
José Alsina




GREDOS

JOSÉ ALSINA

TEORÍA LITERARIA GRIEGA




G R E D O S

© JOSÉ ALSINA, 1991.

EDITORIAL GREDOS, S. A.

Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1991.

Diseño de cubierta: Manolo Janeiro.

Depósito Legal: M. 21332-1991.

ISBN 84-249-1457-0.

Impreso en España. Printed in Spain.

Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1991. — 6357.

*A mis discípulos y alumnos de la Facultad de Filología
barcelonesa, a quienes he dedicado cuarenta años de labor
ininterrumpida.*

ADVERTENCIA PRELIMINAR

Este libro pretende ser, ante todo, un *instrumento de trabajo*. Los grandes temas son apuntados con la intención de desbrozar el camino para que el estudioso de la literatura griega, de la mano del profesor, penetre en los grandes temas que plantea el estudio de las letras griegas y profundice en su problemática. La bibliografía se ofrece para dar un panorama del estado de las cuestiones, pero trabajar en las grandes líneas de investigación exige su estudio y su manejo. Cada capítulo puede servir de base para organizar seminarios y debates sobre cuestiones básicas.

Si de la lectura y la reflexión del contenido de estas páginas se obtiene un mejor conocimiento de los aspectos básicos de la literatura helénica, el autor se sentirá agradablemente recompensado.

PRINCIPALES ABREVIATURAS

<i>A. u. A.</i>	<i>Antike und Abendland.</i>
<i>BIEH</i>	<i>Boletín del Instituto de Estudios Helénicos (Barcelona).</i>
<i>Cl. J.</i>	<i>Classical Journal.</i>
<i>Cl. Ph.</i>	<i>Classical Philology.</i>
<i>Cl. Q.</i>	<i>Classical Quarterly.</i>
<i>EC</i>	<i>Estudios Clásicos (Madrid).</i>
<i>G. a. R.</i>	<i>Greece and Rome.</i>
<i>HThRev</i>	<i>Harvard Theological Review.</i>
<i>JHS</i>	<i>Journal of Hellenic Studies.</i>
<i>MH</i>	<i>Museum Helveticum.</i>
<i>PhW</i>	<i>Philologische Wochenschrift.</i>
<i>PP</i>	<i>La Parola del Passato.</i>
<i>QUCC</i>	<i>Quaderni Urbinati di Cultura Classica.</i>
<i>RBPhH</i>	<i>Revue Belge de Philologie et d'Histoire.</i>
<i>RE</i>	<i>Realencyklopädie der classischen Altertumswissenschaft.</i>
<i>REA</i>	<i>Revue des Études Anciennes.</i>
<i>REG</i>	<i>Revue des Études Grecques.</i>
<i>RFIC</i>	<i>Rivista di Filologia e di Istruzione Classica.</i>
<i>RPh</i>	<i>Revue de Philologie.</i>
<i>RhM</i>	<i>Rheinisches Museum.</i>
<i>RUM</i>	<i>Revista de la Universidad de Madrid.</i>
<i>SIFC</i>	<i>Studi Italiani di Filologia Classica.</i>
<i>TAPhA</i>	<i>Transactions and Proceedings of the American Philological Association.</i>
<i>ZPE</i>	<i>Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik.</i>

INTRODUCCIÓN

Si los esfuerzos de mis estudios han apagado, al menos en parte, el ansia de tu sed, entonces no pretenderé ninguna otra clase de alabanza que ser amado por ti aunque te sea desconocido, aunque esté ya sepultado en una tumba, aunque me haya transformado ya en cenizas. Así he amado yo también a muchos de aquellos cuyas vigiliass tanto agradezco por su ayuda, aunque estén ya muertos desde hace mucho tiempo.

PETRARCA

Ocurre que toda filología, sea clásica o moderna, ha surgido, en principio, para superar las dificultades que plantea la barrera lingüística que separa al autor del lector. Leer a Cela, Benavente o Zorrilla, por poner ejemplos hispánicos, es tarea relativamente fácil. Menos lo es ya leer a Quevedo, Calderón o Góngora: en este caso nos será preciso comprender el sentido de muchos términos que son ya oscuros para un lector del siglo xx —aparte otras dificultades inherentes al estilo—. Será, además, menester información acerca de los aspectos de la vida, o de algunos cuando menos, y del pensamiento español del siglo xvii. Pero para entender, pongamos por caso, el *Poema de Mío Cid*, los instrumentos auxiliares serán, inevitablemente, mucho más abundantes. Será preciso, en suma, echar mano de toda una metodología filológica.

Si ello es así tratándose de una literatura cuya lengua está muy próxima a nosotros, ¿qué ocurrirá cuando se trate de enfrentarnos con un autor antiguo —un Píndaro o un Horacio, un Homero o un Virgilio, un Esquilo o un Aristófanes—, cuya lengua está ya muy alejada de la nuestra, de modo que es preciso, ante todo, penetrar en los secretos de la misma para iniciar su lectura directa? En tales casos surge una operación mucho más delicada. Ahora habrá que familiarizarse, ante todo, con la estructura de unas lenguas muy complicadas, como decíamos, pero, además, toda una técnica filológica deberá prestarnos su ayuda para realizar nuestra empresa. Para comprender cabalmente a estos autores, será preciso una operación preliminar que nos desbroce el camino. En suma, habrá que hacer, antes que nada, filología. La filología como el primer estadio en la ardua aproximación a los clásicos, griegos en

nuestro caso, nos dará unos medios de inapreciable valor. Hace ya algunos años, en un libro que ha merecido un notable éxito, recordaba Bruno Snell que, desde los tiempos remotos de un Aristarco o un Zenódoto, la misión principal del hombre que, en calidad de filólogo, se ocupa de entender a los clásicos debe atender a la explicación del escritor partiendo de ese mismo escritor. Como decía el propio Aristarco, en el caso de Homero, «hay que explicar a Homero a partir del mismo Homero» (Ὁμηρον ἐξ Ὁμήρου σαφηνίζειν). Y aclaraba el propio Snell:

Explicar a Homero a partir de sí mismo presupone que uno comprende sus poemas con toda su vitalidad original; supone que uno puede dar de nuevo a las palabras homéricas en su contexto todo su antiguo brillo y esplendor comprendiendo su exacto sentido.

Y añade unas palabras que constituyen todo un programa filológico:

Como el restaurador de un cuadro antiguo, puede el filólogo de hoy arrancar de muchos lugares la capa oscura de polvo y de barniz que los tiempos fueron dejando, de suerte que los colores recobren la luminosidad del momento creador del artista.

La empresa no es, ciertamente, fácil, pero en cambio es bien sabido que esos principios metodológicos, combinados con ideas humboldtianas —la lengua como «concepción del mundo»—, han permitido una floración importante de estudiosos que han contribuido a un mejor entendimiento de los autores griegos, en especial de los arcaicos.

Junto a esa labor es deseable la multiplicación de comentarios. Wilamowitz, que en esto, como en otros aspectos, señaló en su momento el camino a seguir, anticipó en algunos casos ciertas ideas (que luego recogería Snell) al afirmar en un conocido libro suyo:

Hay que escribir comentarios, no sólo para dar libre desahogo al humo de la propia ambición, sino para arrojar luz sobre los versos antiguos con su color antiguo, con su antiguo fulgor.

Pero, con señalar esa lúcida concepción de la filología, ¿hemos agotado ya toda su problemática? Es cierto que asistimos hoy por hoy a una crisis de la filología clásica, aunque no exclusivamente de ella. Sin embargo, no se trata ahora de describir las raíces de esa crisis. Lo que hay que dejar bien sentado es que la filología —en nuestro caso, la clásica— es el gran instrumento previo y necesario para auxiliarnos en la labor de leer y hacer comprensibles a los autores antiguos. Y aquí se presenta una importante pregunta: ¿qué clase de filología propugnaremos? Desde sus primeros tiempos, en los albores del siglo XIX, una acerada polémica ha presidido la concepción misma de esa disciplina. Si Wolf había sentado las bases para una nueva y revolucionaria concep-

ción de la filología, no es menos cierto que los historicistas, con Boeckh en cabeza, y los partidarios de la visión tradicional, cuyo corifeo era Hermann, se enzarzaron en acres polémicas teóricas que no pocas veces llegaron al insulto personal. Como ocurre casi siempre en tales casos, la radicalización de las posiciones hizo imposible un entendimiento, una postura equilibrada que, indudablemente, hubiese sido altamente provechosa. Es innegable que la postura de Boeckh y su escuela prestó indudables servicios al conocimiento de la Antigüedad, al postular una visión *universalista*, total, del estudio del pasado clásico. Pero no es menos cierto que el abandono del cultivo de las lenguas clásicas al estilo tradicional, que hasta entonces había sido la base de un contacto humanístico con los autores antiguos, representó un grave retroceso.

Pero, pese a todo, nadie podrá negar que la ambiciosa concepción boeckhiana de la Antigüedad como *universae antiquitatis cognitio historica et philosophica* llevaba en su seno una enorme carga de fuerza creadora e iluminadora, capaz de convertir el estudio de los antiguos en una verdadera ciencia universal dividida en una gran cantidad de campos de investigación. Lo malo fue, quizás, la incapacidad de estas generaciones pioneras para elevarse a una visión sintética en la que la familiaridad con los textos antiguos pudiera hermanarse con un estudio científico de todos los aspectos de la vida antigua.

Como es bien sabido, en efecto, hacia los años sesenta del siglo pasado tiene lugar una ruptura, al menos aparente, entre la filología de corte boeckhiano y la concepción hermanniana, tradicional en ciertos aspectos, del estudio de la Antigüedad. En esa lucha venció la orientación historicista, que habría de llegar a unos extremos tales que, en la generación posterior a Ritschl —o sea, hacia los años setenta y pico—, podría incluso justificar en parte la hosca reacción del *Wir Philologen* de Nietzsche. Y que las palabras —duras, durísimas— del autor de *El origen de la tragedia* no eran exabruptos del todo gratuitos lo delatan ciertos hechos significativos de la filología contemporánea.

Por ejemplo, hace más de cuarenta años surgió en Italia una acerada polémica entre dos distinguidos filólogos, Romagnoli y Pasquali, en torno al sentido último de la filología clásica. En nombre de una concepción *estetizante*, proponía Romagnoli una marcha atrás en la orientación de la filología —en este caso la italiana—, demasiado apegada, a su juicio, a las tendencias germánicas posteriores a 1870. Para el crítico Romagnoli, las generaciones de la primera mitad del siglo xix estaban mejor preparadas espiritualmente para la cabal comprensión de los antiguos. Pasquali, por su parte, sostenía la identidad de principios metodológicos entre los representantes del siglo xx y los continuadores y precursores de Wolf y Boeckh. Pues bien, a pesar de las confusiones en que caía Romagnoli, fruto de su apasionamiento, no estaba éste muy lejos de la verdad al señalar una clara diferencia de espíritu entre los dos períodos señalados. Vale la pena examinar este punto con cierta atención porque lo creemos de importancia para establecer las relaciones entre literatura y filología.

En efecto, las generaciones positivistas fomentaron la creación de compartimentos estancos, propugnando, además, objetos de investigación ciertamente limitados. El ideal era el cultivo de una sola disciplina en busca de una mayor especialización y, por ende, de una mayor eficacia. Con notables excepciones —la de Wilamowitz es significativa, pues Wilamowitz en esto se anticipó, como en otros aspectos, a las posteriores corrientes metodológicas.

Hoy, a partir ya de los primeros decenios de nuestro siglo, se ha cambiado considerablemente de horizonte mental. Las posturas contemporáneas podrían definirse con las palabras de un psicólogo contemporáneo, Georg Simmel, cuando afirma:

el hombre que produce no un todo, sino un trozo sin sentido propio, sin propio valor, no puede verter su personalidad en su obra, no puede contemplarse en su trabajo.

Ello explica que hoy, más que mera información, más que una visión externa de la obra literaria, se intente penetrar en lo más íntimo del autor, ya sea por medio de la *Einfühlung*, como Vossler, ya por otros métodos más o menos parecidos, como el de la búsqueda de la *forma interior*, tomada de la escuela de Stefan George y aplicada sistemáticamente al estudio de los autores. Así lo hizo Reinhardt en su estudio sobre Posidonio, entre otros ejemplos. Sin despreciar, pues, la erudición, la especialización, necesaria para un trabajo serio, pero que no debe considerarse un fin en sí misma, se siente que la meta final, el sentido de la *ruta hacia los clásicos* es la búsqueda del valor real de la obra literaria de los antiguos. Papini hablando de Dante —y se podría perfectamente aplicar a los autores antiguos— ha escrito:

No es que yo desprecie los pacientísimos trabajos de las ediciones críticas... Pero al fin y al cabo ellos mismos, los eruditos, reconocen que no valdría la pena perder años y años... si Dante no fuera algo más que un texto gramatical o un tema de filosofía.

Ese rechazo de la pura erudición, fruto, posiblemente, de una metodología exclusivamente, o casi, histórica en el campo de la filología, fue en su día preanunciado ya por Wilamowitz al afirmar:

La filología como ciencia histórica impone profundas exigencias; pero, por otra parte, la filología es algo más... El quehacer específicamente filológico consiste en comprender una personalidad extraña a nosotros.

Sin embargo, la tradición histórico-positivista que gravitaba sobre el espíritu del gran filólogo alemán le ha hecho escribir estas palabras, que creemos desafortunadas:

Los filólogos como tales no tenemos nada de poetas ni de profetas, lo que, hasta cierto punto, debe ser el historiador.

Para nosotros, llegar a la íntima y profunda comprensión de los clásicos presupone tener algo de poeta. Acceder al mundo más íntimo del clásico presupone dar las siete míticas vueltas en torno a él, para asediarlo hasta llegar a la entraña de su pensamiento. O, dicho en palabras de Dilthey: «Dar vida a las sombras exangües del pasado».

De acuerdo con la tónica general del pensamiento wilamowitziano es necesario señalar que el profesor de Berlín dedicó notables estudios a Catulo, un romano, en su memorable estudio sobre *Die hellenistische Dichtung*, con lo que rompía decididamente la barrera que separaba el estudio de las literaturas griega y latina. El desdoblamiento del investigador en helenista y latinista se ha superado hoy, por lo menos, allí donde es necesario como en el caso de la comedia. Lo demuestran figuras tales como G. Jachmann, Ed. y H. Fraenkel, H. Herter, entre otros. Del mismo modo, no se puede estudiar a Polibio sin ser un buen conocedor de Tito Livio, ni la elegía romana sin ser un buen conocedor de la época helenística (y viceversa), como en el caso de Fr. Leo y F. Jacoby y A. Rostagni.

Por otra parte, que no se deben separar estrictamente los campos, en el caso de la literatura de la época imperial lo han demostrado R. Keydell y, siguiendo sus huellas, Cameron, que, al lado de sus trabajos sobre la poesía griega tardía, nos ha dado un magistral estudio sobre Claudiano (*Claudian. Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*, Oxford, 1970).

En este mismo orden de ideas, Reardon ha saltado las habituales barreras que separan los estudios de literatura clásica y cristiana en su conocido estudio sobre *Courants littéraires grecs des II et III siècles a. J. C.*, París, 1971, siguiendo en esto el ejemplo, entre otros, de Ed. Schwartz y A. Momigliano.

Por otro lado, se perfilan hoy finos matices en la orientación de determinadas materias. Así, mientras en la segunda parte del siglo pasado fue tendencia dominante separar el pensamiento social de las instituciones, hoy se trabaja partiendo del principio, radicalmente opuesto, a tenor del cual las instituciones no son sino manifestaciones de ese mismo pensamiento social. Díganlo, si no, los fecundos estudios llevados a término por figuras como Cornford, G. Thomson, Gernet, Vernant, Ehreberg. De Vernant son las siguientes palabras:

Qu'il s'agisse de faits religieux, mythes, rituels, représentations figurées; de philosophie, de science, d'art, nous les considérons en tant qu'œuvres créées par des hommes, comme expression d'une activité mentale organisée.

Pero eso no es todo. Partiendo de unos principios que se han revelado altamente fecundos, se insiste hoy, de la mano de ciertas ideas que proceden de W. von Humboldt, en que hay que estudiar la lengua en un estadio dado de la misma; y, sobre todo, en que no es dable proyectar nuestro propio pensamiento sobre el pensamiento de los antiguos. Se mueven en esta dirección tanto los representantes de la *Geistesgeschichte* (Fraenkel, Snell en cabeza) como los estructuralistas, que van a la búsqueda de la estructura auténtica del pensamiento antiguo, como Detienne, Vernant, Vidal-Naquet.

En otro orden de ideas se concibe al filólogo esencialmente como a un *intérprete* que procura entender, desde dentro, la experiencia religiosa, moral, metafísica de los antiguos (y aquí no puedo menos que evocar el nombre de G. Hermann y su luminoso *De officio interpretis*). De ahí la orientación de determinadas tendencias hermenéuticas, como *Der hellenische Mensch*, de M. Pohlenz, o la *Paideia* (trad. cast. México, F. C. E., 1942), de W. Jaeger, y, en otras direcciones, pero buscando comprender *a radice* la esencia del mundo helénico, E. R. Dodds y su libro *The Greeks and the Irrational*. Se va hoy, pues, a la búsqueda del sentido profundo de la experiencia ética de los griegos (E. Schwartz en su *Ethik der Griechen*, Adkins en su *Merit and Responsibility*, Scherer en su *L'homme antique et la structure du monde intérieur*); o se intenta aislar el sentido real del concepto griego de libertad (M. Pohlenz con su *Griechische Freiheit*, A. J. Festugière con su *Liberté grecque*), o nociones religiosas como *hybris* (C. del Grande, entre otros).

Por lo que atañe a los historiadores antiguos —y la historia era para ellos un verdadero género literario—, ¿cuál es la posición que adoptan hoy, frente a ellos, los estudiosos? Puede observarse un meritorio esfuerzo por superar la simple cuestión (¿positivista?) de su *objetividad*, para entrar en investigaciones que quieren descubrir su verdadera personalidad, o su intención más profunda. Ya a finales del siglo pasado Mommsen pudo afirmar que el historiador está más cerca del artista que del científico. Y, con una actitud espiritual parecida, Leemans ha escrito estas luminosas palabras:

Entender la forma de una obra histórica es, empero, entender lo esencial de su contenido, pero sólo a través de la forma es comprensible la historiografía.

Así trabajan, o han trabajado, entre otros muchos, Finley, Woodhead, Westlake y de Romilly sobre Tucídides; Breitenbach sobre Jenofonte; Pédech, Gelzer y Walbank sobre Polibio; Rambaud sobre César; Walsh sobre la obra histórica de Livio; Breebart sobre Arriano; Miller sobre Dion Casio.

Y, ya en campos más lejanos del simplemente literario, apunta hoy una decidida reacción contra la tendencia a separar el *homo oeconomicus* del complejo de su propia época. Corolario de esta corriente: se perfila una clara resistencia a trasponer al pasado las condiciones sociales del presente. Hasebroek ha sintetizado muy bien estas modernas concepciones al reprochar, en su *Griechische Wirtschafts- und Gesellschaftsgeschichte*, a la historiografía de la segunda mitad del siglo XIX el haber proyectado, ingenuamente, hacia el pasado las categorías socioeconómicas del mundo burgués y capitalista moderno. Y concluye con estas palabras:

En este caso parece que las generaciones de la primera mitad del pasado siglo... han visto algo más correctamente que la época posterior, puesto que estaban en condiciones de aprehender más fácilmente al hombre antiguo en su totalidad.

PRIMERA PARTE

CUESTIONES GENERALES

I

LAS GRANDES TENDENCIAS EN EL ESTUDIO DE LA LITERATURA GRIEGA

1. LA CIENCIA DE LA LITERATURA

Cualquiera que esté medianamente interesado en el estudio de la literatura sabe muy bien que asistimos, hoy por hoy, a un proceso de renovación metodológica. Apuntan nuevas concepciones sobre el fenómeno literario; se buscan nuevos caminos, se tantean nuevas técnicas. Basta leer algunos de los libros más conocidos en este campo, como la *Filosofía de la ciencia literaria*, editada por E. Ermatinger (trad. cast. de E. Imaz, México, F.C.E., 1946), la *Lingüística e historia literaria*, de Leo Spitzer (trad. cast., Madrid, Gredos, 1955), la *Teoría literaria*, de A. Warren y R. Wellek (trad. cast., Madrid, Gredos, 1953), por no mencionar los trabajos de la escuela de H. Hatzfeld en el campo de la llamada «nueva estilística», y los trabajos de Todorov en torno a la esencia de la literatura vista desde el campo del formalismo ruso.

Merecen, asimismo, consideración otros trabajos que, sin pretender plantear los problemas actuales en torno al fenómeno literario, sí que intentan abordar las cuestiones del análisis de las obras, como el bien conocido libro de W. Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria* (trad. cast., Madrid, Gredos, 1954). O los estudios que sí se proponen, al menos en parte, esta meta, como el de V. M. de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura* (trad. cast., Madrid, Gredos, 1979³), el de O. Tacca, *La historia literaria* (Madrid, Gredos, 1986), el volumen sobre el tema publicado en la notable colección alemana «Wege der Forschung» (*Die Werkinterpretation*, editado por H. Enders, Darmstadt, 1967), y J. Alsina, *Problemas y métodos de la literatura*, Madrid, 1984.

Para comprender íntegramente el sentido y la justificación de las tendencias que predominan en nuestros días, es preciso no perder de vista que, en los estudios sobre literatura, como en otros campos, actúa la ley de la reacción, a tenor de la cual la dinámica de la ciencia —o al menos de las ciencias

humanas— está parcialmente motivada y determinada por la tendencia a buscar caminos y métodos opuestos a los que han tenido vigencia hasta el momento en que una nueva generación toma el timón de la historia. No es un azar que a los movimientos romántico-idealistas les haya seguido una corriente positivista, y que al historicismo le haya seguido el estructuralismo. En líneas generales, esa misma ley se ha impuesto también en los estudios de literatura griega. Pero, además, hay que tener muy presente que todo período cultural está, en cierto modo, condicionado por dos fuerzas que lo conforman: por un lado, el conjunto de lo que Ortega llamaría ideas y creencias que constituyen el *humus* histórico del que surgirán sus creaciones. Y, por otro, y eso lo creemos vital para el completo conocimiento de lo que realmente se está cocinando en una época determinada, la carga emocional que arrastra cada una de las etapas de la trayectoria del espíritu humano. Cada época, es más, cada generación, está en gran medida conformada por una serie de preocupaciones básicas —Ortega las llamaría *temas*— que, de un modo consciente o no, son proyectadas hacia el pasado, con lo que condicionan la perspectiva generacional que en cada momento se adopta con relación al pasado. Y, siendo el estudio de la literatura una ciencia directamente relacionada con la historia —sin que excluyamos de ella el aspecto intemporal, estético—, es lógico que cada período proyecte hacia el pasado histórico muchas de sus preocupaciones básicas, empujando de *contemporaneidad* su visión de las etapas estudiadas. Si, como ha dicho Rickert,

una cultura es la totalidad de los objetos reales en que residen valores universalmente reconocidos y que, por esos mismos valores, son cultivados,

no lo es menos que los *valores* se *descubren* y sólo de una manera paulatina van entrando en el horizonte espiritual del hombre y de la cultura.

Las palabras de Rickert proceden del libro *Ciencia natural y ciencia cultural* (trad. cast., Madrid, Espasa-Calpe, 1952³, pág. 60).

Sobre el papel de los valores en la historia de la cultura remitimos al trabajo de León Dujovne, *Teoría de los valores y filosofía de la historia* (Buenos Aires, 1959). El libro, pese a su orientación histórico-filosófica, ofrece materiales útiles para el enfoque literario, ya que se ocupa de los valores en los distintos períodos históricos, que comportan, a su vez, relaciones con el hecho literario, o cuando menos cultural (Renacimiento, Barroco, etc.).

Todo eso es cierto cuando se trata de cualquier intento por captar la esencia de los períodos por los que ha pasado la cultura humana y, *a fortiori*, de la literatura en general y de la griega en particular. Sólo la consideración de las afinidades electivas de un período dado con respecto a otro que se quiere estudiar puede aclararnos por qué en cada distinto momento de la historia se descubren valores también distintos.

2. EL SIGLO XVIII Y EL ROMANTICISMO

Básicamente, la ciencia literaria, especialmente la consideración histórica de la literatura, es una creación del siglo XVIII. Sobre todo es la gran aportación de los ideólogos franceses (Voltaire, entre otros) y de los representantes del llamado neohumanismo alemán (algunos prefieren llamarlo neo-helenismo), a cuya cabeza hay que situar, tras la etapa neoclásica representada por Gottsched, a Lessing, Herder, y sus continuadores románticos, a Schiller, a los hermanos Schlegel, sin olvidar, ya en pleno XIX, a Mme. de Staël. Asistimos, en este momento, a una revolución de consecuencias incalculables. Si Voltaire realiza una importante contribución al pretender que todo el período representado por Luis XIV tiene una perfecta unidad en todos sus aspectos (*Le siècle de Louis XIV*), Lessing, en sus *Cartas sobre literatura*, es el primero en usar el término en sentido objetivo; por otro lado, y rompiendo con sus maestros —Voltaire y Gottsched—, propone una verdadera inversión de valores, sustituyendo los clásicos franceses —hasta entonces intocables— por el genio original de Shakespeare. No olvidemos tampoco que por esas fechas Goethe creará el término «literatura universal» (*Weltliteratur*), llamado a conocer una merecida fortuna. La literatura no será ya, a partir de ahora, un *status*, sino un *devenir*. Como reacción contra los criterios hasta entonces imperantes, Lessing llegará a propugnar un *páthos* de la distancia, de la lejanía, proponiendo una vuelta a lo *original*: a la Edad Media, a Grecia, a Shakespeare.

Sobre el ideal literario de Lessing, cf. especialmente R. Wellek, *Historia de la crítica moderna* (trad. cast., Madrid, Gredos, I, 1959, págs. 170 y sigs.), que se ocupa, asimismo, en sendos capítulos, de Gottsched, Herder, Schiller, Voltaire, etc. Su posición es un tanto ambigua en la historia de la crítica europea: de un lado, hallamos en él poca crítica literaria de autores verdaderamente importantes; de otro, las ideas que hallamos en sus obras, sobre todo el *Laokoon*, proceden de críticos anteriores. Mezcla de arqueólogo y crítico, el valor de su figura radica en haber descubierto nuevos caminos para la comprensión de Aristóteles y la tragedia, superando las posiciones francesas dominantes en parte de los siglos XVII y XVIII. Véase, a este respecto, el estudio de Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles*, Francfort del M., 1940, así como el trabajo de W. Schadewaldt, «Furcht und Mitleid?» (incorporado a su libro misceláneo *Hellas und Hesperien*, Zurich, Artemis-Verlag, 1960). Sobre el neohelenismo, cf. ahora la versión del libro de R. Pfeiffer, *Historia de la filología clásica*, Madrid, Gredos, 1981, vol. II, págs. 277 y sigs., de lectura muy reconfortante.

La obra de Lessing fue continuada, en parte, por Herder, que aporta decisivas contribuciones a este campo. Suyo es, de hecho, el concepto de *Zeitgeist* —espíritu de la época—; de él procede, en última instancia, el concepto de literatura comparada, así como anticipa, en gran medida, la doctrina de Brunetière sobre la evolución de los géneros literarios, tesis que teoriza en su estudio

Versuch einer Geschichte der Dichtkunst (Ensayo de una historia de la poesía). Se anticipó también, en muchos aspectos, a ideas del siglo xx, como la noción de la llamada *crítica empática* (lo que Vossler llamó más tarde *Einfühlung*). Relacionado con esto está su posición de historicista *avant la lettre*. Para él, toda obra literaria debe interpretarse dentro del marco histórico que la vio nacer. En este sentido puede calificarse a Herder de primer historiador de la literatura, así como Winckelmann fue el primer historiador del arte. Después de Herder, el estudio del hecho literario ya no podrá ser, como antes de él, una acumulación de datos de «anticuario». Herder se propuso presentar los «orígenes, el crecimiento, los cambios, la decadencia, según los diferentes estilos de las regiones, de los tiempos, de los poetas» (*Sämtliche Werke*, I, pág. 294, ed. Suphan). Muchas de las ideas de H. Taine sobre el influjo del «medio ambiente» en la literatura de un pueblo tienen en Herder un precursor.

Después de Herder, los hermanos Schlegel podrán emprender el estudio de las literaturas nacionales, sentando, como principio fundamental, la tesis que sostiene que cada grupo nacional posee una literatura que le es propia, y que puede deducirse de su temperamento colectivo. Por otra parte, con su pretensión de hacer *historia natural de la literatura* anticipan ciertas preocupaciones que caracterizarán al período positivista de la historia literaria.

De los dos hermanos, es Friedrich el que más nos interesa aquí: era un filólogo clásico, y sus primeros trabajos se orientan hacia la literatura griega, en especial la poesía. Básico es su libro *Ueber das Studium der griechischen Poesie*, 1795 (citamos por la ed. de P. Hankamer, Godesberg, Küpper, 1947). Muchas de sus doctrinas críticas y literarias las elaboró partiendo del análisis de la literatura antigua.

¿Qué repercusiones tuvo el movimiento romántico en el estudio de la literatura griega? O, dicho en otros términos: ¿qué representó el Romanticismo para la interpretación del mundo clásico, especialmente el griego?

Ante todo, el Romanticismo significó una ruptura con la tradición. O, al menos, con cierto tipo de tradición. Se inicia con él una fuerte tendencia iconoclasta, que cristaliza, por un lado, con la superación de toda *preceptiva* («no hay reglas ni modelos», escribirá V. Hugo en el prólogo de su *Hernani*), y, de otro, un volver la mirada hacia el pasado —sobre todo medieval, pero no de un modo exclusivo— idealizándolo.

Ahora se redescubre la Edad Media, pero también se mira con ojos nuevos el fenómeno que llamamos *Grecia*. Se abre camino una visión nostálgica de lo helénico, sobre todo entre los alemanes y los ingleses, pero no de un modo exclusivo entre éstos. Mientras buena parte del siglo xvii y del xviii había puesto los ojos sobre Roma, ahora —lo ha apuntado muy bien O. Rehm en su estudio *Griechentum und Goethezeit*, Berna, 1952— aparece un culto casi religioso por el fenómeno griego. Hölderlin evoca, en versos entusiasmados, la figura de Hiperión y la muerte de Empédocles; canta las costas de Grecia que sólo ha visto en su sueño imposible y ensaya versiones de Sófocles y de Pínda-

ro. El mismo ideal hallaremos en Schiller y en el joven Goethe. El mismo Hegel, en Tubinga, se interesa por todo lo griego.

La traducción literal que de Píndaro intentó Hölderlin ha planteado muchos problemas, pues los críticos no se han puesto de acuerdo sobre la intención última de esa versión. Cf. M. B. Benn, *Hölderlin and Pindar*, La Haya, 1962. Sobre el papel que desempeña Grecia en la obra del poeta alemán, cf., últimamente, R. B. Harrison, *Hölderlin and Greek Literature*, Oxford, 1975.

Sobre Goethe y el mundo griego, aparte el libro de W. Rehm citado antes, cf. mi estudio «Goethe, homérica: la *Aquileida*» (*Helmantica*, XXXII [1981], 185 ss.). Sobre Schiller, el ensayo de W. Schadewaldt, «El camino de Schiller hacia los griegos», en el libro *La actualidad de la antigua Grecia* (trad. cast., Barcelona, Alfa, 1981, págs. 165 y sigs.). Hölderlin ha sido recientemente traducido al castellano (cf. *Hölderlin, Poesía completa*, trad. de F. Corbera, Barcelona, 1978) y al catalán (cf. *Fr. Hölderlin, Himnes*, Barcelona, 1981, trad. de M. Carbonell).

Este afán de rebeldía que caracteriza a los románticos tuvo, también, su repercusión en el campo de la filología. Es un hecho sintomático, señalado por el profesor Tovar en su libro *Lingüística y filología clásica* (Madrid, 1944, pág. 23), que el filólogo G. Hermann rompa ahora con el pasado, saltando sobre la gramática tradicional, para atreverse a volver los ojos, con espíritu crítico, sobre los creadores de la gramática griega. Y no lo es menos la figura de Wolf enfrentándose con el venerable Homero.

Junto al empeño idealizante de los neohumanistas laten, empero, también, otras preocupaciones. Pese a su esteticismo clasicista, Winckelmann, en última instancia, es el creador de la historia del arte griego, y Herder, el que anuncia ya los balbuceos de una visión historicista del pasado helénico.

Cf., para el nacimiento de esa orientación historicista, Fr. Meinecke, *Die Entstehung des Historismus*, Munich, 1936.

La decidida orientación historicista que ahora apunta y que habrá de imponerse a lo largo del siglo xx en la filología clásica permite, por lo pronto, la concepción de la Antigüedad como un auténtico período histórico que tiene su propio ritmo y sus propios rasgos. Ya no se tratará, a partir de ahora, de ver al mundo antiguo como etapa *formativa* ni de ver a los autores griegos y romanos como portadores de valores perennes. En una palabra, se rechazará el principio de la reversibilidad del tiempo para sostener un punto de vista relativista, según el cual en literatura no hay normas absolutas e intemporales. La visión humanística del pasado antiguo cae hecha pedazos. La Antigüedad clásica dejaba de tener un valor paradigmático para convertirse en un simple eslabón de la gran cadena de la biografía de la humanidad.

Que eso sea un avance o un retroceso es cuestión difícil, que nos llevaría muy lejos. Baste, empero, afirmar que espíritus que habían comulgado con esa visión de lo clásico han dado marcha atrás, y en una expresión de arrepentimiento, han proclamado la

unicidad de lo griego. Un caso entre muchos, pero significativo para nosotros porque es español, es el del profesor Tovar, quien llegó a escribir estas palabras:

Necesito una palinodia. No fueron, no, los griegos como los demás. A medida que uno avanza por el mundo ve cada vez mejor la unicidad de lo helénico.

3. EL POSITIVISMO Y SUS CARACTERES

Uno de los rasgos más típicos de la segunda mitad del siglo XIX es su orientación *cientificista*. El impacto de la ciencia sobre las disciplinas culturales se hace ahora tan opresivo que llega a trastornar su propio contenido en ocasiones. En algunos casos se trata de negar toda posible metafísica (así G. Dilthey en su *Introducción a las ciencias del espíritu*, trad. cast., Madrid, Rev. Occ., 1952, que tiene su corolario en la frase de Ortega: «el hombre no tiene naturaleza, sino historia»). Aquélla es sustituida por la historia.

Cuando esto ha ocurrido nos hallamos en el umbral mismo del positivismo. Es ésta una corriente de hondas consecuencias para la historia de la literatura, para la filología. Por ello merece que nos ocupemos algo de ella.

Ante todo, no debemos perder de vista lo que antes hemos afirmado sobre las corrientes dominantes en cada período. Porque ocurre que ahora el método positivista invade todo el quehacer cultural e intelectual. La misma literatura intenta hacerse *científica* y positivista. A *Germinie Lacerteux*, sus autores la llaman un *étude* que pretende ser un estudio clínico del amor. Lo que pretenden es, en suma, un análisis y una investigación psicológica de lo erótico. Y con el término *análisis* hemos pronunciado la palabra clave de la nueva tendencia. El método que ahora se impone, en efecto, es el analítico, el desmenuzamiento y la atomización de la realidad. Frente a la síntesis de los románticos, se impone ahora el análisis científico. Contra la *metafísica*, la física y la fisiología son las grandes reinas (recuérdese que Balzac titula una de sus novelas *Fisiología de un matrimonio*).

Como consecuencia inevitable de su horror a la metafísica, los críticos positivistas realizan un asedio a la obra literaria que consiste en el estudio y el análisis de todos los *datos* de que se dispone para comprender dicha obra. Pero ese acercamiento a la obra será puramente externo, y de ahí la frecuente pobreza de sus resultados. Porque al crítico positivista le interesa ante todo y por encima de todo fijar las fuentes de toda obra literaria. El análisis, el estudio e investigación sobre éstas (la famosa *Quellenforschung* alemana) es lo primero y, a veces, lo definitivo. Convencidos de que los datos empíricos agotan la realidad entera, los positivistas postulan el principio de que, descubiertas las fuentes de una obra literaria, se está ya en el secreto de la misma, sin caer en la cuenta de que, por detrás de esas fuentes, puede latir un espíritu original.

Hay muchos ejemplos que permiten juzgar los resultados y los métodos de la *Quellenforschung* y la aproximación, meramente externa, a las creaciones literarias. Uno de ellos es el empecinamiento de los críticos de la comedia romana, para quienes el *modelo griego* es siempre perfecto, y cuando se observan *fallos*, éstos son debidos a la impericia del *imitador* que, por definición, no sabe nunca qué hacer con los datos de su modelo. Así han actuado E. Fraenkel (*Plautinisches im Plautus*, Berlín, 1922), G. Jachmann (*Plautinisches und Attisches*, Berlín, 1931), por citar dos casos bien conocidos. Por lo general, se parte, en estos casos, de la posición apriorística, herencia de Mommsen en muchas ocasiones, de que lo romano es, por definición, inferior a lo griego, y que los romanos eran meros imitadores. Así se ha querido ver la aportación de Cicerón a la filosofía, y así quiso, en su tiempo, Fr. Leo postular que la elegía romana derivaba directamente de la helénística (*Plautinische Forschungen*, Berlín, 1898), hipótesis que fue brillantemente refutada por F. Jacoby (*RhM* [1905]). En otros casos se postula la *fente única*, cerrando el paso a la consideración de que un autor puede ser algo más que un mero seguidor de su modelo: así la tesis de R. Helm, *Lukian und Menipp*, Leipzig, 1905, sobre la fuente única de Luciano representada por Menipo.

Del método puramente externo y mecánico podemos dar otros ejemplos: A. B. Drachmann («Zur Komposition der sophokleischen Antigone», *Hermes*, 43 [1908], 67 ss.) sostuvo en su día que la *Antígona* se ha formado a partir de dos planes que se superpusieron, sin que el autor pudiera pulir el ensamblaje de los mismos. De ahí las *incongruencias* que, según el filólogo danés, se descubren en la pieza. Como es bien sabido, en este trabajo se halla el origen del libro de T. von Wilamowitz, donde el hijo del famoso filólogo alemán sostiene la tesis de que, en principio, tales pretendidas incongruencias eran voluntariamente provocadas por el autor, que pretendía, sin más, producir *efecto dramático*.

Lo mismo cabe decir del intento de U. von Wilamowitz (*Aischylos, Interpretationen*, Berlín, 1914, págs. 56 y sigs.) por explicar la génesis de la figura de Eteocles en *Los Siete contra Tebas*, de Esquilo, como el resultado de la fusión de dos tradiciones distintas. Cf. contra esta opinión, K. von Fritz, *Antike und moderne Tragödie*, Berlín, 1962, págs. 193 y sigs.

Uno de los principios metodológicos del positivismo utilizados para explicar la obra literaria es el influjo decisivo de la raza, el medio y el momento. H. Taine hizo gran empleo de tal principio. La *raza*, según la famosa formulación del autor en su *Introduction à la littérature anglaise* es «un conjunto de disposiciones psicológicas innatas y hereditarias», mientras que el *medio* es definido como «el conjunto de circunstancias a las cuales está sometido un pueblo». Finalmente, por *momento* entiende «el punto alcanzado por el espíritu de un pueblo en su evolución».

La aplicación sistemática de sus ideas a la evolución del arte puede verse en su *Filosofía del Arte*, trad. cast., Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1944; lo griego es estudiado en las págs. 55 y sigs.

Es sabido cómo durante buena parte del siglo XIX y parte del XX se ha impuesto el racismo a partir del trabajo del Conde de Gobineau en su *Essai*

sur *l'inégalité des races humaines* (París, 1853). La interpretación de las diferentes culturas a partir de estos principios se va haciendo insistente ya en los primeros decenios del siglo XIX. Y cuando la consideración racial se une al nacionalismo decimonónico, surge la creencia en una raza germánica o, incluso, una raza celta, cuyos rasgos lo explican todo según sus defensores (cf. el curioso *Voyage en Sparte*, de M. Barrès, publicado en 1906, donde el autor imagina una raza celta).

Por lo que se refiere al mundo antiguo, fue K. O. Müller quien primero aplicó tales ideas de un modo sistemático en su *Geschichte hellenischer Stämme* (de 1824), cuyo volumen II está consagrado a los dorios, que los germanos comenzaron a considerar la única raza pura de entre las estirpes griegas. El libro fue sin duda escrito bajo la impresión de los sucesos de la época, en especial la rivalidad entre Francia y Alemania. El desprecio que los alemanes empiezan, por estas fechas, a sentir por lo *jonio* —raza *decadente*— deriva, evidentemente, de consideraciones racistas. Frente a lo dórico, que significa la *pureza indoeuropea* y nórdica, los jonios se habrían contaminado con lo asiático.

Que en Grecia pueden también descubrirse algunos brotes de racismo es algo que consideramos probado: la idea helénica de que el griego es superior al *bárbaro* alcanza puntos culminantes en el siglo V —y llega hasta la época de Alejandro—. Pero poco a poco estas creencias en la superioridad racial se ven sustituidas por una consideración cultural: es griego, aunque sea de origen bárbaro, quien ha recibido una educación helénica. Tal idea la hallamos ya en Isócrates. La *Ciropedia* de Jenofonte, que sostiene la tesis de que el *gobernante ideal* ha hallado su encarnación en Persia, que no en Grecia, es otro dato interesante sobre el cambio de ideas. En Tucídides es frecuente que los dorios desprecien a los jonios. Sobre el problema en general, cf. el libro colectivo *Greco et Barbares (Entretiens sur l'Antiquité)*, t. VIII, Fondation Hardt, Vandoeuvres-Ginebra, 1962). Que el concepto de *caracteres innatos* debe someterse a revisión es la base del estudio de Ed. Wiltz, *Ioniens et Doriens*, París, 1956: la tesis central del libro es que las diferencias entre las distintas estirpes se deben a un proceso de adaptación, y que de ninguna manera puede hablarse de un *dorismo* o un *jonismo* intemporeales.

Otro de los grandes métodos que caracterizan al positivismo es el psicológico. Se le concede gran importancia a la hora de interpretar la obra literaria; como se le concede, asimismo, a la *biografía*, que pronto caerá en el *biografismo*: la tendencia a considerar la obra literaria exclusivamente como la fuente para hallar datos sobre la biografía del autor, y, por otra parte, a explicar toda obra literaria como mera experiencia personal. Tal corriente culminará en el psicoanálisis (cf. lo que decimos más abajo, pág. 308 en el apartado «Literatura y Psicología»). Hoy se está produciendo una clara reacción contra el biografismo. En el fondo, el estructuralismo aplicado al estudio de la literatura no es sino una fase de esa actitud anti-biográfica.

El carácter esencialmente cronológico y biográfico, externo en definitiva, del acercamiento positivista hacia la producción literaria puede ejemplificarse, en el caso del mundo antiguo, en los esfuerzos por estudiar la poesía como fuente para reconstruir la biografía del autor, como es el caso del *Pindaros* de Wilamowitz (Berlín, 1922) y el *Platon* del mismo autor (Berlín, 1921). Lo mismo ocurre con la tendencia de esta época a interpretar psicológicamente la tragedia griega. Como es sabido, los excesos de tal psicologismo fueron el origen del libro, antes mencionado, de T. von Wilamowitz, *Die dramatische Technik des Sophokles*, Berlín, 1917. Utilizaron mucho este método, entre otros, Kaibel y Bruhn.

Un caso-límite de lo que podemos llamar la «ceguera» positivista por la gran poesía es la cuestión homérica, que, en el siglo XIX, con notables excepciones, fue siempre analítica y negadora de la unidad de la poesía iliádica y odiseica.

Posiblemente la figura más representativa de esa tendencia positivista en filología clásica, tanto en Alemania como, en general, en Europa, fue Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf, cuya prolongada vida le permitió, con todo, evolucionar en muchos aspectos. Es tal la dedicación del gran filólogo, maestro además de una generación de eminentes intérpretes de la Antigüedad, que puede decirse que no hay problema relacionado con la literatura griega que no haya sido abordado por el profesor de Berlín. Sobre Homero se ocupó en tres trabajos por lo menos (*Homerische Untersuchungen*, Berlín, 1888; *Die Ilias und Homer*, Berlín, 1915; *Die Heimkehr des Odysseus*, Berlín, 1928). Su edición con comentario de Hesíodo (*Hesiods Erga*, Berlín, 1928) es modélica en su género. Los líricos arcaicos le han ocupado muchas horas (*Sappho und Simonides*, Berlín, 1913; *Textgeschichte der ar. Lyriker*, Berlín, 1900; *Pindaros*, Berlín, 1922). La tragedia le ha interesado en sus más variados aspectos (*Aischylos. Interpretationen*, Berlín, 1914; *Einleitung in die gr. Tragödie*, Berlín, 1889, cuyo segundo tomo es un comentario al *Herakles* euripídeo). Se ha ocupado de Platón (*Platon*, Berlín, 1921), de Aristóteles (*Aristoteles und Athen*, Berlín, 1898), de la poesía helenística (*Die hellenistische Dichtung zur Zeit des Kallimachos*, Berlín, 1927) y de reconstruir biografías de autores a base de datos dispersos (*Isylos von Epidaurus*, Berlín, 1886). A todo ello hay que añadir, aparte obras de carácter «pedagógico» (su *Gr. Literatur des Altertums*, su *Griechisches Lesebuch*), la recopilación de sus artículos (*Kleine Schriften*, en varios tomos, edición cuidada por P. Maas, y reeditada en Amsterdam, Hakkert, 1971). Póstuma salió su obra sobre la religión, *Der Glaube der Hellenen* (Berlín, 1932; reed., Basilea, 1956).

De acuerdo con los métodos positivistas, es habitual en Wilamowitz no sólo la orientación biográfica, sino el estudio previo del medio histórico y social en el que se ha desarrollado el autor y en el que ha nacido la obra literaria. Así, antes de abordar el estudio de Píndaro, analiza la situación histórica y social de Beocia, y un capítulo

sobre el medio histórico ateniense precede a su *Platon*. Y lo mismo hallaremos en su análisis de la poesía helenística.

Sobre la escasa sensibilidad literaria y poética del, por otra parte, eminente filólogo pueden servir las palabras que escribió sobre Píndaro, un autor que le ocupó bastante tiempo: «no me hago ninguna ilusión sobre la grandeza poética de Píndaro» (*Pindaros*, pág. 173). Y, efectivamente, que no llegó a entenderlo lo indica su modo de comprender el método poético del gran poeta beocio: sólo imágenes momentáneas, una rapsodia de escenas. En descargo suyo hay que decir que un crítico contemporáneo ha hablado de «la belleza típica del fragmento» en la Oda pindárica (Dornseiff); y hay quien quiere ver poesía sólo en los grandes mitos de sus odas. Y, sin embargo, el filólogo alemán se esforzó por penetrar, o intentarlo al menos, en las interioridades del mundo poético de los autores por él estudiados. Fue de los pocos filólogos de su época que se lanzó a la empresa de traducir a los griegos (la tragedia, por ejemplo), y en sus memorias llegó a escribir estas bellas palabras: «La última tarea de las ciencias filológico-históricas es la de hacer revivir, mediante la fuerza de la fantasía científicamente formada, el vivir, el sentir, el pensar y el crear pasados...»

Sobre su persona y su obra, cf. M. Fernández-Galiano, «Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf y la filología clásica de su tiempo» (*EC* 56 [1969], 25 y ss.). Además, W. Schadewaldt, *La actualidad de la antigua Grecia*, trad. cast., Barcelona, 1981, pág. 173. En ocasión del VI Congreso Internacional de la FIBEC, W. M. Calder III publicó uno de sus trabajos juveniles inéditos (*Inwieweit befriedigen die Schlüsse der erhaltenen gr. Trauerspiele?*), Leiden, 1974, con unas notas autobiográficas.

Para una lista de sus obras (algo incompleta), cf. H. von Gärtringen-Klaffenbach, *Wilamowitz-Bibliographie (1868-1929)*, Berlín, 1929.

Jaeger le sucedió en la cátedra de Berlín, y entre sus discípulos y continuadores hay que citar a Regenbogen, W. Schadewaldt y K. Reinhardt.

Importante para valorar la figura de Wilamowitz es el volumen colectivo *Wilamowitz nach 50 Jahre*, Darmstadt, 1985.

Parte de su correspondencia puede verse en W. M. Calder III, *Wilamowitz-Möllendorf: Selected correspondence (1869-1931)*, Nápoles, 1983. Deben verse, asimismo, sus *Reden und Vorträge*, Berlín, 1925-1926 (reed., Dublín/Zurich, 1967), así como sus memorias (*Erinnerungen 1848-1914*, Leipzig, 1929²). Un esbozo de bibliografía en W. M. Calder III, *U. v. Wilamowitz-Möllendorf, Inwieweit...*, (ant. cit.), que contiene una breve autobiografía del filólogo. Sobre su «filosofía», cf. J. Mansfeld, «Wilamowitz's ciceronian Philosophy» (en *Wilamowitz nach 50 Jahre*, págs. 180 y sigs.), con una amplia bibliografía.

II

CUESTIONES DE MÉTODO

1. LA HISTORIA LITERARIA

Durante bastantes años ha sido normal confundir literatura con historia de la literatura. Desde la aparición del movimiento historicista hasta los años 30 en que se plantea por vez primera, con toda seriedad, la posibilidad de un enfoque histórico de la literatura, la mayor parte de los manuales han jugado con esta ambigüedad, o con esta confusión. Pero a partir, sobre todo, de la situación espiritual que empezó a predominar tras la primera guerra europea, con todos los traumas que conllevó, los planteamientos se han diferenciado profundamente. Los ataques contra el historicismo se hicieron cada vez más virulentos, y en todos los campos. Un ejemplo bien patente lo tenemos en obras del tipo de K. R. Popper, *La miseria del historicismo* (trad. cast., Madrid, Taurus, 1961).

En 1931 se celebra en Budapest el *Primer Congreso Internacional de Historia Literaria*, cuyo tema central fueron, precisamente, los métodos de la historia literaria. Se enfrentan en este congreso los dos grandes grupos: representantes de la validez del método histórico, unos, y debeladores del mismo otros. Con la nitidez que le caracteriza, Paul van Tieghem esbozó, en el *rapport* inicial, las grandes corrientes metodológicas que presiden el estudio histórico de la literatura, y que el mencionado estudioso reducía a cinco: literatura comparada, literatura general, enfoque sociológico, el método geográfico y el generacional. Frente a esas tendencias, enumeraba los métodos adoptados por los estudiosos que no adoptaban una orientación histórica: el método psico-histórico o «biografía de la obra literaria», método estético, método crítico, método biológico, el formalismo ruso y la historia literaria artística.

Puede verse el *rapport* de Paul van Tieghem en las actas del Congreso: *Premier Congrès International d'Histoire Littéraire*, Budapest, 1931. Un resumen de las distintas actitudes adoptadas en este congreso, en O. Tacca, *La historia literaria*, Madrid, Gre-

dos, 1968, págs. 13 y sigs. En realidad, el ataque frontal contra el método histórico en la literatura había sido iniciado ya antes por obra de M. Dragomirescu, sobre todo en su *Science de la littérature*, París, 1928, que puede verse en castellano (*Introducción a la ciencia de la literatura*, Buenos Aires, 1964): en la obra puede hallarse el capítulo titulado: «La impotencia del método histórico para el estudio científico de la literatura», que resume la actitud del crítico ante el problema que nos ocupa, y en el que podemos leer, entre otras cosas: «La idea de independizar la ciencia literaria que actualmente no es más que la *ancilla historiae* debe poseer una base inquebrantable» (pág. 9).

Frente a los intentos, más o menos frontales, por arrinconar el método puramente histórico, ha habido, ciertamente, algunos estudiosos que han intentado, con todas sus fuerzas, tender un puente que permita la permeabilidad entre la literatura y la historia. El caso más notable tal vez sea el de R. Barthes en un notable capítulo de su libro *Sur Racine* (París, 1963) y titulado «Histoire ou Littérature?». Para Barthes es absolutamente imprescindible que la historia literaria adopte métodos sociológicos, desentendiéndose decididamente de su enfoque hacia lo individual. En este sentido, la tarea de la historia literaria debe desembocar en el estudio de una serie de *factores* que determinan o condicionan la obra literaria: el medio, el público, la formación intelectual del público y del autor, la condición del escritor en cada época, el análisis de la mentalidad colectiva, para culminar en la pregunta fundamental: ¿qué es la literatura?

No han faltado críticos a las ideas de Barthes: destaquemos a R. Picard (*Nouvelle critique ou nouvelle imposture?*, París, 1965), que echa en cara a las orientaciones de la *Nouvelle critique*, nada menos, que significa la destrucción de la literatura como realidad original, y la califica de impresionismo dogmático.

La polémica sobre las posibilidades de una historia literaria interesa al estudioso de la literatura griega en la medida en que afectan al estudio de esta literatura. Pero no podemos detenernos aquí *in extenso* sobre los detalles de la misma. Pese a la existencia de esta polémica, van apareciendo, año tras año, manuales de historia de la literatura griega, muchas veces sin dar la impresión de haber tomado conciencia de los profundos problemas que se plantean al quehacer del investigador de literatura de Grecia. Por mencionar un punto en concreto, la necesidad de definir, lo más exactamente posible, la verdadera naturaleza del hecho literario, lleva a una selección en la clasificación de la *obra escrita*: ésta será literaria o científica, según que busque, esencialmente, informar, o deleitar. En este sentido, parece que las obras científicas deberían excluirse de una historia literaria. Pero ¿la historiografía es un género literario o científico? ¿Puede la obra filosófica clasificarse dentro de la obra literaria? Este y otros problemas —sin llegar a los excesos de B. Croce— deben plantearse a la hora de ponernos a enfocar la producción escrita de la Grecia antigua. En este sentido, es preciso una toma de posiciones.

2. HISTORIA DE LA HISTORIA DE LA LITERATURA GRIEGA

Algunas literaturas nacionales han conseguido que se escriba la biografía concreta de sus orientaciones. Así, para la historia de la literatura italiana contamos con la excelente obra de Giovanni Getto (*Storia delle storie letterarie*, Milán, 1942), para la portuguesa contamos con la de Fidelino de Figueiredo (*Historia da critica literaria em Portugal da Renascença a actualidade*, Lisboa, 1916). Pero, en conjunto, está por escribir una historia de la historiografía literaria, esto es, el análisis y estudio de las teorías y prácticas que se han impuesto en cada época. Es decir, una historia de los métodos que se han impuesto en el tratamiento global del fenómeno literario.

Últimamente se han colmado algunas lagunas: para las orientaciones de la moderna crítica literaria, la conocida obra de R. Wellek (*Historia de la crítica moderna*, Madrid, Gredos, 1959, seis tomos); para lo francés, cf. el trabajo de Escarpit en *Encyclopédie de la Pléyade; Histoire des littératures*, t. III: *Histoire de l'histoire de la littérature* (París, 1962); para España, E. de Zulueta, *Historia de la crítica española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1966; G. Díaz-Plaja, *El estudio de la literatura*, Barcelona, 1963, págs. 119 y sigs.

Es de observar, por lo pronto, que un análisis histórico de los métodos que han imperado en la ciencia literaria muestra hasta qué punto la literatura y los métodos aplicados a su investigación están íntimamente relacionados con las grandes corrientes dominantes en otros campos: el evolucionismo (cf. Brunetière y su concepción de los géneros como un producto natural) penetra en la ciencia literaria a partir de un momento en que, de la ciencia natural, pasa a otros campos de investigación, incluso a la filosofía. El método de los *origenes*, que en un determinado momento domina los estudios literarios (origen de la novela, origen de la tragedia), ha penetrado a partir de la tendencia, iniciada en el campo natural (Darwin), para pasar a la sociología (Engels), el cristianismo (Renan); el *positivismo* penetra en la ciencia literaria a partir de orientaciones filosóficas (recordemos a Taine); la *ciencia comparada de la literatura* es prácticamente contemporánea de los métodos comparativos en lingüística, en derecho, en pedagogía, etc. Finalmente, recordemos que el *estructuralismo* se ha aplicado a la literatura tras su penetración en el campo de la ciencia natural y en la etnología (Lévi-Strauss).

En este sentido, intentar trazar la historia de la historia de la literatura griega significa un intento por aislar los diversos métodos de enfoque aplicados al hecho literario griego. Aun a riesgo de presentar un informe incompleto, intentaremos analizar los siguientes métodos aplicados al estudio de la literatura griega: el método esteticista del neohumanismo alemán; el enfoque historicista-positivista; el enfoque impresionista; la *Geistesgeschichte*; el racismo y sus repercusiones; la orientación sociológica; la literatura comparada; los métodos

del tercer humanismo; el marxismo; el estructuralismo. Por algunos de estos métodos nos hemos interesado ya en el capítulo anterior. Nos ocuparemos, pues, de los restantes.

a) *El método de la «Geistesgeschichte»*

Profundamente influenciada por la filosofía hegeliana, en la que el Espíritu (*Geist*) es un principio universal que se despliega a sí mismo, la *Geistesgeschichte* tiene, además, íntimas relaciones con la noción de *progreso*, con la paulatina y gradual ascensión de la Humanidad, sea en el campo puramente material, sea en el sentido de una perfección especialmente ascendente del hombre y de la sociedad. La oposición inicial entre *Naturaleza* y *Espíritu* se va resolviendo de tal manera que el hombre logra dominar a aquélla. El reflejo que en la literatura, y en la cultura en general, se manifiesta de esta gradual espiritualización es la tarea que se ha propuesto como quehacer el método de la *Geistesgeschichte*. En íntima relación con los métodos de esta orientación interpretativa están los lazos entre *lengua* y *pensamiento*. En este sentido, han sido una base importante para los nuevos enfoques las ideas de Guillermo de Humboldt acerca del lenguaje. Para Humboldt, el hombre necesita del lenguaje para pensar. Por otra parte, cada lengua refleja una especial «concepción del mundo» (una *Weltanschauung*), pero, al mismo tiempo, el lenguaje no es un *érgon*, sino una *enérgeia*, esto es, una realidad *in fieri*. De ahí la posibilidad de que, a través de la evolución del lenguaje, se pueda entrever el proceso que se ha venido en llamar «descubrimiento espiritual».

La concepción de la historia humana como una evolución perfectiva se halla en una serie de autores. Desde un estadio de *barbarie* a un estadio de civilización, si queremos utilizar estos términos siempre tan relativos, o desde una visión mítica a una visión racional del mundo, por usar expresiones más adecuadas, la idea de un perfeccionamiento preside una serie de obras que abordan los avatares de la cultura y de la literatura griega. G. Murray aplicó la idea a la formación del *épos* homérico (*The Rise of the Greek Epic*, Londres, 1907), sosteniendo en este libro que la *Iliada* era un libro expurgado que, en suma, a medida que progresaba la conciencia moral griega, se fueron eliminando de sus versiones primitivas las manifestaciones de salvajismo que llenaban la obra.

Es, pues, desde este punto de vista —afirma el autor, pág. 22— desde el que deseo discutir algunas partes de la poesía griega: como una manifestación del espíritu de perfeccionamiento del hombre que llamamos vulgarmente Progreso.

Siguiendo tendencias parecidas, W. Nestle ha descrito en un famoso libro (*Vom Mythos zum Logos*) el paso que conduce de una visión mítica a una concepción racional entre los griegos.

Para la historia general de la idea de progreso, véase el libro de J. Bury, *The Idea of Progress* (trad. cast., *La idea de progreso*, Madrid, 1971). Para las ideas de Humboldt, cf. J. M. Valverde, *Guillermo de Humboldt y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1955. El libro citado de Nestle ha tenido una continuación en su trabajo *Griechische Geistesgeschichte* (trad. cast., *Historia del espíritu griego*, Barcelona, 1961) que llega hasta el siglo II d. C. (el primero sólo alcanza la segunda sofística).

Pero, sin duda, una de las manifestaciones más fructíferas de esta metodología han sido los trabajos de Bruno Snell y sus discípulos y continuadores. Parte Snell de un principio fundamental: el pensar europeo empieza en los griegos y desde entonces ésta ha sido la única manera europea de pensar. Pero, por otra parte, esta forma de pensar ha ido desarrollándose según un proceso histórico. Insiste en que, en el siglo XX, una mayor conciencia histórica ha logrado superar aquella concepción racionalista de acuerdo con la cual «la idea que se hubiera tenido del espíritu humano a través de los tiempos hubiera sido siempre la misma». Ello no es verdad, y la historia del pensamiento europeo tiene que trazarse de acuerdo no con nuestros módulos modernos, sino procurando *descubrir* los oscuros engranajes y asociaciones que han presidido los distintos estadios del pensar europeo. En otras palabras, que es preciso recurrir a la historia de la lengua y de las nociones, buscando en las palabras primitivas todo su *profundo sentido*. No es lícito interpretar nociones antiguas con los criterios modernos: hay que instalarnos en el centro mismo de la vida primitiva para descubrir lo que realmente late debajo de cada término.

Si decimos que lo espiritual fue descubierto por los griegos a partir de Homero —afirma—, nos damos perfecta cuenta de que lo «espiritual» era concebido por Homero de forma muy distinta a como lo concebimos nosotros.

En otras palabras, que se corre un riesgo enorme al pretender *traducir* meramente nociones primitivas con términos modernos. La gran tarea de la filología consistiría en descubrir el auténtico sentido de las diversas nociones de una etapa cultural.

Armado con estos principios metodológicos, Snell aporta una serie de estudios sobre la visión homérica del hombre, insistiendo en que la distinción alma-cuerpo no existía aún, no había sido *descubierta* por Homero; que ni siquiera son homéricas nociones como *cuerpo*, concebido como una *unidad*, y *alma* tal como se concibe en la cultura occidental moderna. Y, avanzando más, va desgranando una serie de *descubrimientos espirituales* a lo largo de la historia de la literatura griega: el de la personalidad, el de la conciencia histórica, el de la noción de lo ético, el hecho político, etc.

El libro básico para conocer las ideas de Snell es *Die Entdeckung des Geistes*, aparecido en primera edición en 1948 y luego reeditado con ampliaciones (la última en Hamburgo, 1963). El libro ha sido traducido al inglés, al italiano y al español (con el título de *Las fuentes del pensamiento europeo*, Madrid, 1965). Aunque la orientación metodo-

lógica a que nos referimos es esencialmente alemana, han hecho aportaciones orientadas en este sentido Murray, como hemos visto, y G. Pasquali (*Terze pagine stravaganti*, Florencia, 1942) a propósito del descubrimiento de algo que atrae y fascina a quien lo mira, la idea de *χάρις*.

Dentro de los continuadores de Snell en esta línea interpretativa, aparte estudiosos que han hecho aportaciones más o menos esporádicas (Zucker a propósito de la idea de *conciencia*, y Schadewaldt en lo que se refiere al descubrimiento de la noción de *proximidad* en la época arcaica, por parte de los poetas eolios), cabe citar a W. Luther, en su libro *Weltansicht und Geistesleben*, Gotinga, 1954 (que aborda el desarrollo de ideas como la de *verdad*), y, especialmente, a Max Treu, quien en su libro *Von Homer zur Lyrik*, Munich, 1955, ha realizado un detallado y profundo estudio de los «progresos» fundamentales que separan a Homero de los poetas eolios: en especial, el sentido del paisaje, de la belleza humana, del sentimiento de la naturaleza, del tiempo, etc.

Algunas de las tesis de Snell han sido aceptadas total o parcialmente por otros estudiosos: especialmente cabe mencionar a H. Fraenkel, quien en su *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, Nueva York, 1951, ha recogido muchos de los puntos de vista sobre la visión del hombre en Homero. Para una crítica de esta tendencia, cf., especialmente, H. Lloyd-Jones, *The Justice of Zeus*, Berkeley, 1971. El libro de E. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional* (Madrid, 1960), viene a corregir la tesis «progresista» de Nestle, insistiendo en la persistencia de lo irracional en la cultura griega.

Una aplicación interesante de los postulados teóricos de la *Geistesgeschichte*, en su aspecto lingüístico, partiendo de que cada lengua es un «mundo cerrado» que determina el pensamiento, son los recientes trabajos dedicados al problema de la *Biblia* como traducción, y los esfuerzos interpretativos que hay que hacer para tender un puente entre el hebreo y el griego. Cf., sobre todo, J. Barr, *The Semantics of Biblical Language*, Oxford, 1961, y el trabajo de Th. Boman, *Das hebräische Denken im Vergleich mit dem Griechischen*, Gotinga, 1952. Para problemas relativos al *N. T.* con términos griegos pero con *sentido hebreo*, remitimos a D. Hill, *Greek Words and Hebrew Meaning*, Cambridge, 1967.

Resulta, por otra parte, evidente que toda esta problemática está en relación íntima con la *semántica estructural*, por un lado, y con un campo de investigación que, en íntimo contacto con la lingüística, se está convirtiendo en una materia con métodos y contenido propio: la *ciencia de la traducción*. Frente a la *semántica histórica*, que atendía fundamentalmente al mecanismo que rige los *cambios de significación* (cf. el libro clásico, ya anticuado, de A. Darmsterter, *La vie des mots*, París, 1887⁷), la *semántica estructural*, que parte del principio de que los distintos campos semánticos no se cubren enteramente en las distintas lenguas (cf. H. Kronasser, *Handbuch der Semasiologie*, Heidelberg, 1952, sobre todo págs. 82 y sigs. para la «discontinuidad de la lengua», y A. J. Greimas, *Semántica estructural*, Madrid, 1971), ha descubierto, entre otros

corolarios, la dificultad que plantea, a nivel científico, el *problema de la traducción*. Se ha planteado, últimamente, la grave cuestión de si la traducción es realmente posible. En su reciente monografía *Les problèmes théoriques de la traduction* (París, 1963; trad. esp., *Los problemas teóricos de la traducción*, Madrid, Gredos, 1971), Mounin ha resumido esta posición extrema al afirmar:

si se aceptan las tesis corrientes sobre la estructura de los léxicos, de las morfologías y de las sintaxis, se llega a la conclusión de que la traducción debería ser una cosa imposible (pág. 8).

Y continúa más adelante:

Se puede admitir, en conclusión, que la existencia de culturas o de civilizaciones diferentes que constituyen otros tantos mundos distintos, es una realidad demostrada. Puede, asimismo, admitirse que, en la medida en que hay que determinarlo, esos mundos distintos son recíprocamente impenetrables (página 68).

El estudio de la literatura como una serie de obras dotadas de un contenido y una significación cae, así, de lleno en el problema. Penetrar en una obra literaria no es ocuparse exclusivamente de los temas, los motivos y los meros contenidos, sino en el alma misma del lenguaje. Resulta así ilustrada la orientación de Bruno Snell a que antes nos hemos referido. No puede «traducirse» sin más una noción homérica como *vóος* o *θυμός* sin plantear antes el profundo problema de la distancia que separa la lengua homérica de las modernas. De este modo, lingüística y literatura aparecen, en esta perspectiva, como ciencias íntimamente conexas.

b) *La literatura comparada*

A pesar de que lleva más de un siglo de existencia y puede exhibir un vasto campo de contribuciones, todavía la literatura comparada adolece de una escasa concreción. Sus mismos cultivadores reconocen lo inadecuado de la expresión. De *defectuosa* califican su denominación C. Pichois-A.-M. Rousseau (*La literatura comparada*, Madrid, Gredos, 1969, pág. 9), y en su *rapport* sobre «Literatura universal e historia comparada de la literatura» (en el volumen colectivo *Filosofía de la ciencia literaria*, México, 1946, pág. 453), Fritz Strich dice de ella que «no parece ser una denominación muy afortunada precisamente». En el prólogo del libro de Guyard, *La literatura comparada* (trad. cast., Barcelona, 1957), J. M. Carré, tras señalar que actualmente en Francia goza de un gran predicamento, insiste en que «una vez más ha de ser precisada la noción de literatura comparada». Aunque quizá le cuadraría mejor —según ha dicho alguien— el epíteto de *comparante*, la verdad es que, pese a todo, la denominación ha tomado ya carta de naturaleza. Tras unos años de tanteos —ya Goethe había hablado de una *Weltliteratur* concibiendo la literatura *como un todo*—, podemos decir que nace oficialmente en 1886, cuando M. H. Posnett publica su *Comparative Literature*. Nacida de la tendencia general a la

comparación que se inicia a principios del siglo pasado, pronto demostrará una gran fertilidad, no sólo por la amplitud sino también por la profundidad de algunas de sus producciones. En un principio sigue la pauta marcada por Goethe («toda literatura experimenta periódicamente la necesidad de mirar hacia el extranjero»); y, de hecho, uno de los primeros logros de la incipiente disciplina fue el trabajo de W. Wetz (*Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Literaturwissenschaft*, Hamburgo, 1897), en el que el autor compara al dramaturgo inglés con los españoles del Siglo de Oro y con los trágicos franceses del xvii con el fin —dice Wetz— «de penetrar por medio de la comparación... en la esencia más íntima de cada uno de ellos».

Pronto se vio, sin embargo, que la mera comparación entre autores individuales o grupos de ellos entre sí no bastaba para alcanzar los fines propuestos por la nueva metodología. La comparación podía también llevar a otros terrenos: al estudio de la fortuna de un tema, de un motivo, de un género; se abordó, en consecuencia, el influjo de un autor en una nación o en una época determinada; se pasó al análisis de las fuentes directas o indirectas de una obra concreta o de un autor —sin caer en la mera *Quellenforschung*—; o interesó la investigación de los movimientos ideológicos, que pronto pasó a convertirse en una *historia de las ideas*; o se preocupó el investigador de estudiar la historia de las *grandes corrientes europeas*.

Una amplia bibliografía sobre el tema puede verse en el ya citado C. Pichois-A.-M. Rousseau, *La literatura comparada*, trad. española, Barcelona, 1969, págs. 211 y sigs.

Principales revistas:

- Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft* (fundada por M. Koch en 1887 y que perduró hasta 1910).
- Revue de Littérature Comparée* (fundada en 1921 por Van Tieghem).
- Comparative Literature* (desde 1949, Oregón).
- Comparative Literature Studies* (Illinois).
- Arcadia* (Berlín).

Como puede verse, la temática es amplísima, lo que quizá explique la falta de concreción a la hora de definir el contenido y el método de la literatura comparada. Por lo que se refiere a la *literatura griega*, un enfoque comparativo podría comprender, por lo menos, los siguientes campos de investigación:

1) *La tradición clásica*, es decir, la historia global del influjo de la Antigüedad sobre Occidente. Los libros básicos para este amplio campo son: G. Highet, *La tradición clásica* (trad. cast.), México, 1945 (2 vols.); R. R. Bolgar, *The classical heritage*, Cambridge, 1954; G. de Reynold, *El helenismo y el genio europeo* (trad. cast.), Madrid, 1946.

Complemento de estos enfoques globales son los trabajos encaminados a estudiar la influencia clásica en épocas concretas: así durante la Edad Media en bloque. En este campo merecen mencionarse obras como el libro colectivo, dirigido por R. R. Bolgar, *Classical influences on european culture 500-1500*, Cambridge, 1971, o el importan-

te estudio de E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina* (trad. cast.), México, 1955, en 2 tomos. En algunos casos interesa concretar el bagaje clásico de un período concreto de la Edad Media (P. Courcelle, *Les lettres grecques en Occident de Macrobe à Cassiodore*, París, 1948, que centra sus estudios en un período de transición a la Edad Media, o el trabajo de Fr. Rosenthal, *Das Fortleben der Antike im Islam*, Stuttgart, 1965).

Para el Renacimiento vale, entre otros muchos, el librito de S. Dresden, *Humanismo y Renacimiento*, Madrid, 1968; para el neohumanismo alemán, W. Rehm, *Griechentum und Goethezeit*, Berna, 1953³; para la época de la Revolución, H. T. Parker, *The cult of Antiquity and the French Revolutionaries*, Chicago, 1937. Para la época romántica, especialmente la inglesa, el libro de J. F. C. Gutteling, *Hellenic influences on the English Poetry of the Nineteenth Century*, Amsterdam, s.a. Para la época actual, en bloque: L. Díez del Corral, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, 1953, y J. S. Lasso de la Vega, *Helenismo y literatura contemporánea*, Madrid, 1964.

2) *Los grandes movimientos espirituales* pueden, asimismo, ser objeto de importantes estudios. Aquí la historia de las ideas y la historia de la cultura se dan la mano colaborando con la metodología comparativa: así se ha estudiado a fondo la *tradición platónica* en Occidente (A. E. Taylor, *Platonism and its influence*, Nueva York, 1963) o la presencia del platonismo en un momento determinado (W. Wetherbee, *Platonism and Poetry in the Twelfth Century*, Princeton, 1972); el aristotelismo en Occidente es el tema de varios estudios: F. van Steenberger, *Aristote en Occident*, París, 1946; P. Moraux, *Der Aristotelismus bei den Griechen*, Berlín, 1973), E. Bloch, *Avicena y la izquierda aristotélica*, Madrid, 1966; J. Alsina, «Aristóteles y la poética del Barroco» (*Anuario de Filología*, Barcelona, 1976, págs. 1 y sigs.).

3) *La presencia de elementos clásicos* en una determinada literatura nacional ha sido también altamente fructífera: para España es válido el libro de M. R. Lida, *La tradición clásica en España*, Barcelona, 1975, y el libro colectivo *El mundo clásico en el pensamiento español contemporáneo*, Madrid, 1960. Para Cataluña, E. Valentí, *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Barcelona, 1973.

Para Alemania, E. M. Butler, *The tyranny of Greece over Germany*, Nueva York, 1935. Para Francia, R. Canat, *La renaissance de la Grèce antique*, París, 1911. Para Inglaterra, el estudio, parcial, de S. R. Larrabee, *English Bards and Greek marbles*, Nueva York, 1943.

4) La presencia de *determinados géneros literarios*, y su tratamiento, en los autores antiguos o modernos. Cabe citar aquí estudios como los de G. Finsler, *Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe*, Leipzig, 1912; E. Drerup, *Demosthenes im Urteil des Altertums*, Wurburgo, 1923; L. Aylen, *Greek Tragedy and the modern World*, Londres, 1964.

5) Estudio de la *fortuna de un autor* a lo largo de los siglos: en España inició este campo de investigación Menéndez Pelayo en su libro *Horacio en España*, que fue luego continuado en libros como *Homero en España*, de J. Pallí (Barcelona, 1953), y *Luciano en España en el Siglo de Oro*, de A. Vives (La Laguna, 1959). Otros trabajos dignos de mención: A. Michelangeli, *Anacreonte e la sua fortuna nei secoli*, Bolonia, 1922; M. Fernández-Galiano, «Anacreonte, ayer y hoy» (*Atlantida* [1968]). Un caso concreto, el de las traducciones de un poema a lo largo de los siglos: así el estudio

de R. Storrs, *Ad Pyrrham*, Oxford, 1959, que recoge innumerables versiones de la *Oda* I, 5 de Horacio.

6) *Fortuna de un motivo o un tema*: mencionaremos dentro de este epígrafe un libro como el de D. Beyerle, *Die feindlichen Brüder von Aeschylus bis Alfieri*, Berlín, 1973 (el tema de la oposición Eteocles-Polinices y emparentados); O. Lindberger, *The transformations of Amphitryon*, Estocolmo, 1956. Emparentado con este punto, el de la historia de un mito, está el libro de R. Derche, *Quatre mythes poétiques*, París, 1963 (que aborda el estudio de Edipo, Narciso, Psique y Lorelei); o el de P. Brunel, *Le mythe d'Électre*, París, 1971.

7) Interesante por las consecuencias que puede tener sobre la valoración de la obra de un autor, el análisis de la actitud que tal autor ha adoptado frente a la Antigüedad; cabe mencionar aquí, sin pretensiones de agotar el tema, trabajos como los siguientes:

a) *Para Inglaterra*:

E. Wolff, «Shakespeare und die Antike» (*AuA* I [1945], 78 y ss.).

D. Busho, «Worsworth and the Classics» (*Univ. of Toronto Quarterly*, II [1932/33], 35).

b) *Para Alemania*:

Blättner, «Das Griechenbild Winckelmanns» (*AuA*, I [1945], 121 y ss.).

W. Wolff, «Hegel und die gr. Welt» (*ibid.*, 16 y ss.).

R. B. Harrison, *Hölderlin and Greek Literature*, Oxford, 1975.

H. Trevelyan, *Goethe and the Greeks*, Cambridge, 1942.

E. Nüesch, *Nietzsche et l'Antiquité*, París, 1925.

W. Jens, *Hoffmanstahl und die Antike*, Tubinga, 1955.

c) *Para Italia*:

Mehmel, «Michelangelo und die Antike» (*AuA*, 3 [1947], 152 y ss.).

H. L. Scheel, *Leopardi und die Antike*, Munich, 1959.

d) *Para Francia*:

Hensel, *Montaigne und die Antike*, Leipzig, 1928.

B. U. Briod, *L'homérisme de Chateaubriand*, París, 1928.

H. Watson-Williams, *André Gide and Greek Myth*, Oxford, 1967.

UN TEMA ESPECÍFICO: LITERATURA GRIEGA Y LITERATURA ROMANA. — Capítulo especial dentro del método comparativo, y que tiene sus repercusiones a la hora de valorar una y otra, es el de las relaciones entre la literatura griega y la latina. O, dicho en otros términos, el de la *originalidad específica de lo romano frente a lo griego*. Se ha producido aquí un notable cambio de actitudes que bien vale la pena examinar: durante el siglo XIX se valoró muy poco la originalidad romana. Se tendía a considerar como principio inmovible que Roma lo debía todo a Grecia, incluso en el campo literario. El modelo griego seguía siendo eso, un *modelo*, y la imitación quedaba siempre por debajo de él. Fue a partir de la Primera Guerra Mundial cuando se abren nuevas perspectivas. Ya Wilamowitz, en eso como en otros campos un pionero, planteaba en su *Hellenistische Dichtung* el problema de la valoración de un poeta como Catulo, al que trata no sólo como el gran heredero de lo helenístico, sino, al tiempo, como un hombre que ha vivido intensamente los problemas

de la sociedad de su tiempo. Algo parecido con respecto al mismo poeta ha hecho J. Bayet en un memorable trabajo publicado en los *Entretiens* de la Fundación Hardt (*Catulle, la Grèce et Rome*). En el caso de Salustio, Perrochat y Latte han puesto de relieve cómo, por debajo de la imitación griega, late un corazón romano. Por su parte, G. Pasquali, en su *Orazio lirico* (Florencia, 1920), ha sabido situar al poeta en su justo medio resaltando lo que hay en él de auténticamente romano. Y lo mismo cabe decir de Virgilio, que autores como Perrotta, Kligner, Snell y Heinze han sabido interpretar en una orientación valorativa.

Un problema específico plantea la comedia. No sorprende que, siguiendo la tónica general, un hombre como F. Leo (*Plautinische Forschungen*, Berlín, 1898), que sabía valorar muy bien lo que de original contenía la cultura romana, dijera, a propósito de Plauto: «Las comedias eran más hermosas y mejores antes de que Plauto se las apropiara» (pág. 87). Menos excusa tienen estudiosos como Ed. Fraenkel (*Plautinisches im Plautus*, Berlín, 1922) y G. Jachmann (*Plautinisches und Attisches*, Berlín, 1931): el primero, pese a que ha sabido detectar las innovaciones del cómico romano ante sus modelos griegos, todavía no deja de afirmar que estas innovaciones, en todo caso, lo que hacen es perturbar la marcha de la acción dramática (págs. 402 y sigs.). En cuanto a Jachmann, atribuye cualquier incoherencia de las piezas plautinas al mal uso de los modelos griegos. Por lo que respecta a G. Norwood, bastará citar su frase (*The Art of Terence*, Oxford, 1923) de que Plauto es como un herrero reparando un reloj.

Hoy conocemos muchos de los títulos de las piezas griegas que han servido de modelo a Plauto y Terencio, aunque la falta de textos concretos de las piezas griegas no nos permite emitir un juicio sereno sobre los métodos de Plauto y Terencio a la hora de trabajar sobre sus modelos. Un pequeño descubrimiento papiroológico nos autoriza, empero, a creer que los latinos no estaban tan servilmente atados a los modelos como se pudo creer en un principio. Cf. E. W. Handley, *Menander and Plautus. A Study in comparison*, Londres, 1968, y V. Pöschl, *Die neuen Menanderpapyri und die Originalität des Plautus*, Heidelberg, 1973.

Hay que señalar que, por otro lado, se han realizado intentos por poner de relieve la originalidad de Plauto frente a su modelo en el caso concreto del *Miles gloriosus*: esta pieza, que los críticos en general creen contaminada, ha sido últimamente estudiada por K. Geiser («Zum Miles gloriosus des Plautus», en *Poetica*, 1 [1967], 436 ss.). Geiser sostiene, con argumentos no del todo convincentes, cierto es, que Plauto no ha contaminado dos piezas griegas, sino que ha realizado profundas modificaciones en el único modelo que tenía a la vista, el *Alazón* de Menandro. Cf. últimamente, J. Alsina, en *Corollas philologicas in honorem J. Guillén* (Salamanca, 1983, 19 ss. y L. Schaff, *Der Miles gloriosus des Plautus und sein gr. Original*, Munich, 1977).

Respecto a la originalidad de la elegía romana, véase, tras el fundamental artículo de F. Jacoby (*RhM* [1905]), el trabajo de Rostagni en el tomo II de los *Entretiens sur l'Antiquité* de la Fundación Hardt, que está consagrado al tema de la poesía griega y su influjo sobre la latina.

Importante, como selección de textos críticos orientados hacia la valoración de la originalidad romana, el libro de A. Ronconi-F. Bornmann, *Pagine critiche di letteratura latina*, Florencia, 1965.

c) *El método sociológico*

Sin perjuicio de ocuparnos del enfoque sociológico de la literatura griega en otra parte de este libro (cf. el capítulo «Literatura y sociedad»), no tenemos más remedio que dedicar unas breves palabras sobre el tema en esta visión panorámica de los métodos aplicados al estudio de la literatura helénica.

De hecho, el esfuerzo por centrar el estudio de la literatura, y la civilización en general, en torno al influjo que la estructura social y la dinámica de las relaciones entre las distintas clases pueden ejercer sobre el hecho literario, procede, en principio, del marxismo. El libro de Plejánov *El arte y la vida social*, aparecido en 1912, puede considerarse como uno de los primeros intentos orientados en este sentido, si bien no deben olvidarse ensayos anteriores como la *History of Civilisation in England*, publicada en 1857. Pronto, investigadores no marxistas comenzaron a realizar ciertos tanteos encaminados a enfocar la literatura, y la cultura en general, desde un ángulo sociológico. Un ensayo que, años después, iba a ejercer notable influjo entre los estudiosos anglosajones fue el libro del profesor F. M. Cornford, *From Religion to Philosophy*, que, sintomáticamente, aparece el mismo año que el libro antes mencionado de Plejánov (ahora traducido al castellano, Barcelona, Ariel, 1984).

Dentro del campo estrictamente marxista cabe mencionar estudios como el *Esquilo* de Yarcho (*Esjil*, Moscú, 1958), o el trabajo de Sobolewski, *Aristófanes y su tiempo* (*Aristófán i jevo vremija*, Moscú, 1957); en la misma línea marxista pero con una gran tradición anglosajona a sus espaldas, hay que mencionar el notable ensayo de G. Thomson, *Aeschylus and Athens*, Londres, 1940. El librito de V. Ehrenberg, *Society and Civilisation in Greece and Rome*, Harvard Univ. Press, 1964, no aporta nada nuevo. Más importantes son sus otros trabajos *The People of Aristophanes* (hay trad. italiana con el título de *L'Atene di Aristofane*, Florencia, 1953), que traza muy bien los rasgos de los personajes del poeta cómico, y la vida de Atenas, tal como se desprende del estudio de los datos que aporta la comedia; y su trabajo *Sophocles and Pericles*, Oxford, 1954, que aborda la procedencia ideológica de los colaboradores de Pericles y traza un interesante cuadro de la actitud de Sófocles ante las corrientes de la época. Buen complemento de este trabajo es el estudio de F. Rodríguez Adrados, *Ilustración y política en la Grecia clásica*, Madrid, 1966.

Creemos que el intento de B. Baldwin («Lucian as a social satirist», *CQ* [1961], 199 ss.) de ver en Luciano un espíritu que refleja las condiciones sociales de su tiempo, es un intento fallido.

Un análisis general de las cuestiones puede verse en A. Hauser, *Historia social de la literatura y el arte* (trad. esp.), Madrid, 1957, cuyo primer tomo abarca la Antigüedad.

d) *El método de las generaciones*

Un método que, en cierto modo, se halla emparentado con la orientación sociológica es el de las generaciones. Su elaboración ha conocido una larga historia: Ranke, Comte, Rümelin, Dromel han sido, en la primera mitad del siglo XIX, los que, con mejor o peor fortuna, han elaborado las bases teóricas para una elaboración de la teoría. Les siguieron investigadores de la talla de un Dilthey, Ottokar Lorenz, Ortega, Pinder, Petersen y Drerup: ampliaron las bases de la metodología, que, pese a todo, todavía no ha hallado una formulación definitiva. Aun hoy los que, como Julián Marías, trabajan sobre el tema, hablan de la posibilidad de un perfeccionamiento del método y de una necesidad de revisar algunos de sus postulados.

En su *Sistema de política positiva* (II, págs. 447 y sigs.), A. Comte parte de que

la duración ordinaria de la vida humana es elemento esencial, no sólo de su consistencia estática, sino sobre todo de su evolución dinámica, cuya velocidad depende mucho de ella.

Y, más adelante, insiste en que

el «intervalo de las generaciones» influye de un modo decisivo en la corriente de la vida social.

Se había sentado un principio básico para determinar un *ritmo* en la corriente de la historia.

Pocos años después de la publicación de la obra mencionada de Comte, aborda Dromel el tema de un modo ya más concreto (*La loi des révolutions: les générations, les nationalités, les dynasties, les religions*, París, 1861), aportando, entre otros elementos, su ley de las generaciones que resume en cuatro principios: el predominio de una generación sobre otra, cuya duración como generación dominante establece en dieciséis años; el principio según el cual la generación siguiente se dedica a la crítica de la anterior; el inevitable choque de la generación que está en el «poder» con la que pugna por imponerse; y el hecho de que hay en cada generación una temática uniforme y exclusiva.

En realidad, los que han trabajado con mejores resultados en la teoría de las generaciones han sido, entre otros de menor talla, figuras como Dilthey, Lorenz, Ortega, Pinder, Petersen y Mannheim. En sus trabajos se perfila la noción del ritmo generacional, se perfeccionan los cálculos y los límites de vigencia de las generaciones y los factores más variados que contribuyen a determinar el sentido general de cada una de ellas.

Para Dilthey, las condiciones que influyen en la formación intelectual de una generación hay que buscarlas esencialmente en la «vida circundante»: las relaciones que forman la sociedad, los estados políticos y sociales, infinitamente diversos. Para su elabo-

ración teórica se basa especialmente en el análisis de la vida cultural alemana que va de Lessing a Hegel. En este grupo de personas entre las cuales no mediaba ninguna relación cordial se forman tres «generaciones» concretas, que como «olas» se suceden unas a otras. En otros casos, se sirvió de la generación romántica que va de los hermanos Schlegel a Schelling.

Para definir la noción de generación acude Dilthey a los siguientes rasgos: una generación comporta un espacio de tiempo muy concreto, en el que se produce una relación de contemporaneidad de individuos ligados por un estrecho vínculo.

Mientras Ottokar Lorenz (*Leopold von Ranke, die Generationslehre und der Geschichtsunterricht*, Berlín, 1891) intenta una nueva doctrina generacional buscando una conciliación entre el positivismo y la filosofía romántica de la historia, basándose en Ranke y Ribot, W. Pinder (*Das Problem der Generationen in der Kunstgeschichte Europas*, Berlín, 1927) se opone a la idea de Wolfflin, quien había expresado su deseo de que la historia del arte fuera un análisis de los cambios formales sin necesidad de tener que citar nombre alguno; no es indiferente para Pinder el hecho de que determinadas figuras históricas aparezcan como decisivas en la constitución de ciertos *grupos de ideas* que determinan a una generación. Hay, en cada período de la historia, una «no contemporaneidad de lo contemporáneo», esto es, pueden coexistir hombres que no tienen las mismas preocupaciones, por el hecho de que pertenecen a generaciones distintas.

En realidad, quien de un modo más completo y coherente ha formulado la teoría de las generaciones ha sido Ortega, que abordó por vez primera de un modo sistemático la cuestión en su trabajo *El tema de nuestro tiempo*, aparecido en 1923. En este trabajo, que contiene un capítulo clave titulado «La idea de las generaciones», expone el filósofo español la íntima conexión existente entre su doctrina de la «circunstancia» y el tema generacional. Si «vivir es no tener más remedio que razonar ante la inexorable circunstancia», y esta circunstancia se presenta distinta —a distinto *nivel histórico*— para cada grupo de hombres que comparten las mismas preocupaciones, resulta claro que, para Ortega, el concepto de generación ha de ser de una importancia excepcional. Los conceptos de *convivencia*, *autenticidad*, *vigencia*, *nivel histórico*, claves para el perspectivismo orteguiano, se engarzan con la idea de generación de un modo harto natural.

Después de Ortega, quien mejor ha intentado definir el concepto de generación ha sido J. Petersen, especialmente en su trabajo «Las generaciones literarias» (aparecido en el libro colectivo antes citado, ed. por Ermatinger, *Filosofía de la ciencia literaria*, págs. 137 y sigs.). Habla Petersen de la generación como de un «tiempo interior» y señala los elementos o factores que la determinan. Éstos son, esencialmente, ocho: herencia, fecha de nacimiento, elementos educativos, comunidad personal, experiencias propias de cada generación, el guía generacional, el lenguaje propio de cada generación, el anquilosamiento de la vieja generación.

De entre estos factores, interesan sólo algunos. Es decisiva la fecha de nacimiento, pues ello determina la pertenencia o no a una generación, aunque se puede pertenecer

a un grupo generacional de una forma anticipada o retardada. Cervantes, por ejemplo, según J. Marías, es un retardado, en tanto que Ganivet es un anticipador. Los elementos educativos son, asimismo, importantes, pues determinan la orientación de los hombres de la misma. Así, ya Burckhardt señalaba que la generación a la que pertenecen, entre otros, Petrarca, Boccaccio y Rienzo —generación anticipada por Dante—, tiene como rasgo distintivo su entusiasmo por restaurar la vieja Roma. Las experiencias generacionales contribuyen, asimismo, a determinar sus rasgos esenciales: así, la experiencia de la derrota de Atenas ante Esparta en 403 a. C. marca profundamente, con la crisis que comporta, a hombres como Platón, Jenofonte, Isócrates. El guía, o un *ideal concreto* humano que determina un cierto cuño tan unitario que se podría hablar —dice Petersen— de una «fisonomía de las generaciones». En cuanto al lenguaje, es claro que cada generación se anuncia por la aparición de una manera típica de expresarse.

Para una introducción general al problema, véase el libro de Julián Marías, *El método histórico de las generaciones*, Madrid, 1949.

Si tras este análisis esquemático de la metodología generacional intentamos precisar el alcance que puede tener para el enfoque de la literatura griega, tendremos que reconocer que las contribuciones al tema han sido más bien escasas y, en general, de poca calidad. Ciertamente hay obstáculos difíciles de superar para una aplicación sistemática del método al campo de las literaturas antiguas, en las que falta, a veces desesperante, de datos concretos imposibilita todo intento serio. Ello explica que el único intento sistemático en este campo sea un verdadero fracaso: nos referimos al trabajo de E. Drerup, *Das Generation-sproblem in der griechischen und griechisch.-röm. Kultur*, Paderborn, 1933.

Nadie deja de ver el alto interés que, para una comprensión viva de la vida cultural griega y romana, puede tener el enfoque generacional. Se explican, al menos se clarifican, muchos fenómenos culturales al ponerlos en relación con el haz de factores que determinan a una generación. La obra de Esquilo, por ejemplo, gana en profundidad al ponerlo en relación con los factores vivos de su generación, que ha vivido al menos dos grandes experiencias: la revolución democrática de Clístenes, en su adolescencia, la guerra contra Persia en su juventud y, finalmente, el famoso golpe de estado de Efiltes contra el Areópago en 462. Pero nos faltan muchos datos concretos para poder situar a Esquilo en el marco de su entorno generacional: apenas nada sabemos de Frínico, su contemporáneo en la tragedia; muy poco de los ideales artísticos del momento; la lengua ática se hallaba entonces en su momento de formación artística, pero carecemos de datos concretos para poder captar el nuevo lenguaje generacional.

La generación de la primera sofística, la crisis que representa la Guerra del Peloponeso, el papel concreto que haya podido representar una figura como Sócrates, quedarían mucho más aclarados si la falta de datos no nos obligara a sustituir esos datos con meras especulaciones.

Pese a estas dificultades, no se ha evitado del todo un cierto enfoque generacional: Fraenkel, en su libro *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, a pesar de

que no organiza su obra en esta perspectiva, roza algunas veces problemas generacionales; la *Historia de la literatura* de Q. Cataudella (trad. cast., Barcelona, 1954) organiza las épocas arcaica y clásica con criterios generacionales, en vez de hacerlo por géneros, como es, por desgracia, lo habitual. En cambio, este mismo autor trata por géneros la época helenística y romana, seguramente por la falta de datos para estas épocas. Finalmente, el libro de Adrados, *Ilustración y política*, antes mencionado, no deja de plantear problemas de tipo generacional al abordar los cambios de ideales de finales del período arcaico y la época clásica, y relaciona, al estudiar los siglos v y iv, a poetas, políticos, científicos, filósofos. (Cf. mi reseña en *Anthropos*, 37-38 [1984], 67 ss.)

e) W. Jaeger y los métodos del Tercer Humanismo

Aunque el llamado *Tercer Humanismo* no pretende, en principio, ser una mera metodología, sino una visión de los ideales de la cultura griega, lo incluimos en este elenco metodológico por los resultados, en el fondo con poca resonancia, que la obra concreta de Jaeger ha podido aportar a la hora de enfrentarse con el sentido de la cultura griega, sobre todo de la literatura entendida en sentido lato. Nacido el 30 de julio de 1888 en la ciudad de Lobberich, en la Baja Renania, estudiante en Marburgo y Berlín y profesor de diversas universidades europeas y americanas (Basilea, Kiel, Berlín, Manchester, Los Ángeles, Chicago y Harvard), sucesor del gran Wilamowitz en la cátedra berlinesa, Jaeger se había interesado, desde el primer momento, por los trabajos de crítica textual, que no abandonó nunca a lo largo de su vida y que tenía que cristalizar en su obra sobre la formación de la filosofía aristotélica que modificó profundamente las ideas que hasta entonces habían tenido vigencia en los estudios sobre el Estagirita. Esta obra, continuación de la temática abordada en su tesis doctoral, es el libro titulado *Aristoteles. Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung*, Berlín, 1923 (hay traducción española: *Aristóteles*, México, 1946).

En 1925 funda la revista *Die Antike*, en donde van apareciendo una serie de trabajos suyos que delatan ya sus inquietudes y su anhelo por elevarse a una síntesis filológico-humanística que con el tiempo culminarían en su obra definitiva, *Paideia*, aparecida en tres tomos entre los años 1934 y 1944, una de las épocas más fecundas de su vida.

En 1936 aparece, en efecto, su *Demóstenes* (trad. cast., México, F.C.E., 1945); del 1947 es su *Teología de los primeros filósofos griegos* (trad. cast., México, 1952); en 1936 recoge en sus *Humanistische Reden und Vorträge* los trabajos programáticos aparecidos dispersos en las páginas de *Die Antike*; de 1938 es su *Diokles von Karystos*. Todos estos trabajos son aportaciones importantes para valorar su preocupación fundamental tendente a realizar una visión sintética del mundo helénico que cuajaría en *Paideia*.

Sobre las aportaciones de Jaeger al problema de Aristóteles, cf. J. Alsina, «Aristóteles en el siglo xx», *Atlántida*, IX, 51 [mayo-junio 1971], 234-259.

La idea central de *Paideia* (trad. cast., México, F.C.E., 1942), a saber, que los griegos contemplaron el conjunto de su haber espiritual como un gran

sistema educativo, que Jaeger define como *Bildung*, había sido expuesta ya en una serie de conferencias recogidas en el volumen *Platos Stellung im Aufbau der gr. Bildung* (Berlín, 1928). Esta *paideía* es el elemento central que define al grupo de pueblos que Jaeger llama heleno-céntricos, entre los que sin duda se cuentan los occidentales. Los antiguos son, pues, «los creadores y el prototipo de nuestro propio sistema de valores». La obra tiende a rastrear, a través de la literatura griega, las distintas formulaciones de un valor más allá del puro análisis lexicográfico. No se trata de seguir, con el método semántico, las distintas acepciones del término *paideía*, sino de buscar en toda la literatura griega la realización concreta del ideal o valor de este término, que, si, en rigor, es platónico, se cubre con otros como *areté*. Así, siguiendo también el rastro en los textos filosóficos, su obra se convierte en una auténtica historia de las ideas.

Las ideas de Jaeger no hallaron todo el eco que acaso merecían. En la propia Alemania hombres como Br. Snell, al reseñar *Paideia*, no dejan de insistir en que el método de Jaeger no se sustrae a una cierta falacia: el empleo de unos términos griegos que no se cubren enteramente con los nuestros hace difícil una equiparación. *Bildung*, *paideía*, *areté*, responden a nociones distintas. Por otra parte, señala el mismo Snell que los rasgos de su humanismo son excesivamente académicos, y que el siglo largo de investigaciones históricas realizadas en Alemania no son reconocibles en su obra. Crítica acaso excesivamente dura, pero que delata la reacción provocada en un hombre que trabajaba en la orientación histórico-espiritual en la que en cierto modo se inserta Jaeger.

Para la obra y la figura de Jaeger, aparte el prólogo que abre sus *Scripta Minora*, Roma, 1960, véanse H. Langerbeck, «Werner Jaeger» (*Gnomon*, 34 [1962], 101-105), y el volumen de homenaje que le dedicó la revista *HSPH* (63 [1958]); A. Fontán, «Werner Jaeger, *Filología y humanismo*», *Atlántida*, I, 3 (1963), 313 ss., y J. S. Lasso de la Vega, «En la muerte de Werner Jaeger» (*EC*, VII [1962], 30-47).

f) *Psicoanálisis y literatura*

La relación concreta que pueda existir entre la teoría psicoanalítica y la literatura griega será abordada, con cierto detalle, en el capítulo correspondiente a las relaciones entre psicología y literatura. Aquí lo que primariamente nos interesa es señalar el método y apuntar hacia algunas consideraciones de carácter general.

Desde un primer momento, Freud se interesó por la literatura, junto al arte y el mito, para realizar sus interpretaciones y profundizar, desde un ángulo realmente inédito, en las capas profundas que determinan la creación literaria y su sentido. Sus análisis de aspectos de la obra de Goethe, de Shakespeare, de la tragedia griega, de Dostoievski, de Tomás Mann, junto a sus estudios sobre el Moisés de Miguel Ángel, la Santa Ana de Leonardo, sus trabajos sobre el mito (complejo de Edipo, de Electra), son bien conocidos. Pronto, los discípulos y continuadores del maestro se orientaron, empero, por otros senderos: Jung elabora una doctrina propia con su aplicación del concepto de *libido* a

otros campos más amplios, y, sobre todo, con su teoría de los *arquetipos* aporta nuevas perspectivas que, profundizadas por Kerényi, permiten un nuevo enfoque del *inconsciente colectivo*; Adler se ocupa especialmente de la doctrina de los complejos dándole un sentido totalmente nuevo. Pero, sobre todo, nos interesan las aportaciones de Charles Baudouin, Gaston Bachelard, Gilberte Aigrisse, Paul Diel, André Green y Charles Mauron. De éstos, Aigrisse ha realizado un notable esfuerzo por entender el conjunto de la cultura griega desde un ángulo psicoanalítico (*Psychanalyse de la Grèce antique*, París, 1960); Baudouin se ha ocupado, lo mismo que Paul Diel, más bien de aspectos concernientes al mito (Baudouin, *Le triomphe du Héros, Étude psychanalytique*, París, 1952; Diel, *Le symbolisme dans la mythologie grecque. Étude psychanalytique*, París, 1952); del contenido y orientación de estos trabajos nos ocuparemos, especialmente, en el apartado «Literatura y mitología», pág. 316.

Mucho más interesante para el tema en concreto que nos ocupa es la obra de G. Bachelard. Por lo pronto, Bachelard adopta ante el psicoanálisis una actitud no del todo clara: utiliza su terminología, las tesis básicas del psicoanálisis las maneja constantemente, pero, al tiempo, no deja de señalar los peligros del psicoanálisis. La gran doctrina de Bachelard es, empero, su tesis de que es preciso ir al psicoanálisis del conocimiento objetivo, que ha expuesto magistralmente en su libro *La formation de l'esprit scientifique*, París, 1938, y que ha proseguido en su obra *Psicoanálisis del fuego* (trad. cast., Madrid, 1966).

Para Bachelard, en efecto,

se trata de descubrir la acción de los valores inconscientes en la base misma del conocimiento científico y empírico (*Psicoanálisis del fuego*, pág. 21),

porque para un conocimiento científico auténtico hay numerosos *obstáculos epistemológicos* que impiden una aprensión científica de la realidad. Es partiendo de esta superación de obstáculos como Bachelard distingue tres grandes etapas en la formación del espíritu científico europeo: una etapa precientífica, otra en la que surge el espíritu científico (hacia el siglo xviii) y, finalmente, el nuevo espíritu científico fruto del descubrimiento de la ley de la relatividad (*La formation...*, pág. 251).

Una original aplicación de los principios de Bachelard al campo de Grecia ha sido realizada por R. Joly en su obra *Le niveau de la science hippocratique*, París, 1966. En este trabajo, bien que no con la doctrina del psicoanálisis del conocimiento científico, objetivo, sino aplicando criterios estrictamente lógicos (polivalencia causal, obstáculo sustancialista, etc.), llega a establecer los criterios en base a los cuales hay que calificar la ciencia hipocrática como precientífica.

A. Green se ha ocupado intensamente del teatro griego, en especial del tema de Edipo y la *Orestía*, en su libro *Un oeil en trop*, París, 1969; Ch. Mauron ha creado un método propio, la *psicocrítica*, que hunde, asimismo, sus raíces en doctrinas psicoanalíticas, y se ha ocupado especialmente de lo que llama «las metáforas obsesivas», que atribuye al inconsciente del autor. En el apartado «Literatura y psicología» (cf.

infra, pág. 293) hacemos referencia a este problema en lo que atañe a la poesía griega.

Para una visión panorámica de las relaciones entre psicoanálisis y problemas literarios, cf. Anne Clancier, *Psicoanálisis, literatura, crítica*, Madrid, 1976.

g) *El estructuralismo literario*

La aplicación del método estructuralista a la lingüística es un hallazgo de F. de Saussure en su *Cours de linguistique générale* (París-Lausana, 1916). Reaccionando contra la lingüística histórica, señalaba el lingüista ginebrino que frente a un tratamiento puramente evolutivo, en eje vertical, de la lengua, era preciso una consideración *sincrónica*, estática, en la que la lengua se revela como un *sistema de signos* en el que la *oposición* de los rasgos distintivos de los elementos del lenguaje juega un papel decisivo. Pronto estos principios metodológicos fueron aplicados a otros campos, no sólo en las ciencias del espíritu, sino asimismo en el de la naturaleza. Decisivo ha sido el esfuerzo de Lévi-Strauss al aplicar al campo de la etnología las ideas de Saussure. El resultado ha sido la elaboración de un nuevo método de investigación de las sociedades primitivas y un nuevo enfoque para penetrar en las leyes que rigen el pensamiento humano. Aunque otros especialistas han trabajado siguiendo las directrices estructuralistas (Althusser, Lacan, Greimas, Jacobson, Roland Barthes, por citar unos cuantos bien significativos), el hecho es que «el estructuralismo es Lévi-Strauss» (Auzias, *El estructuralismo*, trad. cast., Madrid, 1969, pág. 12).

Con el estructuralismo el enorme privilegio que tenía la historicidad se rebaja considerablemente. La concepción hasta entonces dominante, a saber, que la explicación de un fenómeno consiste en remontarse a los fenómenos que le han precedido, ha perdido significado. La historia humana según Lévi-Strauss no es acumulativa. Sobre todo, el estructuralismo restaura las sociedades «sin historia», paralizadas, en las que el método estático de análisis de los elementos culturales es factible.

Nos ocuparemos con mayor detención del estructuralismo como método de enfoque de estas sociedades, y, sobre todo, del análisis de la estructura de los mitos para establecer la estructura y el funcionamiento de la mente humana reflejada en el mito, en el apartado sobre «Literatura y mitología» (cf. *infra*, pág. 316).

Sobre la figura y la obra de Lévi-Strauss, cf. E. R. Leach, *Lévi-Strauss*, Londres, 1970, y C. Backès-Clément, *Claude Lévi-Strauss ou la structure et le malheur*, París, 1970. Sobre el estructuralismo en general, aparte el librito de J. Piaget, *Le structuralisme*, París, 1968 (Col. Que sais-je?), cf. J. Pouill, *Problemas del estructuralismo*, México, 1967.

La consideración estructural de la obra literaria comienza, ante todo, por repudiar, como hemos señalado, el reino de la historicidad. Al considerar la obra literaria como un todo sistemático, dotado de sentido propio, desaparecen todas las consideraciones que los métodos biográficos, sociológicos e históricos se hacían con respecto a la obra literaria. Carecen de sentido los estudios sobre

las fuentes, el análisis de las influencias que haya podido sufrir, la génesis psicológica, etc. Cada obra literaria se considera como un fragmento cerrado en sí mismo. Al desaparecer toda otra consideración que no sea estrictamente literaria, se apunta hacia la idea —expresada por D. Alonso— de que la estilística es la única ciencia de la literatura. La dicotomía de la obra entre *fondo* y *forma*, tan cara a la crítica tradicional, desaparece: en esto, la escuela formalista rusa ha colaborado con el estructuralismo, al insistir en que el contenido implica ya los elementos formales.

Por otros caminos y desde puntos de vista no estrictamente orientados en las ideas de Lévi-Strauss ni de los formalistas rusos, se ha insistido ya, en el campo de la literatura griega, en que la *forma* o *estructura* es un elemento inseparable del contenido. Así los trabajos de H. D. F. Kitto, *Form and Meaning in Drama*, Londres, 1964 (que pone de relieve la íntima conexión entre los aspectos formales y de contenido del drama sofócleo y shakespeariano); y *Poiesis, Structure and Thought*, Berkeley, 1966, en donde ha señalado el mismo hecho en el campo de lo homérico, de Tucídides, de Esquilo, de Sófocles, y del *Coriolano* de Shakespeare.

Con métodos estructurales ha intentado el profesor Adrados rastrear la génesis de la tragedia y la comedia griegas (*Fiesta, comedia y tragedia*, Barcelona, 1972). Y una inteligente aplicación del método a campos muy diversos del mundo antiguo han realizado una serie de investigadores franceses: M. Détienne (cf., sobre todo, su libro *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, París, 1967) y J.-P. Vernant (en especial véase su *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, trad. cast., Barcelona, 1965).

Las teorías básicas de los formalistas rusos pueden hallarse subsumidas en el libro *Théorie de la littérature*, presentado por T. Todorov, donde se recogen trabajos de Eikhenbaum, Chklovski, Vinogradov, entre otros. Asimismo, en T. Todorov, *Poétique de la prose*, París, 1971, con estudios como la herencia metodológica del formalismo y lengua y literatura.

h) *Tratados de historia de la literatura griega*

A partir de mediados del siglo XVIII se inician tímidos ensayos por exponer el contenido de la historia literaria griega; pero no existe aún una consideración clara de lo que debe ser una obra de este tipo, y la consideración de «'anticuario', tan típica de este momento», predomina en trabajos como el de Ed. Herwood, *Biographia classica. The lives and characters of the Greek and Roman Classics*, Londres, 1740, o el de J. C. Schulz, *Bibliothek der griechischen Literatur*, Giessen, 1772.

La orientación historicista que Wolf dio a la naciente *Altertumswissenschaft*, irá ahora imponiéndose paulatinamente, si bien a comienzos de siglo aún hallamos en los tratados que ven la luz restos del idealismo clasicista wickelmanniano: así ocurre en libros como los de D. Fuhrmann (*Handbuch der class. Literatur der Griechen*, Leipzig, 1804-1808) o de la francesa E. Schöll (*Histoire de la littérature grecque profane*, París, 1813), en la que lo que aún predomina es una visión dogmática, preceptista.

Una nueva época abre, en muchos sentidos, el *Grundriss der gr. Literatur* de G. Bernhardy (Halle, 1836): el autor se esfuerza por trazar una historia del desarrollo del tratamiento histórico de la literatura griega desde el neohumanismo hasta su tiempo, y, sobre todo, esboza los rasgos generales y característicos de la literatura griega frente a la romana. Una primera parte está consagrada a lo que llama su autor la «historia interna», que desarrolla la evolución de los períodos más importantes (el de *formación* y de la época arcaica, que traza a base de las aportaciones de las distintas razas (*Stämme*) helénicas: jonios, dorios y eolios). La segunda parte es un estudio por géneros de la producción literaria helénica.

Pocos años después, en 1841, aparece la *Geschichte der gr. Literatur*, de K. O. Müller (hay versión castellana, Madrid, 1889): su orientación es todavía idealista: se detiene especialmente en los aspectos «nobles» del mundo helénico, sin atender a aquellas zonas «realistas» de la vida que han merecido atención en la literatura.

Siguen los tratados de Pierron (*Histoire de la littérature grecque*, París, 1850), Mure (*A Critical History of Language and Literature of Ancient Greece*, Londres, 1854), E. Burnouf (*Histoire de la Lit. grecque*, París, 1868) y S. Centofanti (*La letteratura greca*, Florencia, 1870, que llega hasta la caída de Constantinopla) y F. B. Jevons (*A History of Greek Literature*, Londres, 1886). Por lo general, estos tratados suelen desconocer, o utilizan con poco fruto, la aportación de Droysen a la comprensión del mundo helenístico (Jevons se detiene, por ejemplo, en Demóstenes). Por otra parte, no ha desaparecido aún el influjo del período inmediatamente anterior: el dogmatismo preceptista, el idealismo en el tratamiento de los temas no se ha abandonado por completo. Por ello significa una importante contribución la aparición de *Histoire de la Littérature grecque* de los hermanos A. y M. Croiset (París, 1885, en cinco tomos), donde, en el prefacio, se exponen las intenciones y orientaciones de sus autores con una claridad meridiana.

C'est une vérité courante, aujourd'hui, et presque banale —leemos en el prefacio— que l'histoire d'une littérature, pour répondre aux exigences de la science, doit être étudiée dans un esprit essentiellement historique.

Y, en efecto, la obra se inicia con una exposición del desarrollo de lo que es el «esprit historique» en oposición al «dogmático», con sus apriorismos y su tendencia a «absolver» o a «condenar». Los hermanos Croiset postulan la tendencia a la «comprensión» (*Verstehen*):

Comprender un texto no es sólo entender el sentido exterior y superficial de las palabras... sino discernir todos los rasgos que determinan su fisonomía, que hacen que dos obras, a primera vista semejantes, sean distintas.

Trazan luego los autores una breve visión del tratamiento que ha tenido la literatura griega, y señalan que los estudios modernos se iniciaron, pese a sus defectos, con la obra de K. O. Müller:

Ha sido K. O. Müller —afirman— el que dio sobre la historia de la literatura griega la primera obra que puede llamarse, sin restricciones de ninguna clase, una obra maestra.

Si descontamos estudios orientados hacia el «impresionismo crítico» al estilo de Sainte-Beuve (así el libro de E. Egger, *La littérature grecque*, París, 1890), las obras que siguieron a la magistral *Historia* de los hermanos Croiset adoptaron asimismo, por lo general, sus pautas. J. P. Mahaffy (*A History of class. Greek Literature*, Londres, 1895) hace una exposición por géneros, pero adopta la orientación historicista; K. Christ (*Geschichte der gr. Literatur*, Munich, 1888) incorpora ya los descubrimientos papirológicos a los datos que hay que tener en cuenta; U. von Wilamowitz, en el capítulo que escribe al respecto en *Die Kultur der Gegenwart* (Berlín-Leipzig, 1911), expone un amplio programa de lo que debería de ser una historia de la literatura griega concebida científicamente, y que exige la colaboración de diversos especialistas. Se queja de que todavía el estudio de la historia de la literatura griega esté en sus inicios (pág. 5) y señala que como método para poder salir, en parte, de esta situación podría servir el principio de separar los géneros, aunque reconoce que ello llevaría de nuevo al antiguo esquematismo.

Dentro de los manuales modernos, orientados ya, al menos en parte, de acuerdo con la moderna metodología, hay que citar, entre otros: J. Geffcken, *Griechische Literaturgeschichte*, Heidelberg, 1926, en dos tomos y un tercero de notas: de éstos el segundo está dedicado a la filosofía; W. Schmid-O. Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur*, monumental estudio, en varios tomos (la obra no está concluida), muy desigual en el tratamiento de los diversos autores, pero con un material muy rico en sus amplísimas y numerosas notas, donde se recoge, prácticamente, toda la erudición de los dos últimos siglos; su concepción general es más que discutible: cree en la metodología, y el ritmo que preside la producción literaria es prácticamente ignorado.

Dentro de los manuales de menor extensión, pero siempre útiles por la síntesis que representan, merecen citarse:

M. Hadas, *A history of Greek Literature*, Londres-Nueva York, 1950, que es recomendable por sus criterios objetivos al valorar la producción literaria griega; A. Lesky, *Geschichte der gr. Literatur*, Berna, 1957 (hay trad. cast., Madrid, Gredos, 1968), en la que sobresalen los tratamientos de Homero y la tragedia, pero pierde mucho al llegar a la época helenística y romana; R. Cantarella, *Storia della letteratura greca*, Milán, 1962. Dentro de la *Introduzione allo studio della cultura classica* (Milán, Marzorati, 1972), un primer tomo está consagrado a las literaturas clásicas; la obra está realizada en colaboración, dividida en géneros: Della Corte se ocupa de la reseña de los diversos

tratados de literatura griega; Br. Gentili trata de la lírica arcaica; A. Colonna de la épica alejandrina; J. Giangrande del epigrama; A. Garzya del teatro; Della Corte de la historiografía; L. Pepe de la narrativa; Scarpato de la epistolografía; G. Barabino de la elocuencia; Rinaldo de la literatura judeo-helenística, y Lazzati de la literatura cristiana griega antigua.

Una mención merecen: W. Nestle, *Historia de la literatura griega* (trad. cast.), Barcelona, Labor, 1944²; C. M. Bowra, *Introducción a la literatura griega* (trad. cast.), Madrid, Guadarrama, 1968; y F. Ballotto, *Storia della letteratura greca*, Milán, Signorelli, 1967².

Muy útil y completa por el enorme caudal de información que contiene la *Geschichte der griechischen Literatur* de W. Schmid-O. Stählin, que forma parte del Manual de I. Müller, Munich, 1929 y ss.

Mención especial merecen las *Pagine critiche di lettera greca*, de U. Albin y A. Luppino (Florenca, Le Monnier, 1968), que es una selección de textos de los grandes tratadistas de la literatura griega en versión italiana. En la colección «Wege der Forschung», publicada en Darmstad, han aparecido una serie de tomos dedicados a diversos autores, con una selección, en versión alemana normalmente, de artículos o fragmentos de obras de los principales especialistas. Han salido, entre otros, volúmenes consagrados a Hesíodo, Píndaro, elegía, Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Tucídides, etc.

Últimamente han aparecido dos buenos manuales de síntesis: *The Cambridge History of classical Literature*, vol. I: *Greek Literature* (Cambridge, 1985, editado por P. E. Easterling y A. D. Knox; hay trad. esp. Madrid, Gredos, 1990), y J. A. López Férrez (editor), *Literatura griega*, Madrid, Cátedra, 1988.

III

LA TRANSMISIÓN DE LA LITERATURA GRIEGA

1. EL LIBRO ANTIGUO: GENERALIDADES

Editar una obra antigua y la de un autor contemporáneo son dos tareas muy distintas. Hoy el autor entrega su manuscrito a la imprenta y el impresor no tiene sino que convertir en letra impresa —tras las agotadoras correcciones de pruebas— el original. Tras esto, el libro pasará, por el intermedio del librero, a manos del eventual lector. En una obra antigua la cosa es más complicada. Si tomamos la edición crítica de una obra antigua, lo primero que observamos es que ésta siempre va precedida de un prefacio en el que el editor da cuenta de los manuscritos, papiros, citas de la tradición indirecta, listas de escolios o comentarios que le han servido para establecer su propia edición. Y sólo en casos muy contados, a la verdad sólo muy excepcionalmente, tendremos ante nuestros ojos el texto real tal como salió de manos del autor. Entre el manuscrito original y la edición crítica hay un largo proceso de siglos. Estudiar este proceso es el objeto de una de las tareas más fatigosas de la filología y, al tiempo, más apasionadas: la historia de la tradición del texto.

Para los criterios en que debe apoyarse una edición moderna, cf. G. Witkowski, *Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke*, Leipzig, 1924.

Téngase, empero, en cuenta, que también para los autores modernos pueden plantearse problemas textuales. Como señala W. Kayser, «el que va a la librería y compra una edición barata del *Quijote* cree tener en sus manos el texto verdadero; pero si reflexiona, sacará inevitablemente la conclusión de que entre el lector y el autor se han interpuesto varias personas».

Los problemas de la edición de autores medievales son tratados, por lo que se refiere a España, en el libro de F. López Estrada, *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, Gredos, 1966, págs. 16 y sigs.

En general, para la literatura no clásica, M. Barbi, *La Nuova Filologia e l'edizione dei nostri scrittori*, Florencia, 1938. Para aspectos de la edición de autores renacentistas, W. W. Greg, *The Editorial Problems in Shakespeare*, Oxford, 1942.

¿Qué era, cómo era un libro en la Antigüedad? Por lo pronto, el libro ha tenido un nacimiento. Y, por otra parte, no todo lo que se «editaba» en la Antigüedad era un libro tal como nosotros lo concebimos.

Sobre la historia del libro, los mejores estudios son los de Th. Birth, *Das antike Buchwesen in seinem Verhältnis zur Literatur*, Berlín, 1882; W. Schubart, *Das Buch bei den Griechen und Römern*, Berlín, 1921²; G. Kenyon, *Books and Readers in Ancient Greece and Rome*, Oxford, 1951; H. O. Pinner, *The World of Books in classical Antiquity*, Leiden, 1958; E. G. Turner, *Athenian Books in the Fifth and Fourth Century B. C.*, Londres, 1952.

Problemas generales sobre este punto en el cap. «Antikes und Mittelalterliches Buch- und Schriftwesen» del libro *Geschichte der Textüberlieferung*, Zurich, 1961, I, págs. 25 y sigs.

Una visión panorámica de las mutaciones formales del libro puede hallarse en R. Escarpit, *La revolución del libro*, trad. cast., Madrid, 1968, págs. 18 y sigs. Una historia general del libro en S. Dahl, *Histoire du livre de l'Antiquité à nos jours*, París, 1933.

En el período comprendido entre los siglos VI y V a. C., cuando de hecho surgen los primeros intentos por perpetuar las ideas con el despertar de la personalidad, *los griegos disponían o de tablillas de cera* —que, en la práctica, sólo servían para tomar notas o confeccionar borradores— *o del papiro*, que ya había sido usado en el Egipto faraónico. *Los rollos de papiro han debido de ser el primer ejemplo de lo que podemos llamar, en sentido lato, libro*. En este material publican o difunden los presocráticos seguramente sus tratados; pero no hay que descartar, ni mucho menos, la difusión real en una sociedad como la griega arcaica, en la que la memoria juega un papel tan importante. Lo mismo hay que decir de la primera poesía lírica.

Sobre la existencia del *libro* en una sociedad en la que la tradición oral juega todavía un papel predominante, cf., ahora, E. A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura*, Bari, 1973, págs. 37 y sigs., que contiene crítica contra ciertas tesis (como la de Turner) que consideran como axiomática la difusión de la lectura en el siglo V. Pero Havelock exagera su posición cuando, por ejemplo, a propósito de Platón, *Rep.* 603b, donde el filósofo, para oponer pintura a poesía emplea términos como $\delta\psi\iota\varsigma$ y $\acute{\alpha}\kappa\omicron\eta\acute{\iota}$, respectivamente, ignora el valor que tenía en la Antigüedad la lectura en voz alta.

Hemos de suponer que el autor *dictaba* el contenido de su obra a amanuenses; era, pues, un tipo de *edición privada*, para usos muy restringidos. El *libro* pasaba luego, de mano en mano, aunque muy pronto debió de iniciarse un cierto *comercio librero* a pequeña escala, para satisfacer las demandas del público. Otras veces la confección debió de tener finalidades puramente prácticas: cuando Píndaro componía sus epinicios y debía cuidar de su ejecución, se veía en la necesidad de proporcionar copias para que el coro pudiera ensayar. Los autores de encomios para personajes privados —tan corrientes en la época arcaica y clásica— sin duda entregaban un ejemplar, al menos, a los destinatarios.

Poco a poco fue aumentando el número de ejemplares que circulaban de mano en mano. Tenemos de ello algunos testimonios: Aristófanes afirma en *Ranas*, v. 1114, que «cada ciudadano, con un libro en la mano, aprende lo que debe»; Sócrates, en el *Fedro* (228b), sospecha que su amigo oculta bajo el brazo un libro con un discurso. Sobre todo, las *necesidades pedagógicas* obligaron a buscar los medios de proporcionar textos a los alumnos, aunque no debe descartarse la enseñanza oral. El *Vaso de Duris* (hacia 470 a. C.) ofrece ya una representación de una escuela. La enseñanza se basaba en la *lectura* de los grandes autores del pasado; Sócrates, en el *Fedón* (97b), afirma que adquirió un ejemplar del libro de Anaxágoras. Y ya en la segunda mitad del siglo v a. C., algunos escritores empezaron a formarse su propia biblioteca privada, como es el caso de Eurípides.

Todo ello hizo nacer una nueva actividad: *el comercio de libros, cuyo inicio debe de situarse hacia la segunda mitad del siglo V*: es el βιβλιοπώλης del que tenemos referencias en algún fragmento de la comedia (cf. C. A. F., I, 691, fr. 9). Zenón, fundador del estoicismo, pudo leer (Diógenes Laercio, VII, 31) libros que su padre, que era comerciante, le compraba en sus frecuentes viajes a *Atenas*. También parece que existió actividad de comercio librero en *Rodas* y en *Sicilia*.

Sobre el comercio de libros en la Antigüedad, cf. T. Kleberg, *Buchhandlung und Verlagswesen in der Antike*, Darmstadt, 1967 (trad. alemana del original sueco). Asimismo, el art. *Buch, Buchhandel*, en *RE*. Para la época helenística, A. F. Norman, «The Book Trade in Fourth Century Antioch» (*JHS*, 80 [1960], 122 ss.).

Poco, o muy poco, sabemos sobre el *precio del libro*: el que compró Sócrates (un texto de Anaxágoras) le costó una dracma, precio que debe considerarse más bien bajo. Otros eran más caros, si la noticia de Diógenes Laercio (III 9) según la cual Platón compró por cien minas las obras de Filolao es cierta. Quizá se trataba de libros «ilustrados», sobre los que hablaremos más tarde. Luciano, en el siglo II d. C., afirma que una obra de Tisias, el fundador de la Retórica, costaba en su tiempo setecientas dracmas (Luc., *Pseudolog.* 30).

Los «*derechos de autor*» son prácticamente desconocidos en el mundo griego. Si el autor necesitaba dinero, *vendía* su texto al editor, quien quedaba dueño de la obra» (Kleberg, pág. 51).

La teoría de Wilamowitz, hoy no compartida por todos los estudiosos, según la cual *el primer libro* fueron los ejemplares de las tragedias (*Einleitung in die gr. Tragödie*, Berlín, 1910, pág. 121), la justifica su autor basándose en el hecho de que, para las representaciones, se hacía imprescindible disponer de un texto que, aparte el contenido concreto de la obra, contuviera, a la vez, algunas indicaciones de orden técnico: signos musicales, cambios de interlocutor y otros detalles necesarios. El poeta, para concursar, tenía que presentar, por otra parte, un original al arconte, a la vista del cual éste decidía darle, o no, la autorización para tomar parte en el concurso, y *concederle el coro*.

El Estado se encargaba de que un ciudadano aportara el dinero necesario para la representación.

2. EL LIBRO EN LOS SIGLOS V Y IV A. C.

¿Qué estructura tenía un libro en la época clásica? No conservamos ningún ejemplar del siglo v para hacernos una idea de lo que sería un *original de autor*, pero puede ayudarnos a imaginarlo un papiro descubierto en 1902 que reproduce una buena parte de *Los persas* de Timoteo. Editado en 1903 por Wilamowitz, este papiro (*Pap. Berlín*, inv. 1875) pertenece al último cuarto del siglo iv: es, por tanto, casi contemporáneo del autor. El texto está escrito a dos columnas de unos 22 cm., con 27 líneas cada una. Como era habitual en esta época, no había *separación* entre las palabras, y las letras eran *capitales*. No había *puntuación* y no se señalaba la *colometría* de los versos.

Para más detalles, véase la edición de U. von Wilamowitz (*Timotheos Milesius, Die Perser*, reed. Olms, Hildesheim), y los datos complementarios que aporta A. Wartelle, (*Histoire du texte d'Eschyle dans l'Antiquité*, París, 1971, págs. 45 y sigs.).

Sin embargo, debieron de existir diferencias entre este libro y los originales de Esquilo: el alfabeto utilizado en la época del trágico no era el ático, sino el jónico, adoptado en Atenas en 403.

3. LA DIFUSIÓN Y LA REVISIÓN DE LAS OBRAS

Hemos dicho antes que ya en el siglo v y, sobre todo, en el iv se inicia una cierta difusión del libro. Las personas interesadas podían adquirir obras en las librerías, y era posible constituir una pequeña biblioteca. Cajas de distinta capacidad contenían los *rollos de papiro*. Y aquí se plantean ya dos cuestiones: la primera, relativa a la *ilustración* de estos rollos; la segunda, si el libro iba encabezado por un *título*. Queda un último punto, el de la difusión, que plantea otros problemas: interpolaciones, justificaciones, eliminaciones.

a) *Las ilustraciones*

El códice *Vaticanus Graecus 204*, copiado en el siglo ix, contiene las obras de algunos matemáticos, entre ellos Euclides. Uno de los hechos que sorprenden del códice son las figuras que ilustran el texto. La pregunta que inmediatamente asoma a los labios es si estas ilustraciones proceden, por sucesivas copias, del original del autor. El tema es importante para comprender lo que era un libro, en sus aspectos formales, en la Antigüedad.

Todo permite suponer que en los originales más antiguos había figuras y/o diagramas que procedían realmente del autor. En efecto, figuras muy parecidas a las mencionadas se hallan, asimismo, en papiros prealejandrinos, como los que contienen textos de los tratados geométricos de Hipócrates de Quíos. Un

papiro conservado en la Biblioteca Nacional de Viena (*Pap. Vind.* 19996) nos ofrece otro ejemplo. Y lo que ocurre con los tratados científicos debía de ocurrir también con los papiros literarios, en los que los textos iban acompañados de figuras e ilustraciones que aclaraban aspectos concretos de la obra. Algunos papiros que contienen fragmentos de novelas son un buen testimonio de ello (cf. I. U. Powell-G. L. Barber, *New Chapters in the History of Greek Literature*, III, Oxford, 1933, págs. 249 y sigs.). Sin embargo, las ilustraciones de tratados literarios pueden haber sido elaboradas por los «editores», más que por los propios autores, por lo general, pues tales ilustraciones no son tan imprescindibles como ocurre con los textos científicos para su explicación.

Sobre el tema debe verse, especialmente, E. Bethe, *Buch und Bild im Altertum*, Leipzig, 1945, y, sobre todo, K. Waitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, Princeton, 1947. La obra del mismo autor, *Ancient Book Illumination*, Cambridge, Mass., 1959, no se limita a las ilustraciones de libros, sino que se ocupa también de las representaciones plásticas (pinturas, mosaicos) de escenas de obras literarias antiguas.

b) *El título de los libros*

Actualmente estamos habituados a relacionar un libro con su título correspondiente. Pero ¿ocurría lo mismo en la Antigüedad? En la Edad Media tenemos casos de obras que han llegado a nosotros sin título alguno, que se lo han puesto los eruditos. Y la primera pregunta que debemos formularnos es si los antiguos tenían necesidad de titular sus obras. Algunos críticos se deciden por la contestación afirmativa en lo que concierne a las obras dramáticas: así Th. Bergk (*Griechische Literaturgeschichte* I, pág. 320) y Wilamowitz (*Einleitung*, ya citada, pág. 124). De hecho, tenemos casos concretos de autocitas con título concreto. Así, Aristófanes se refiere, en una ocasión (*Nubes* 554), a una obra suya anterior, y la cita con el mismo título que ha llegado hasta nosotros (τοὺς ἡμετέρους Ἰππέας): los *Caballeros*. Platón hace algo parecido: en el *Político* 284b, remite al *Sofista* con este mismo nombre. En el caso de las piezas dramáticas, es natural que, obligado el autor a pedir un coro al arconte, y más tarde, a depositar un ejemplar en los archivos del Estado, éste fuera acompañado del título. Pero en otros casos pueden surgir ciertas dudas. Por lo pronto, y en el caso mismo de la tragedia, tenemos muchos ejemplos de obras con un doble título, lo que quizá refleje que la obra corría bajo diversos títulos, que los editores posteriores han recogido. Hay, por ejemplo, varias piezas de Esquilo que han llegado a nosotros con doble titulación.

Pero además, hay casos en que fuentes distintas citan una obra con títulos diferentes: el *Menéxeno* de Platón es citado por Aristóteles (*Rhet.* 1415b30) con el título de *Epitafio*; el *Banquete* como *Discurso sobre el amor* (Ἐρωτικὸς λόγος), y el *Fedón* como *Tratado sobre el alma* (περὶ ψυχῆς).

En el *corpus* hipocrático la tradición vacila en los títulos de determinados tratados. Y Porfirio, al ordenar las obras del maestro Plotino, cita el comienzo de cada tratado de las *Enéadas*, tras la cita del título corriente.

Precisamente el hábito de mencionar, en la Antigüedad, una obra señalando su comienzo (la fórmula es οὐ ἢ ἀρχῆ) ha inducido a algunos filólogos a creer que, en muchos casos, el título no procede del autor. En suma, podría decirse que en algunas ocasiones el título se ha creado a partir de las palabras iniciales de la obra. Así el tratado hipocrático *Sobre la enfermedad sagrada* (Περὶ ἰρῆς νόσου) comienza precisamente con estas palabras del título (περὶ μὲν τῆς καλεομένης ἰρῆς νόσου). El libro Περὶ εὐθυμίας de Demócrito se iniciaba con una expresión que corresponde al título.

Lo que no suele faltar en muchas obras es, al comienzo, el nombre del autor, normalmente en genitivo. Así la Historia de Heródoto se inicia así: Ἡροδότου Ἀλικαρνησέους ἱστορίας ἀπόδεξις ἡδὲ, y lo mismo ocurre con Hecateo y con Tucídides. Es posible, empero, que en algunos casos esta adición del nombre del autor proceda de las ediciones alejandrinas.

Sobre el problema, cf. E. Nachmanson, «Der griechische Buchtitel» (*Göt. Högsk. Arskr.* 47 [1941], 19), quien, a su vez, corrige algunos puntos de vista de H. Zilliacus (en *Eranos* [1938]: «Boktitel i antik Litteratur»).

Para la comedia, cf. G. Bender, *De graecae comediae titulis duplicis*, tesis doct., Marburgo, 1904; y para la tragedia, W. Hippenstiel, *De graecorum tragicorum fabularum nominibus*, tesis doct., Marburgo, 1887.

c) *Interpolaciones, adiciones y revisiones*

Una vez publicado por su autor, el «libro» quedaba, en muchos aspectos, fuera del alcance del mismo. Con su difusión, era posible todo tipo de manipulaciones: la obra podía «corregirse»; se le podían hacer adiciones; se podían sustituir partes originales por otras de cosecha del «interpolador»; incluso podía «falsearse». Galeno se tomó la molestia de escribir un opúsculo para indicar el orden en que debían leerse sus obras, con una lista de títulos de sus trabajos para que no hubiera posibilidades de falsificación.

Diógenes Laercio (VII 163) señala que Panecio demostró que muchos escritos atribuidos a los socráticos eran apócrifos. El caso más curioso y que probablemente más discusiones ha provocado a lo largo de la filología es el de las manipulaciones de los textos dramáticos, que, en las reposiciones que tenían lugar antes de la actividad de los alejandrinos, estaban expuestos a toda clase de peligros. Es importante el caso de Esquilo. Ya Quintiliano (*Inst. Or.* X 1, 66) alude al hecho de que, dada la *rudeza* de sus piezas, se permitió que sus tragedias fueran corregidas. Se ha atribuido cierta responsabilidad a los descendientes del poeta, muchos de ellos poetas a su vez, en las modificaciones del texto de sus obras. Por otro lado, quedan las «modernizaciones» que los encargados de las reposiciones esquiléas hayan podido introducir, así como las

interpolaciones de los actores (hoy las llamaríamos *morcillas*). Pero tampoco es raro que el propio autor haya revisado la obra.

El tema de las manipulaciones de las piezas trágicas fue, de hecho, iniciado por H. Weil en un memorable trabajo aparecido en 1888 («Des traces de remaniement dans les drames d'Eschyle», *REG*, 1 [1888], 7 ss.), que se abre con las siguientes palabras:

Los textos que poseemos de los trágicos griegos han sufrido numerosas y graves alteraciones, y no siempre hay que acusar a los copistas medievales de las faltas que presentan los versos de Sófocles y de Eurípides. Los gramáticos, es decir, los críticos de Alejandría, los leían ya en estado adulterado, y de ello dan fe los viejos escolios.

Pero el filólogo mencionado dedica en este trabajo un interés específico a Esquilo, dado el hecho de que, mientras las piezas de Sófocles y de Eurípides continuaron representándose con relativa frecuencia en períodos posteriores, el teatro del viejo Esquilo, difícil si los hay, dejó pronto de reponerse, si bien, en el período comprendido entre la muerte del poeta y el comienzo del siglo IV a. C., no era infrecuente concurrir a los certámenes con alguna de sus piezas. Por tanto, las manipulaciones que pudo sufrir el teatro de Esquilo deben situarse, especialmente, entre los años 454 y los comienzos del siglo IV.

Reacciona, empero, Weil en este trabajo, contra la tendencia de la crítica de su tiempo, sobre todo contra Dindorf, que pretendía descubrir un número exagerado de interpolaciones en Esquilo. Para Weil, todo se reduce a un par de pasajes de *Las Eumérides* y al famoso final de *Los Siete contra Tebas*.

Una actitud extrema en la detección de manipulaciones está representada por el libro de R. Boehme, *Bühnenbearbeitungen aischyläischer Tragödien*, Basilea, 1956, que sostiene que todo el sentido originario de la *Orestía* ha quedado adulterado por el autor de una versión realizada a fines del s. V a. C. Según este autor, en la pieza original, Egisto no aparecía, Apolo no jugaba ningún papel, y Pílates no pertenecía al elenco de personajes. Pero la crítica no ha aceptado puntos de vista tan exagerados.

Puede ocurrir, y de hecho hay ciertos argumentos en favor de esta hipótesis, que el propio autor introduzca retoques en la primera edición de su obra. En algunos casos se trata prácticamente de una obra completamente nueva, tantas son las modificaciones introducidas. El motivo puede haber sido, en las piezas dramáticas, el poco éxito de la primera versión: tal es el caso, al parecer, de las *Nubes* de Aristófanes, en cuya parábasis pone el autor en labios del coro (vv. 520 ss.) unas palabras en las que se queja de la poca aceptación de la pieza.

Dado que una pieza no puede referirse a su propio fracaso en tiempo pasado —razona Dover en el prólogo a su edición de la obra (*Introd. LXXX*)—, la parábasis debe pertenecer a una versión revisada.

Otro caso, y bien conocido, es la segunda versión que hizo Eurípides de su *Hipólito*: la primera se titulaba *Hipólito con la cabeza velada* (Ἰππόλυτος καλυπτόμενος), y parece que no fue del agrado del público por lo atrevido de algunos de sus pasajes. El fracaso de la tragedia indujo a su autor a realizar una nueva versión: es el *Hipólito* que la transmisión nos ha legado.

Para los problemas de esta obra, véase la edición de W. S. Barret (Oxford, Clarendon, 1964, págs. 15 y sigs.). Sobre la cuestión general de las revisiones, es trabajo básico: H. Edmonds, *Zweite Auflage im Altertum*, Leipzig, 1941.

Un caso concreto, la revisión de una pieza antes de su representación, motivada por un hecho concreto, puede verse en el estudio de G. Mastromarco, *Storia di una commedia di Atene*, Florencia, 1974: el autor sostiene aquí que en 423 un proceso incoado contra Laques hizo que Aristófanes introdujese en la obra una parodia de dicho proceso, hecho que se pretende justificar a base de ciertas incoherencias.

Para los diálogos «sospechosos» de Platón, aparte la edición de Suilhé, *Platon. Dialogues suspects*, París, 1963, véanse las referencias de A. Carlini, *Studi sulla tradizione antica e medievale del Fedone*, Roma, 1972.

Quedan, finalmente, las llamadas interpolaciones de actor. Es sabido que, en el siglo IV, surge en Atenas un fenómeno curioso, el *divismo*. Los poetas trágicos solían tener preferencia por un solo actor, por un número muy pequeño de ellos (Esquilo: Minico y Cleandro; Sófocles: Tlepólemo y Clidémidas; Eurípides: Clitofonte). A la muerte de los grandes trágicos, con el aumento de las pretensiones de esos divos (muy famoso fue Polo), se atrevían a introducir textos concretos de su propia cosecha (pasajes brillantes, alusiones a hechos contemporáneos, etc.).

Sobre el tema, el trabajo básico es el de D. Page, *Actors' interpolations in Greek Tragedy*, Oxford, 1934. El examen de este trabajo versa sobre una docena de pasajes de Esquilo, unos quince de Sófocles, y más de doscientos de Eurípides. Pero Page no acepta como interpolaciones de actor todos los pasajes estudiados. En el caso de Esquilo —aquí coincide con Weil— sólo puede afirmarse para *Euménides* 405. Cf., además, R. Cantarella, «Influsso degli attori sulla tradizione dei testi tragici» (en *Scritti minori sul teatro greco*, Brescia, 1970, págs. 135 y sigs.).

4. EL ROLLO DE PAPIRO Y LA OBRA LITERARIA

En las ediciones modernas de los autores griegos la obra viene dividida en libros, y éstos en capítulos. Para esta práctica los críticos se han adaptado, por lo general, a las normas de la tradición manuscrita medieval. Pero es que, a su vez, los manuscritos medievales ofrecen indicios de que algunas obras antiguas podían tener una división distinta, reflejo de un momento en que cada libro estaba comprendido en un rollo. «La división en libros de los textos griegos y latinos refleja una división en rollos», ha dicho recientemente L. Canfora en un trabajo dedicado al tema (*Conservazione e perdita dei classici*, Padua,

1974, pág. 9). Por lo pronto, en algunos manuscritos medievales observamos la tendencia a anteponer una especie de proemio al comienzo y al final de cada uno de los libros de una obra: es lo que se llama *προγραφή*. En algunos casos este proemio comprende el nombre del autor en genitivo. Sin duda, ello era una práctica que se introdujo con fines utilitarios: que cada rollo, al ser independiente, tuviera un medio de identificar la obra y el autor concretos. Lo normal era, pues, que cada libro estuviera contenido en un rollo. En los autores dramáticos, los rollos se ordenaban alfabéticamente, y eran conservados en grupos de cajas o vasijas. Recordemos, asimismo, la división de los poemas homéricos en orden alfabético. *Vasija* se decía en griego *τεῦχος*; luego la palabra pasó a significar *tomo*.

Parece muy probable, tras estudios realizados al efecto, que cada caja contenía grupos de cinco rollos, lo que explica el curioso fenómeno de que muchas obras griegas se nos hayan conservado en forma de *pentadas*: así ocurre con algunos historiadores. Polibio, cuya historia comprendía cuarenta libros, ha llegado hasta nosotros sólo en grupos de libros a base de cinco (I-V; los demás sólo se conservan parcialmente); Diodoro, cuya obra abarcaba, asimismo, cuarenta libros, se ha conservado también en pentadas: I-V; XI-XX (es decir, dos grupos de cinco cada uno: XI-XV, XVI-XX).

Para esta cuestión, cf. el importante trabajo de C. Wachsmuth (en *RhM*, 46 [1891]), cuya tesis de que la división en pentadas procede ya del original del autor no ha sido aceptada unánimemente. Algunos autores podían caber en un solo rollo, de cierta longitud, y ello explicaría su total conservación: así el caso de Tucídides, y quizás el de alguna obra de Jenofonte.

No eran pocos los peligros que con esta distribución en rollos amenazaban a la obra literaria. Para obviar estos peligros se acudía, como hemos señalado, a las breves introducciones, con indicación del título y el nombre del autor. Incluso podía iniciarse cada rollo con un resumen breve del libro anterior: así, Diodoro, II 1, se inicia con un resumen del libro I. Polibio sigue la misma práctica.

Tampoco es raro que el comienzo de cada nuevo rollo contenga ciertas fórmulas que relacionan el rollo concreto con el anterior: Heródoto I 95, que era el comienzo del segundo *logos*, se inicia con la fórmula *ἐνθέρτεν*, y prácticas parecidas hallamos en Tucídides (cf. II 1).

La existencia de dos *prefacios* en una obra cabe explicarla por el hecho de que comprendía dos rollos. Así ha querido justificar el segundo proemio de Tucídides (V 26) Birt, que cree que este autor estaba formado por dos rollos de grandes proporciones. Pero contra la existencia de los rollos muy extensos ha hecho objeciones serias E. G. Turner (*Athenian Books in Fifth and Fourth Centuries*, Londres, 1952, pág. 15).

Para una división en más libros que los contenidos en los manuscritos medievales de Tucídides, cf. B. Hemmerdinger, en *REG*, 61 [1948], 104 ss.

Por lo demás, el testimonio de Focio habla en favor de la tesis de que la organización en pentadas no era la única: el escritor bizantino nos informa de que su texto de Apiano estaba contenido en tres códices y 24 libros, lo que da una división de ocho libros por códice.

5. LAS EDICIONES PREALEJANDRINAS

Las primeras auténticas ediciones críticas y filológicas de la Antigüedad fueron las que realizaron, como veremos, los alejandrinos. Sin embargo, según hemos dicho anteriormente, hay que partir de la existencia de libros ya antes del período ptolemaico, libros que corrían de mano en mano y que fue el material bruto en que se basó el trabajo de los alejandrinos. Por lo que respecta a Homero, por ejemplo, existían diversos ejemplares que llevaban el nombre de una ciudad o de una persona que había cuidado de su elaboración: son las llamadas ediciones *κατὰ πόλιν* y *κατ' ἄνδρα*. Así tenemos noticia de una edición de Homero elaborada por Antímaco, que, en este sentido, se presentaba como el precursor de los críticos posteriores.

Pero por Grecia circulaban otros autores: Hesíodo es citado en muchas ocasiones en el período prealejandrino; los cómicos están llenos de alusiones a poetas arcaicos; Píndaro es muy citado por Platón, lo mismo que Homero y Simónides (éste con menor frecuencia). Los textos de Hipócrates debían de ser conocidos en el siglo v, pues Tucídides conoce su terminología; y los filósofos eran leídos.

Sobre Homero tal como debía de leerse a principios del siglo iv, cf. P. Labarbe, *L'Homère de Platon*, París, 1949. Sobre una edición de Píndaro en el s. v, aceptada como posible por J. Irigoín, cf. su trabajo *Histoire du texte de Pindare*, París, 1952, págs. 19 y sigs., así como B. A. van Groningen, *Pindare au banquet*, Leiden, 1960, págs. 12 y sigs., que apunta la hipótesis de una edición cuidada por Cameleonte y que contendría algunos beotismos.

Para una hipotética reconstrucción del Homero leído en Atenas en el siglo v, cf. G. M. Bolling, *Ilias Atheniensium*, Lancaster, 1950.

Al lado de estos hechos, el ya mencionado de la existencia de bibliotecas particulares y de escuela: por ejemplo, la de la Academia, en la que, como apunta A. Carlini (*Storia della tradizione antica e medievale del Fedone*, Roma, 1972, pág. 23, n. 80), «se puede afirmar con buen fundamento... que contenía obras de poetas y prosistas». Por otra parte sabemos algo de las ediciones de la obra platónica: Filippo de Opunte parece haber sido un editor de *Las Leyes*; Jenócrates, quizá, como apunta M. Untersteiner (*RFIC*, 95 [1967], 398), editara el *Fedón*; en general, hay un cierto acuerdo sobre la existencia de una edición académica del fundador de la teoría de las ideas: R. Pfeiffer afirma a este propósito que «es una buena conjetura suponer que la primera generación de sus discípulos intentó reunir, ordenar y copiar los autógrafos

del maestro» (*A History of class. Scholarship*, Oxford, 1968, pág. 65), hecho, por otra parte, necesario, si aceptamos que es posible que Platón dejara algunos esbozos y que algunos diálogos quedaron sin terminar, como es el caso del *Critias*.

La polémica, empero, existe: creen en una edición en la época del escolarcado de Arcesilao, Wilamowitz, Bickel y Pasquali, en tanto que Jachmann cree sólo en una edición alejandrina. Quizá existieron las dos. Sí parece seguro que se agruparon las obras en tetralogías: el propio Platón había planeado ya alguna (*Teeteto*, *Sofista*, *Político*; el *Filósofo*, que no llegó a redactarse; *República*, *Critias*, *Timeo*, *Hermócrates*). Cf. Diógenes Laercio, III 61 y sigs.

Un problema concreto es el de la edición de Tucídides. Hubo una época en la que se impuso la tesis de Ed. Schwartz (*Das Geschichtswerk des Thukydidés*, Bonn, 1919), según la cual el «editor» no tuvo ningún reparo en introducir en el texto original cambios, sin eliminar, por otra parte, aquellos textos que, de acuerdo con la hipótesis del filólogo alemán sobre un cambio de ideas del historiador, habría Tucídides eliminado del texto si él hubiera cuidado de la edición. Hoy no se comparte ya la tesis, y se tiende a creer que el propio historiador confió a alguien de responsabilidad la delicada misión de editar su obra a su muerte. Este editor parece que fue Jenofonte.

Sostienen la tesis de un Jenofonte «redactor final» y «editor» de Tucídides, entre otros, Adcock (*Thucydides and his History*, Cambridge, 1963, págs. 98 y sigs.), precedido por Ed. Delebecque (*Essai sur la vie de Xénophon*, París, 1957). Parte del material de los dos primeros libros de las *Helénicas* puede, incluso, proceder del propio Tucídides (cf. B. Hemmerdinger, *Essai sur l'histoire du texte de Thucydide*, París, 1955).

En algunos casos cuidó de la edición un funcionario. Tal es el caso de la llamada «edición de Licurgo» de los textos trágicos. Antes hemos aludido a las manipulaciones de que eran objeto estos textos: para contrarrestarlo y disponer de un *texto oficial* se decretó una ley (cf. Plutarco, *Vida de los Diez oradores* VII: Licurgo, 15, pág. 841) que prescribía hacer una copia de las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides y conservarlas en los archivos sin que se permitiera modificar este texto con vista a las representaciones.

Sobre el problema en general, cf. O. Korn, *De publico Aeschyli, Sophoclis, Euripidis fabularum exemplari Licurgo auctore confecto*, Bonn, 1863, quien (pág. 14) cree que tal edición no abarcaba todo el conjunto de las obras trágicas, sino una selección. Ha sostenido la existencia de dos ediciones o tradiciones paralelas, una *literaria* —no modificada ni sometida al capricho de los nuevos directores de escena ni de los actores— y otra interpolada, R. Cantarella, *Scritti minori sul teatro greco*, ya citado, pág. 173 y sigs. La tesis es muy discutible.

6. LAS EDICIONES ALEJANDRINAS

La verdadera filología en un sentido muy cercano al que tiene en la actualidad (una actividad que tiende a editar y explicar a los autores antiguos) se inicia, de hecho, en la Alejandría de los Ptolomeos, aunque, como hemos visto, en época anterior se dan algunos preludios. El hecho básico fue la creación de la Biblioteca de Alejandría, obra de Ptolomeo I, que se rodeó de un grupo de eminentes eruditos y críticos que echaron las bases de una larga tradición que, con la competencia, algo más tarde, de Pérgamo, duraría hasta el fin de la Antigüedad. Las ediciones de los alejandrinos son la fuente última de las ediciones modernas de los autores griegos. Se produjo una verdadera obsesión por recoger en la Biblioteca todo lo publicado. Los ejemplares venían sobre todo de Atenas, pero también de Rodas y quizá de Antioquía. La Biblioteca se organizó burocráticamente, con un bibliotecario al frente, y se procedió a la reunión y catalogación de los fondos que iban entrando. Se llegó incluso a traducir en griego, para entrar a formar parte de sus fondos, el texto de la Biblia escrito en hebreo.

En realidad hubo dos bibliotecas, la oficial o mayor, y la del Serapeo. Hubo, asimismo, un Museo, que reunía en su seno a los sabios de la época, que estaban bajo la protección económica de los reyes. Sobre la historia de la Biblioteca, cf. E. A. Parsons, *The Alexandrian Library*, Amsterdam, 1952, y K. Wendel, art. *Bibliothek* del *Reallex. f. Antike und Christ.* (= *Kleine Schriften*, 165 ss.).

La gran actividad filológica de los alejandrinos puede dividirse en tres fases, que corresponden a las tres generaciones de críticos representadas por Zenódoto, Aristófanes de Bizancio y Aristarco.

ZENÓDOTO (ca. 325-260 a. C.). — Fue, junto con Demetrio de Fálero, uno de los primeros eruditos que colaboraron con el primer Ptolomeo. Se trataba de organizar la Biblioteca, recoger libros de donde fuera, y crear un método para iniciar el estudio y la edición de los autores antiguos. Junto con su discípulo Alejandro de Etolia realizó una inmensa labor, y si bien ha sido en ocasiones menospreciado por la pretendida poca calidad de sus métodos —era, en realidad, un pionero—, realizó un trabajo importante.

Ante todo, se ocupó de Homero: y aquí, pese a los posibles defectos de sus métodos, realizó una labor inmensa. Los últimos descubrimientos papirológicos han permitido constatar que sus correcciones al texto tradicional no se basaban en puro capricho, sino que respondían a la confrontación de diversos manuscritos de que disponía. A veces acepta lecturas que son verdaderos arcaísmos: por ejemplo, su empleo de $\delta\varsigma$ como posesivo reflexivo de todas las personas (cf. A, 393; T, 342, etc.). Si en ocasiones sus lecturas son rasgos jonios y recientes (como $\epsilon\omega\upsilon\tau\eta\nu$ Ξ 162; $\acute{\omega}\lambda\lambda\omicron\varsigma$ B, 1), cuando no posibles beotismos ($\acute{\alpha}\alpha\varsigma$ por $\eta\omicron\upsilon\varsigma$ en Θ 470), en otros casos su texto parece que debe im-

nerse, a juicio de P. Mazon (*Introd. à l'Iliade*, París, 1942, pág. 22): así en P, 54, donde el perfecto ἀναβέβροχεν «da un sentido excelente» (Mazon).

Fue Zenódoto quien parece que por vez primera intentó distinguir entre lo auténticamente homérico y lo que no lo era (*Ciclo épico*, por ejemplo). La división en 24 cantos, uno por letra del alfabeto, de los poemas homéricos pasa asimismo por ser una innovación de Zenódoto, en opinión de Lachmann y Wilamowitz, si bien hay quien lo cree invención de Aristarco.

No dejó tampoco de practicar la omisión de versos del texto tradicional, como harán Aristófanes y Aristarco, y en algunas ocasiones el texto *brevior* de nuestro filólogo parece que debe preferirse al tradicional. Los escolios suelen proporcionarnos datos sobre tales atétesis.

Se ocupó, asimismo, de Hesíodo: editó sólo una de sus obras, la *Teogonía*, y los escolios nos informan sobre algunas lecturas particulares suyas. Se ocupó, asimismo, de cuestiones concretas sobre este autor, como la cronología relativa entre Homero y Hesíodo, y la autenticidad de algunas de las obras que la tradición le atribuía.

Editó, asimismo, a Píndaro; y encargó a sus discípulos Alejandro de Etolio y Licofrón que se ocuparan de los dramaturgos: el primero se encargó de los trágicos y el segundo de los comediógrafos.

Para los trabajos zenodóteos sobre Homero, cf. H. Düntzer, *De Zenodoti studiis homericis*, Gotinga, 1848; para Hesíodo, Pfeiffer, *A History of class. Scholarship* (ya citado), págs. 117 y sigs.; para Esquilo, Wertelle, *Hist. du texte d'Eschyle*, págs. 137 y sigs.

ARISTÓFANES DE BIZANCIO (ca. 257-180 a. C.). — Representa el momento culminante de la filología alejandrina (Pfeiffer). En 195 a. C. ocupó la dirección de la Biblioteca; en su labor filológica hemos de distinguir: edición de Homero y trabajos sobre el mismo poeta. Perfeccionó los signos críticos inventados por su maestro Zenódoto y sostuvo que la *Odisea* terminaba en el canto XXIII 296 (aunque se ha discutido mucho en torno al sentido exacto de las palabras de Aristófanes sobre este punto, que nos han transmitido los escolios). Editó también a Hesíodo y se ocupó de algunas cuestiones relativas a la autenticidad de los poemas, como hiciera ya Zenódoto. Así, parece haber dudado de la autenticidad del *Escudo*. Se interesó también por los poetas líricos: editó a Píndaro y Anacreonte. Su edición de Píndaro constituye la base de toda la tradición posterior: repartió los poemas en 17 libros, ordenados por temas (himnos, peanes, ditirambos, prosodios, partenios, hiporquemas, trenos, epinicios: éstos eran divididos en *Olímpicas*, *Píticas*, *Ístmicas* y *Nemeas*, esto es, según un orden decreciente de importancia por lo que respecta a los Juegos). Las *Olímpicas* se abrían primero con las Odas dedicadas a personajes importantes. Este orden ha sido, a partir de entonces, el tradicional. Incorporó a la edición una serie de signos críticos; disponía los versos de acuerdo con sus ideas métricas, adoptando un *kôlon* por línea, y agrupando, además, estos *kôla* en estructuras más amplias: estrofa, antístrofa y epodo. En esto era un innova-

dor. Su edición de Anacreonte estaba dividida en cinco libros; los poemas de Alceo y Safo, que también editó, estaban repartidos, asimismo, en varios libros: nueve rollos para Safo y diez para Alceo. El tipo de metro empleado era el criterio de la división en libros: así, el I recogía los poemas en estrofas sáficas, el II en pentámetros eólicos, el III en asclepiádeos mayores; quizá el IV contenía también poemas en asclepiádeos; el V, al parecer, recogía poemas con estrofas asclepiádeas, gliconios, falecios y metros afines. Es posible (cf. la ed. de O. Masson, pág. 35) que Aristófanes editara a Hiponacte. Parece que su edición contenía tres libros. Pero es probable que hubiera otras ediciones de este poeta.

Parece que fue Aristófanes quien inició la costumbre de reunir a los grandes autores antiguos en *listas canónicas*. Cf. H. Oppel, «*κωνών*. Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes» (*Philologus*, Suppl. XXX, 4 [1934]).

Aristófanes se ocupó, asimismo, del drama. No podemos asegurar que editara a Eurípides, pero sí sabemos que editó a Esquilo y Sófocles. Las ediciones posteriores de estos dos poetas remontan a la suya. En la edición de Esquilo las piezas no parecen haber sido ordenadas arbitrariamente: cada tragedia, posiblemente, estaba contenida en un rollo, aunque Wilamowitz ha sostenido una agrupación por tetralogías en grandes rollos. En todo caso, parece que cada pieza llevaba una letra del alfabeto, tal como viene recogido en el Mediceo. Los textos iban acompañados de signos críticos. Una innovación parece que fue el hecho de que cada pieza iba precedida por un resumen (*ὑπόθεσις*), alguno de los cuales ha llegado hasta nosotros.

Sobre el problema de la autenticidad de las mencionadas *hypothéseis*, cf. G. Zuntz, *The political Plays of Euripides*, Manchester, 1955, págs. 119 y sigs. Y, en general, Pfeiffer, *A Hist. of class. Scholarship*, I, págs. 193 y sigs. A. Tuilier, *Recherches critiques sur la tradition du texte d'Euripide*, París, 1968, ha demostrado la existencia de una edición aristofánea de Eurípides.

ARISTARCO (ca. 220-ca. 145 a. C.). — De la isla de Samotracia, se distinguió, sobre todo, por sus aportaciones al texto de Homero: a partir de sus trabajos, se fijó definitivamente el número de versos de los poemas homéricos: «les vers qu'il a omis ont disparu à peu près complètement de la tradition» (Mazon), y ello puede comprobarse por el testimonio de los papiros. Una parte de las lecciones que adopta pueden proceder de ediciones anteriores (así A, 97, donde su lectura coincide con la edición de Riano y con la de Marsella). No es infrecuente que sus lecturas se opongan a las de Zenódoto.

Se ocupó, asimismo, de los poetas líricos, especialmente en sus comentarios: parece que existió un comentario suyo sobre Alcmán —recogido, en parte, en el Papiro del Louvre—, así como sobre Píndaro, Baquilides, Alcmán, Estésicoro, Safo y Alceo. También trabajó sobre los trágicos.

Sobre nuestro filólogo, cf. F. S. Lehrs, *De Aristarchi studiis homericis*, Leipzig, 1833; W. Bachmann, *Die ästhetischen Anschauungen Aristarchs*, Nuremberg, 1902-1904.

7. DEL ROLLO AL CÓDICE

Uno de los momentos más importantes para la historia del libro, y con ello de la transmisión de los textos, fue el nuevo formato que empezó a dársele a partir del siglo II de nuestra Era: se trata de la conversión del antiguo rollo de papiro en un volumen de hojas encuadernadas, ya de papiro, ya de pergamino. «Revolución capital» ha llamado Dain a esta modificación de la forma del «libro», que se convierte en *códice*.

Las ventajas del código sobre el rollo eran muchas. Resultaba más práctico, más fácil de manejar, se podía guardar en armarios y no en cajas, como ocurría con los rollos; se podían numerar las páginas, con lo que la interpolación resultaba más difícil.

En un primer estadio, el código está constituido por una serie de hojas de papiro unidas por los bordes. Poco a poco se sustituye el papiro por el pergamino (piel de animal, curtida: inventado en Pérgamo, recibió el nombre de esta ciudad). Los códigos en papiro más antiguos que conocemos pertenecen al siglo II, y son obras escriturísticas. Parece que el cristianismo influyó no poco en la invención de la nueva técnica librera, y ello se explicaría por el interés que tenía la naciente Iglesia por evitar la falsificación. Otra cosa es, empero, que lo consiguiera.

El mejor estudio sobre los problemas relativos a cuanto hemos dicho es el de E. C. H. Roberts, *The Codex*, Proc. Brill. Ac. XI, 1955, 169 ss.

La invención del código influyó, asimismo, en la transmisión de la literatura griega: por lo pronto, la práctica normal de que cada libro de una obra ocupara un rollo, se convirtió en la tendencia a reunir en un solo código varios rollos. Con ello se ganaba espacio y se hacía más factible la lectura de una obra entera. Pero, por otro lado, al no caber en un solo código una obra muy larga, obligó a dividirla en varios *tomos*, y con ello se facilitaba la posibilidad de la pérdida de una parte de una obra. Ya hemos hablado de la tendencia, al menos comprobada en parte, a reunir grupos de cinco rollos en un solo tomo.

8. LAS SELECCIONES DE LOS SIGLOS II/III D. C.

Con la invención del código coincide una tendencia a la confección de selecciones de autores antiguos, ya a partir del siglo II. La razón debe atribuirse a necesidades pedagógicas, y al descenso del nivel cultural. Se eligen grupos de obras, las más leídas, las que tenían más demanda, y se hacen con ellas

tomos que contienen una selección antológica cada una. Hacia esta misma época se realiza una selección de la tragedia: siete piezas de cada uno de los tres trágicos clásicos (de Eurípides se seleccionaron diez), es decir, un código de heptadas para Esquilo y Sófocles, y dos tomos de pentadas para Eurípides. De Esquilo se seleccionaron: *Prometeo encadenado*, *Siete contra Tebas*, *Persas*, *Suplicantes* y *Orestía*; de Sófocles: *Traquinias*, *Antígona*, *Áyax*, *Edipo Rey*, *Electra*, *Filoctetes* y *Edipo en Colono*. Y nótese bien: son precisamente las siete de estos dos autores que han llegado enteras, a través de la tradición manuscrita.

De Eurípides se seleccionaron: *Hécuba*, *Orestes*, *Fenicias*, *Hipólito*, *Medea*, *Alceste*, *Andrómaca*, *Reso*, *Troyanas* y *Bacantes*. Según Tuillier (*Recherches sur la tradition manuscrite d'Euripide*, París, 1968, págs. 99 y sigs.), en un primer estadio, se seleccionaron también siete obras de este poeta. Luego se hizo una selección más amplia de diez. El hecho de que los manuscritos medievales nos hayan transmitido un número mayor de tragedias eurípideas se debe a la conservación de una edición, en orden alfabético, de un grupo de nueve piezas que comprendía el resto de la obra transmitida. Esta edición se conserva sólo en el manuscrito L, y los azares que permitieron tal conservación han sido explicados por Br. Snell (en *Hermes*, 70 [1935], 119 ss.): se remontaría a una edición de papiros que contenía un drama por rollo, y estaba contenida en cinco recipientes: el contenido de uno de ellos lo constituían *Hécuba* (que estaba incluida ya en la selección de diez piezas), *Helena*, *Electra*, *Heracles loco*, *Heráclidas*; otra vasija contenía: *Ciclope*, *Ion*, *Suplicantes*, *Ifigenia entre los tauros* e *Ifigenia en Áulide*. Pasado este contenido a un código, la unión de las tradiciones ha permitido conservar de Eurípides un número tan alto de piezas en comparación con las siete de los otros dos trágicos.

También de Aristófanes se hizo una selección, que contenía precisamente las obras conservadas del cómico.

Pero no todos los autores fueron objeto de tal selección. Y los que se conservaron íntegros, se perdieron más tarde, total o parcialmente, por diversas razones. Así sabemos que Ateneo, en el siglo III, leía aún una serie de autores que se perdieron más tarde; Juliano el Apóstata señala en el prólogo de su *Misopogon* que leía autores que después se perdieron completamente durante la Edad Media, como Alceo, Arquíloco, Anacreonte; de acuerdo con Amiano Marcelino (XXV 4, 3), el mismo Juliano leía con fruición a Baquilides, luego totalmente desaparecido de la tradición. Por otra parte, un Menandro, por ejemplo, no fue objeto de selección alguna, y sólo conservamos fragmentos papirológicos de este autor, aparte de las citas indirectas.

Pero no debe decirse que hubiera una total pérdida de autores u obras que no hubiesen sido objeto de esta selección, aunque el caso es algo aislado. G. Zuntz (*An Inquiry into the Transmission of the Plays of Euripides*, Cambridge, 1965) ha comprobado que en papiros de hacia el 200 se nos dan textos de obras que no estaban incluidas en la selección eurípidea, como *Faetonte* y *Melanipe atada*. Que hubo, por otra parte,

una parcial tradición de textos no incluidos en las obras seleccionadas se demuestra por el hecho de que una parte del *Faetonte* está contenido en el *Parisinus gr. 207*.

En todo caso, hay que insistir en que a partir de finales del siglo I, y por razones culturales y sociales, se produjo una cierta limitación en el interés por los autores antiguos. Si por un lado se dan casos curiosos, como nuevas ediciones de Hipócrates (Artemidoro Capitón y Dioscórides), o la famosa edición de Aristóteles por obra de Andrónico de Rodas, que editó las obras esotéricas del Estagirita descubiertas en el siglo I a. C. (cf. P. Moreaux, *Der Aristotelismus bei den Griechen*, I, Berlín, 1973, págs. 45 y sigs.), por otro, asistimos a una tendencia general o al mero comentario (Dídimo de Alejandría), o a los resúmenes de obras muy amplias, como la del ciclo épico, y a los epítomes que tuvieron como consecuencia la pérdida de las obras resumidas. Se observa, asimismo, la tendencia a las antologías o a la agrupación de obras de carácter más o menos emparentado, abreviando su contenido: así la antología de himnos que ha permitido la conservación de los homéricos, los de Calímaco y los de Proclo, junto con los himnos órficos.

Hay que contar, asimismo, con la quema de libros, resultado de la polémica entre cristianismo y helenismo o la lucha contra las herejías. Cf. L. Gil, *Censura en el mundo antiguo*, Madrid, págs. 317 y sigs., y C. A. Forbes, «Books for the burning» (*TAPhA*, 67 [1936], 114 ss.)

Sobre la pervivencia de Menandro, al menos hasta el siglo VI, cf. J. Irmscher, «Menander in Byzanz» (en el libro colectivo *Menanders Dyskolos als Zeugnis seiner Epoche*, ed. por F. Zucker, Berlín, 1965, págs. 209 y sigs.).

9. EL PAPEL DEL MUNDO ÁRABE

La fulgurante aparición del islamismo y su rápida expansión por el Mediterráneo tuvo consecuencias importantes para la transmisión de los textos griegos a Occidente. Fue el islamismo el que, prácticamente, dividió el Mediterráneo en dos partes, y las relaciones entre los pueblos ribereños —sobre Italia y Bizancio— se hicieron difíciles. Pero no todo debe atribuirse al Islam. El profesor P. Courcelle ha podido demostrar, en su libro *Les lettres grecques en Occident, de Macrobe à Cassiodore* (París, 1943), en qué medida el conocimiento del griego fue perdiéndose a partir del siglo IV y cómo en el V se había perdido ya del todo en España, Bretaña, Irlanda y África. Por otra parte, con la llegada de los árabes a Egipto se produce el incendio de la Biblioteca de Alejandría, con lo que se pierden obras de gran valor.

Pero, por otra serie de causas, el papel del Islam —que desde un primer momento estaba llamado a ser un puente entre dos mundos— fue positivo para la conservación de las letras griegas, sobre todo de las obras filosóficas y científicas: los árabes se interesaron vivamente por los aspectos técnicos, filo-

sóficos y científicos. Desde muy pronto se tradujeron al siríaco, y luego de esta lengua al árabe, numerosos textos relativos a la mejor producción filosófica y médico-científica, y a través de estas versiones pasaron a Occidente por el puente que fue España. Aristóteles fue vertido íntegramente, con la excepción de la *Política* y parte de la *Ética*. En medicina, Hipócrates y, sobre todo, Galeno (Hunain); en otros casos se hacían resúmenes y compendios de determinados autores, como Platón. Interesaban también los autores de tratados morales, y ello explica una versión de las *Moralia* de Plutarco, de la que sólo se conservan restos; gracias a esta actividad, a la que hay que añadir la exégesis filosófica, en algunos casos sólo se ha conservado de alguna obra la versión árabe: así ha ocurrido con parte de Teofrasto, de Euclides, Herón de Alejandría, Papo de Alejandría, Rufo de Éfeso, Doroteo de Sidón, Galeno, Alejandro de Afrodisia, Nicolás de Damasco, Porfirio y Proclo. De lo literario interesaba sólo lo que podía tener un valor didáctico, como las *Gnomai* de Menandro, los *Fenómenos* de Arato y los *Versos áureos* de «Pitágoras».

Al haberse hecho estas traducciones sobre las ediciones alejandrinas, estos textos reflejan la tradición normal, pero en otros casos las versiones árabes ofrecen restos de una tradición distinta de la que se refleja en los manuscritos medievales.

Una selección de textos de los principales estudiosos de este tema puede verse en el volumen editado por P. E. Hübinge, *Bedeutung und Rolle des Islam beim Uebergang von Altertum zum Mittelalter*, Darmstadt, 1968 (Col. «Wege der Forschung»). Véase, asimismo, F. Rosenthal, *Das Fortleben der Antike im Islam*, Zurich, 1965 (con traducciones de algunas versiones árabes sobre medicina y filosofía).

R. Walzer ha reunido en un tomo (*Greek into Arabic*, Oxford, 1962) algunos de sus estudios sobre el tema.

10. EL ESTADIO BIZANTINO

El destino de la literatura griega antigua a partir del momento en que se produce la separación entre la parte occidental y oriental del Imperio Romano es muy variado. Cabe distinguir varias épocas:

a) Entre los siglos iv y vi se produce, de un lado, una paulatina pérdida del interés por el griego en Occidente, como hemos señalado antes. El libro de Lemerle, *Le premier humanisme byzantin* (París, 1971, sobre todo caps. III y IV), completa muchos de los datos aportados por Courcelle en el libro antes citado. Lemerle ha insistido en que la tradición griega, en Oriente, echó raíces gracias a la protección imperial concedida a las escuelas, *scriptoria* y bibliotecas.

b) *El período «oscuro»*, siglos vii-viii, dominado por la polémica iconoclasta. En un primer momento, se prosigue la práctica de la *enkyklios paideia*. «Puis, l'obscurité se fait» (Lemerle, pág. 105).

c) *El renacimiento de la época de Focio* (s. ix). Este renacimiento no es, empero, un fenómeno que se produce de un modo repentino. Lemerle ha insis-

tido en que, de hecho, no hubo una verdadera ruptura, si bien tiene que reconocer que

si no ha habido milagro, queda el hecho de que hubo como un florecimiento que, para nosotros, se manifiesta a la vez en el interés por las obras del espíritu y por la multiplicación de los libros (pág. 109).

Los autores leídos en clase en la época de Focio eran, principalmente, las selecciones bizantinas de los trágicos, algo de Aristófanes, Teócrito, Licofrón, Tucídides, partes de Platón, Demóstenes, Aristóteles, *Vidas* de Plutarco y Luciano (cf. J. Sandys, *A History of class. Scholarship*, I, págs. 397 y sigs.).

Por lo pronto se produce, en este momento, una innovación técnica que iba a tener su importancia en la transmisión de los textos: se trata del empleo de los primeros libros en *papel*, que fue conocido en el mundo bizantino a través de los árabes. El papel abarató considerablemente los libros. Y esto, unido al renovado interés cultural por los antiguos, explica en gran parte la aparición de este movimiento.

Hoy, empero, se tiende a considerar que, aunque el papel fue conocido antes, su uso normal no se atestigua hasta el siglo XI: cf. J. Irigoín, «Les premiers manuscrits grecs écrits sur papier et le problème du bombyce» (*Scriptorium*, 4 [1950], 194 sigs.); R. Devreesse, *Introd. à l'étude des manuscrits grecs*, págs. 16 y sigs.).

En todo caso, en el siglo IX tiene lugar en Bizancio un fenómeno nuevo: para atender a la demanda de textos, fruto de este renacimiento, se procede a la *transliteración* de los códices unciales entonces existentes. Los códices en *minúscula* iban a resultar más baratos, y, naturalmente, eran de menor calidad, pero, en cambio, eran más fáciles de manejar. Los espíritus que figuran a la cabeza de este movimiento son, de un lado, León, el matemático, y, sobre todo, los dos mayores humanistas de la época, Focio y Aretas.

Aunque esencialmente un científico, León se ocupó de cuestiones que podemos calificar de filológicas. Por lo pronto, procedió a la *diórrhosis* (corrección) del texto de Platón que tenía en su biblioteca. Por lo demás, encargó a su discípulo Constantino, el siciliano, que se ocupara de estudios gramaticales al tiempo que de los filosóficos.

Pero, de hecho, los dos grandes artífices del renacimiento del siglo IX son Focio y Aretas. Focio jugó un gran papel en las cuestiones religiosas de su tiempo, pero aquí tenemos que enfocarlo como el hombre que se planteó con mayor claridad el problema de la transmisión de la literatura griega pagana. Ante todo tenemos su *Biblioteca*. Aunque el título de la obra parece que no fue éste, la obra se proponía, en todo caso, ser un inventario de los libros leídos por su autor, que alcanzaban la cifra de 279.

La *Biblioteca* de Focio se halla en curso de publicación por R. Henry en la serie bizantina de la Col. Budé. Sobre el autor, aparte las páginas que le dedica Lemerle,

págs. 177 y sigs., cf. el art. de K. Ziegler en *RE*, IV (de 1941, cols. 732-734). Importante E. Hägg, *Photios als Vermittler antiker Literatur*, Uppsala, 1975.

Lo que aquí nos interesa especialmente es la gran tarea de la transliteración de los códices unciales. El hecho es tan importante, que puede decirse que, en la historia de la transmisión de los textos griegos, hay dos grandes momentos: antes y después de esta empresa. Los rasgos más sobresalientes de esta vastísima operación intelectual son:

1) Se trata de un plan concertado, precedido de una enorme actividad filológica de recopilación de material y de ejemplares: manuscritos, papiros, etc., conservados en diversos lugares: biblioteca imperial, palacio del patriarca, palacio imperial, bibliotecas monásticas, etc.

2) Una enorme actividad de copia en minúscula, lo que da lugar a los llamados prototipos. Al tiempo, una labor filológica: mientras en los códices unciales no se marcaban los acentos ni la puntuación, ahora se colocan estos signos ortográficos. Se normaliza, además, la ortografía. Al margen, se anotan las variantes de los diversos manuscritos, se copian los escolios y las notas aclaratorias de los exegetas que desde los alejandrinos se habían aportado al estudio de los textos.

3) Una vez transliterado, el códice en minúscula se deposita en una biblioteca y adquiere el carácter de manuscrito oficial, que servirá de modelo para las ulteriores nuevas copias.

La transliteración tiene consecuencias para la historia del texto: se producen confusiones de letras parecidas en la escritura uncial, por ejemplo.

Algunos autores, como Dain, opinan que hubo una sola transcripción para cada autor, consecuencia lógica de que, en esta hipótesis, la tradición a partir del momento de la transliteración, sería unitaria. Pero críticos posteriores, sobre todo Irigoin y Pertusi, han podido demostrar que eso no es del todo exacto.

Así, para Píndaro, ha habido tres transliteraciones sucesivas; dos para Sófocles, y dos también para Eurípides y Aristófanes: cf. Koster, en *REG*, 76 [1963], pág. 381; J. Irigoin, en *REG* [1954], 560 sigs.; V. di Benedetto, *La tradizione manoscritta di Euripide*, págs. 147 y sigs.; J. Irigoin, *Histoire du texte de Pindare*, París, 1952.

Papel muy importante jugó en esta labor el *scriptorium* del monasterio de Studion, fundado por Teodoro en el siglo ix. El manuscrito transliterado más antiguo que conocemos es el *Evangelario Uspenskij*, copiado el 7 de mayo del 835: contiene el texto de los *Evangelios* y se halla hoy en la biblioteca de Leningrado.

d) *El gran momento* de la filología bizantina se produce en los siglos xiii y xiv. Los resultados del movimiento de Focio tuvieron una brusca interrupción en 1204 con ocasión de la toma de Constantinopla por los cruzados y la fundación del Imperio Latino de Constantinopla. Ello produjo la desaparición de la actividad filológica. Ésta se reparte entre Tesalónica y otras ciudades. Constantinopla ha perdido, pues, la primacía de los estudios sobre la Anti-

güedad, y cuando recupere la capitalidad del imperio, ya no será la única ciudad que destaque por sus actividades humanísticas.

Durante el siglo XIII y gran parte del XIV dos serán los centros básicos de estudio. De un lado, Constantinopla, heredera de su propia tradición anterior con figuras como Máximo Planudes (1265-1316?). La figura de Planudes ha sido hoy completamente reivindicada tras un período de valoración negativa a principio de siglo. Dain le llama ya «un gran editor de textos literarios» (*Les manuscrits*, pág. 137). Un rasgo que le caracteriza como humanista, prelujiando el interés por las dos culturas de la Antigüedad que se patentiza en el siglo XV, es su interés por el latín. Tradujo, en efecto, el *De bello gallico* de César, el *Somnium Scipionis* de Cicerón, las *Sátiras* de Juvenal y las *Metamorfosis* de Ovidio. Como editor de los textos griegos, aparte su edición de la *Antología* que lleva su nombre (la *Planúdea*, con un libro de más que añadió a la selección tradicional), se ocupó de Plutarco, editó a Tucídides, a Teognis, a Píndaro y a Teócrito. Pero como crítico no llega a la altura de sus colegas bizantinos.

Falta un estudio completo sobre Planudes. Buenas observaciones se hallarán en el trabajo de C. Wendel, «Planudes als Bucherfreund», editado en sus *Kleine Schriften*, págs. 210 y sigs.; sobre su edición de Teognis, cf. Young, en *PP* [1955], 193 sigs.; Irigoín cree en una edición planúdea de Píndaro (*Hist. du texte de Pind.*, págs. 238 y sigs.). Sobre su aportación a la *Antología*, cf. el prefacio a la ed. de Beckby, *Anthologia palatina*, Munich, I, 1957.

Manuel Moscópulo «fue un buen filólogo y un excelente profesor» (Irigoín). Se ocupó de métrica, que le sirve para el establecimiento del texto que edita. Pero tiene, junto a esas cualidades, algunos defectos: utiliza sólo un manuscrito para el establecimiento del texto. Así, por ejemplo, obró en el caso de Píndaro, y no siempre le acompaña la prudencia a la hora de decidirse por una lectura u otra. Un rasgo que le caracteriza, en parte al menos, es su tendencia a confeccionar selecciones, fenómenos que ahora, como ocurriera en los siglos II y III, empiezan a hacerse frecuentes. En el caso de la tragedia tiende a establecer tríadas: así, de Homero selecciona los cantos I y II (hasta el v. 493); de Píndaro edita sólo las *Olímpicas*; de Hesíodo, sólo los *Trabajos y Días*; de Teócrito, los *Idilios* I-VIII; de Sófocles, tres obras (la tríada bizantina): *Áyax*, *Electra*, *Edipo Rey*; de Eurípides, hace otra tríada (*Hécuba*, *Orestes*, *Fenicias*).

La escuela rival de Constantinopla, la de Tesalónica, dio dos importantes figuras: Tomás Magister y Demetrio Triclinio. El primero fue más comentarista que editor. Y, en efecto, comentó a Esquilo, Sófocles y Eurípides, Aristófanes, Píndaro y, posiblemente, a Licofrón. Pero editó también a algunos poetas, sobre todo a Píndaro, aunque se ignora el contenido exacto de su edición. Es posible que sólo llegara a la *Pítica* IV. Para Sófocles no se limitó a la tríada. Esta tendencia a no limitarse a las selecciones habituales en la época

bizantina es propia de su discípulo Demetrio Triclinio, sin duda, y pese a sus grandes defectos, el más importante filólogo de la época bizantina. Triclinio inicia el método —preanuncio de la práctica moderna— de comparar varios manuscritos para establecer el texto, y es también el primero que corrige el texto de una manera flexible e inteligente, sirviéndose de la métrica para sus correcciones, si bien no está libre de reproches en esta práctica. Wilamowitz le ha llamado el primer filólogo moderno. Al editar a los trágicos, no se limita a la drástica selección bizantina a base de tres piezas: vuelve a los grupos de siete piezas que se realizara en los siglos II y III. Por lo demás, copia los textos de su propio puño y letra y corrige los manuscritos que tiene a su alcance. Hoy se ha demostrado, por ejemplo, que las correcciones del manuscrito Laurenciano 32, 2 de Eurípides proceden de su mano (Turyn). Editó a Píndaro, Teócrito, Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes. En algunos casos, como el de Sófocles, todas las ediciones publicadas hasta finales del siglo XVIII se basaban en la edición Tricliniana. En suma, gracias a él, algunos autores han llegado hasta nosotros con una representación mayor que la de la mera tríada.

La tríada bizantina comprendía: para Eurípides, *Hécuba*, *Orestes* y *Fenicias*; para Sófocles, *Áyax*, *Electra* y *Edipo Rey*; para Esquilo, *Prometeo*, *Siete* y *Persas*.

Sobre Triclinio, cf. el cap. que le dedica Zuntz en la obra antes citada (*An Inquiry into the Trans. of the Plays of Eur.*, págs. 193 y sigs.), y el libro de R. Aubreton, *Demetrius Triclinius et les révisions médiévales de Sophocle*, París, 1949; para su obra sobre Esquilo, véase el estudio de L. Massa Positano, «Osservazioni sull'edizione eschilea di Dem. Tricl.» (*Dionisio*, X [1947], 246); para Aristófanes, cf. N. G. Wilson, en *CQ*, 12 [1962], 32 sigs.

11. EL HUMANISMO Y LA CONSERVACIÓN DE LOS TEXTOS GRIEGOS

Con la caída de Constantinopla se produce una emigración de sabios bizantinos a Italia, hecho que continúa el comienzo de contactos, en el siglo XV, entre los dos países, por razones de tipo religioso (intento de reunificación de las dos Iglesias). Ello trae como consecuencia la resurrección del estudio del griego y, sobre todo, el interés por la búsqueda, en el imperio, de manuscritos antiguos griegos que serán la base de las grandes bibliotecas del Renacimiento. Hay que distinguir dos grandes oleadas de emigraciones de sabios bizantinos: la primera lleva a Italia figuras como G. Plethon, el cardenal Besarion, Teodoro de Gaza, Jorge de Trebisonda, Juan Argirópulos y Demetrio Calcóndilas; en la segunda llegan hombres como Musuro, C. y J. Láscaris. Con ellos penetró en Italia un nuevo espíritu que cristaliza en las Academias Platónicas de Florencia, en la traducción, primero, y el comentario, más tarde, de las obras principales de Platón por obra de M. Ficino. Los emigrados bizantinos ocuparon cátedras de griego, escribieron gramáticas y fueron, además, editores.

Petrarca había realizado una obra precursora en el interés por lo griego.

La importancia de los bizantinos en los orígenes del Renacimiento italiano ha sido puesta de relieve en algunas publicaciones más o menos recientes: K. M. Setton, «The Byzantine Background of the Italian Renaissance» (*PAPhS*, 100 [1956], 1 sigs.). El libro básico todavía para conocer la tarea de la búsqueda de manuscritos griegos en Bizancio es el de R. Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e greci nei secoli XIV e XV*, Florencia, 1905-1914 (reimpreso en 1967); el fenómeno del «movimiento de los manuscritos» ha sido abordado por R. Newald, *Nachleben des Antiken Geistes bis zum Beginn des Humanismus*, Tubinga, 1960, págs. 398 y sigs. («Die Bewegung der Handschriften»).

La gramática griega de C. Láscaris aparece en Milán en 1476. Siguió la de M. Crisolaras, 1484.

Para las actividades de los sabios bizantinos, cf., sobre todo, G. Gamelli, *I dotti bizantini e le origini dell Umanesimo*, I, Florencia, 1941 (dedicado a Crisolaras), y II, 1954 (sobre Calcóndilas).

Pero el hecho fundamental para el futuro de los textos clásicos fue la invención de la imprenta, lo que permite una amplísima difusión de los libros y su abaratamiento. En Italia surgen, asimismo, las primeras grandes empresas editoriales. En Florencia, en Milán, en Venecia y en Roma, hombres emprendedores, ayudados por eminentes humanistas y con la colaboración de algunos doctos bizantinos, imprimen las primeras ediciones modernas de los autores griegos y latinos. Quizá la figura más importante como impresor fue Aldo Manucio de Venecia, cuya actividad continuó, a su muerte en 1515, su hijo Pablo y posteriormente su nieto Aldo el Menor. De sus prensas salieron los siguientes autores y obras editados con la colaboración de Marco Musuro: *Hero y Leandro*, de Museo (1493); Hesíodo, una parte de Teócrito, y Teognis (1495); entre 1495 y 1498, Aristóteles; en 1498, nueve piezas de Aristófanes; Tucídides, Sófocles y Heródoto ven la luz en 1502; en 1503 les toca el turno a Jenofonte (*Helénicas*) y a Eurípides; Demóstenes sale en 1504; en 1508, Lisias; en 1509, parte de Plutarco; la *editio princeps* de Platón aparece en 1513, y Píndaro en 1514. Con Manucio trabajó, asimismo, Erasmo.

La labor editorial de los helenistas de esta época ha sido abordada por R. Proctor, *The printing of Greek in the Fifteenth Century*, Oxford, 1900 (reimpr., 1966). Concretamente para Italia, cf. V. Schilderer, «Printers and Readers in Italy in the Fifteenth Century» (*PBA*, 35 [1949], 25 sigs.). Para la obra de los Manucio, D. J. Geanakoplos, *Greek Scholars in Venice*, Harvard, 1962.

Milán y Florencia se habían anticipado, en cierto modo, a la actividad de los Manucio. En Florencia la imprenta Giunta da una edición de Teócrito. En Milán aparecen, asimismo, ediciones de Teócrito (*Idilios I-XVIII*), Hesíodo, Sócrates, edición cuidada por D. Calcóndilas en 1493.

En Roma hubo también gran actividad editorial, empresa fomentada por el Papa León X. Allí publica Calliergis, entre otros, un Píndaro (1515).

12. EL MÉTODO DE LOS HUMANISTAS

En general hay que decir que el entusiasmo del humanismo renacentista por los textos antiguos se manifiesta mejor en la búsqueda de manuscritos que en la excelencia de la edición. Sus trabajos estaban carentes de una labor crítica y filológica, que sólo se iniciará seriamente en el siglo XIX. Por lo pronto, el humanista, al editar un texto, lo que en realidad hacía era escoger un manuscrito de entre los que tenía a su disposición —el que le parecía «mejor»— y lo imprimía. Para su elección jugaba normalmente un papel decisivo su aspecto externo: su belleza, su letra, sus ilustraciones. No era raro que se escogiera el más reciente, ya que los manuscritos *recentiores* eran verdaderas ediciones de lujo, pero por lo general tenían poco valor como testimonio de la tradición. El resultado es que tal edición no era sino una edición del manuscrito escogido. Como ha señalado Dain (*Les manuscrits*, pág. 146), «frecuentemente, el manuscrito del que salía la *editio princeps* (la primera edición) es un manuscrito contemporáneo de la impresión». Pero ello tuvo al menos unas ciertas ventajas, ya que en muchos casos, y por azares diversos, el manuscrito ha podido perderse, pero se conserva la copia que es la edición humanista.

Cf., para este tema, R. Sabbadini, *Il metodo degli Umanisti*, Florencia, 1922. Para los tipos empleados en las ediciones humanistas, cf. *Encyclopaedia Britannica*, edición de 1974, art. *Calligraphy*, con importante bibliografía; asimismo, E. J. Kenney, *The Character of humanist philology* (en el volumen, ed. por R. Bolgar, *Class. Influences on European Culture*, Cambridge, 1971, págs. 119 y sigs.); últimamente, R. Pfeiffer, *History of Class. Scholarship 1330-1350*, Oxford, 1976. Sobre el gran impresor Aldo Manucio, cf., últimamente, M. Lowry, *The World of Aldus Manutius*, Oxford, 1979.

IV

EL LEGADO LITERARIO DE GRECIA

1. LA LITERATURA GRIEGA PERDIDA

Desgraciadamente, según hemos visto, sólo una pequeña parte de la literatura griega ha llegado hasta nosotros. Ahora bien, ¿podemos tener noticias, más o menos concretas, del caudal literario perdido? A esta pregunta se puede contestar, con ciertas reservas, con una respuesta afirmativa. A través de lo que nos dicen varias fuentes —gramáticos, escolios, papiros— puede tantearse un balance aproximado de lo que hemos perdido, y eso es lo que, en esquema, vamos a intentar en el presente capítulo.

a) *Poesía prehomérica*

La literatura griega se nos abre con una obra extensísima y perfecta; son los poemas homéricos, la *Iliada* y la *Odisea*. Pero ¿hubo poetas antes de Homero? No tenemos textos que puedan atestiguarlo, pero sí existen abundantes indicios de su existencia. Por lo pronto, la misma perfección formal de la *Iliada* y la *Odisea* exige suponer una etapa anterior, en la que abundarían los cantos breves dedicados a los héroes y los dioses. Por otra parte, los poemas homéricos dan por conocidos algunos temas épicos, a los que aluden sólo de paso, como es el caso de la leyenda de la nave de Argo, citada en la *Odisea* (12, 70) y de la que se dice que «despierta el interés de todos». Incluso podemos formarnos una idea del tipo de poesía a que hacemos referencia si estudiamos los pasajes en los que un aedo —Femio o Demódoco— interpreta algún canto en los palacios homéricos: se trata, por lo general, de poemas de pequeña extensión en los que se narran ciertos puntos concretos de las grandes gestas heroicas.

Un interesante estudio de lo que Homero nos dice sobre la poesía anterior es el opúsculo de W. Marg, *Homer über die Dichtung* (Münster, 1957). El libro de W. Kull-

mann, *Das Wirken der Götter in der Ilias*, Berlín, 1956, hace asimismo algunas referencias al contenido de estos poemas, señalando, además, la aportación homérica específica. Del mismo autor, *Die Ilias und ihre Quellen (Hermes, Einzelschrift, 14)*, Wiesbaden, 1960, es un estudio exhaustivo de todo lo que la filología ha podido obtener acerca de la producción anterior a Homero, a base, sobre todo, del Ciclo.

Un capítulo especial, dentro de esa temática, es el problema en torno al célebre *Catálogo*, que algunos eruditos creen prehomérico (cf. especialmente G. Jachmann, *Der homerische Schiff-katalog und die Ilias*, Colonia, 1958). Que Homero ha trabajado sobre materiales «tradicionales», es la tesis de que parte C. M. Bowra (*Tradition and Design in the Iliad*, Oxford, 1930). Asimismo, la gran escuela analista del siglo pasado (Lachmann, Kirchhoff) parte del supuesto de que los poemas homéricos se han formado a base de la reunión de poemas independientes. W. Schadewaldt («Einblick in die Erfindung der Ilias», en el libro *Von Homers Welt und Werk*, Stuttgart, 1952), al igual que en su libro básico *Iliasstudien* (Leipzig, 1943), ha trabajado sobre la base de la existencia de dos fuentes, que el autor de la *Iliada* ha utilizado para la elaboración de su poema. Esta orientación se conoce con el nombre de neo-análisis o escuela analítica ilustrada. A esta orientación pertenece J. Th. Kakridis. Cf. sus trabajos *Homeric Researches* (Lund, 1949) y *Homer revisited* (Lund, 1971).

Los indicios de la existencia de una poesía anterior a Homero —en parte sostenida ya por Nilsson— se han confirmado ampliamente, por un lado, por el desciframiento de las tablillas micénicas, que, aunque sólo son archivos sin contenido literario, indirectamente pueden confirmar la existencia de una leyenda ya estructurada. Existió ya, pues, en la época micénica, una poesía de carácter épico-lírico, que se conservó oralmente, durante el período de las migraciones que siguieron al hundimiento de la civilización micénica. Por otro lado, el descubrimiento y publicación de importantes textos literarios del Próximo Oriente han posibilitado la valoración de la originalidad.

En su decisivo libro *The Mycenaean origin of Greek Mythology*, Berkeley, California Univ. Press, 1932, M. P. Nilsson sostuvo por primera vez la tesis de que el mito griego, en su parte más importante, se constituyó en la época anterior al hundimiento de la civilización micénica. Corolario de la misma tesis es la creencia de que el núcleo central de lo que sería posteriormente la poesía homérica se constituyó en la misma época (cf. del mismo, *Homer and Mycenae*, Londres, 1933, y *Der homerische Dichter in der hom. Welt (Opuscula Selecta, II, 1952, págs. 745 y sig.)*). Sobre la poesía «micénica» han aparecido, en los últimos años, interesantes trabajos: G. S. Kirk (*The songs of Homer*, Cambridge, 1962), T. B. L. Webster (*From Mycenae to Homer*, Londres, 1958), D. Page, *History and Homeric Iliad* (Berkeley, California Univ. Press, 1959). La relación entre la poesía prehomérica y el Oriente ha sido estudiada por L. A. Stella (*Il poema di Ulisse*, Florencia, 1955) y parcialmente, por C. H. Gordon, (en *Minos*, III, 2 [1955], 129). En general sobre la poesía prehomérica, cf. W. Schmid-Stählin, *Geschichte der gr. Literatur*, I, Munich, 1929, 1, págs. 48 y sig. Los poemas cosmogónicos orientales, y en general la epopeya de las literaturas del Próximo Oriente, han influido, a veces mucho, en la gestación de la epopeya helénica. En especial es Hesíodo el autor sobre el que, al parecer, se ha ejercido una mayor influencia. En

el volumen *Hesiod* de la colección alemana «Wege der Forschung» (Darmstad, 1966), el editor ha recogido algunos de los más importantes trabajos sobre el tema (Fr. Dornschiff, A. Heubeck, A. Lesky, entre otros). Aparte los trabajos contenidos en este volumen, véase, además, el volumen colectivo *Éléments orientaux dans la religion grecque ancienne*, que recoge el coloquio celebrado en Estrasburgo sobre el tema (París, P.U.F., 1960). Contiene buenas observaciones (el hecho de que Hesíodo utiliza elementos teogónicos orientales, pero les da un nuevo contenido) el libro de Fr. Solmsem, *Hesiod and Aeschylus* (Ithaca, N. Y., 1949, págs. 5 y sigs.). Una buena introducción a los ciclos épicos de la literatura ugarítica, en el libro reciente de G. del Olmo, *Mitos y leyendas de Canaán según la tradición de Ugarit*, Madrid, 1981, con bibliografía.

Si todo lo relativo a la poesía prehomérica es un problema de difícil estudio, dado que no tenemos texto alguno que se haya conservado —su carácter oral es aceptado por todos los críticos—, un capítulo distinto es todo lo relacionado con lo que conocemos con el nombre de «ciclo épico».

b) *El ciclo épico*

Proclo, un autor del siglo v d. C., nos ha conservado el resumen de una serie de poemas —en parte recogidos en la *Biblioteca* de Focio y en los escolios del *Venetus A*— que comprendían desde la unión del cielo y la tierra hasta la muerte de Ulises por Telégono. En otras palabras, habría existido en la época arcaica un conjunto de poemas que narraban en versos hexamétricos toda la materia mítica recogida en un gigantesco *corpus*.

Sin embargo, parece que en la Antigüedad existió un concepto más reducido de ciclo épico: es el que nos ha transmitido el escolio al *Protréptico* de Clemente de Alejandría, II 30, y de acuerdo con el cual el auténtico ciclo épico comprendía tan sólo aquellos poemas que narraban los antecedentes y la continuación de los temas tocados en los poemas homéricos.

Sobre la epopeya griega arcaica posthomérica, cf. el interesante trabajo de G. L. Huxley, *Greek Epic Poetry. From Eumelos to Panyasis*, Londres, 1969, que contiene capítulos (los cuatro primeros) dedicados a Hesíodo y a Homero vistos desde la perspectiva del influjo oriental, sobre todo en el aspecto cosmogónico y teogónico.

El problema sólo nos interesa parcialmente: algunos críticos —Welcker y Romagnoli, entre otros— aceptan la definición de Proclo; otros —Bethe, sobre todo— distinguen entre ciclo mítico y ciclo épico (cf., en especial, A. Rzach, en *RE*, s. v. *Kyklos*). Lo que sí nos interesa es apuntar y resumir el contenido de esos poemas, sin distinguir si se trata de ciclo mítico o épico.

Un poema de Alcmán (fr. 111 B) presupone ya la existencia de una *Titano- maquia*, de la que nos informan las noticias de varios autores posteriores (escolio a Apolonio de Rodas, I 1165; Ateneo, VII 277d, etc.). El Epítome de la *Crestomatía* de Proclo, realizado por Focio, nos proporciona algunos datos sobre su contenido.

Los fragmentos pueden verse recogidos en H. G. Evelyn-White (*Hesiod, The Homeric Poems, Homeric*, Col. Loeb, Londres, 1954, págs. 480 s.). Asimismo, en la edición de los *Epicorum graecorum Fragmenta*, de Kinkel, 1877 (ahora ed. por A. Bernabé, Leipzig, Teubner, 1985).

Otro importante conjunto de poemas formaban el llamado ciclo tebano. Aunque estamos mal informados sobre el mismo, poseemos el resumen de Proclo y algunos fragmentos procedentes de Pausanias (IX 5, 10), escolio a Eurípides, *Fenicias* 1750, etc. Contenía este grupo de poemas la *Edipodia*, la *Tebaida* y los *Epígonos*.

La *Edipodia* era atribuida en la Antigüedad a Cineto (Κυναιθός) y parece que comprendía más de seis mil versos: trataba el destino de Edipo, el tema de la Esfinge y las bodas entre Edipo y su madre (que se llamaba en el poema «Erigonia»).

La *Tebaida* —que comprendía, según el *Certamen entre Homero y Hesíodo*, siete mil versos— narraba el tema de la maldición de los hijos de Edipo, la disputa entre Eteocles y Polinices, la rivalidad de Tideo y Polinices por la hija de Adrasto, el ataque a Tebas y la muerte de los dos hermanos. P. Friedländer (en *RhM*, 69 [1919], 318 s.) ha intentado demostrar que este poema era anterior a la *Ilíada*, sobre la que habría influido. Sin embargo, ya Calímaco lo atribuía a Homero, como suele hacerse en la Antigüedad con todas las obras épicas. Es muy posible, como ha sostenido E. Bethe (*Homer*, II, Leipzig, 1929², pág. 342), que este tema épico se formara en la Grecia continental y fuera desarrollado, después, en Asia Menor. En realidad, el tema general de este ciclo posiblemente se formara ya en la época micénica (cf. Evans, en *JHS*, 45 [1926], 1 s.).

El tema de los *Epígonos* es la toma de Tebas, una generación después del primer ataque. La *Ilíada* conoce ya detalles del hecho (II 505; IV 406).

Un interesante intento de reconstrucción de este ciclo épico lo debemos a E. Bethe (*Thebanische Heldenlieder*, Leipzig, 1891). Es, asimismo, valiosísimo el estudio que le consagró C. Robert (*Oidipus*, Berlín, 1915; hay reedición).

P. Friedländer (en *RhM* [1914], 1328) ha señalado paralelismos entre algunos de estos poemas (concretamente los *Epígonos*) y la *Ilíada*.

Sobre el influjo del ciclo tebano en la tragedia, cf. Legras, *Les légendes thébaines dans l'épopée et la tragédie grecques*, París, 1905.

En íntima relación con la poesía homérica se hallan los poemas que constituyen el ciclo en sentido restringido. En realidad, tales poemas, posteriores a Homero y de un valor literario muy inferior, pretenden narrar todas las leyendas que preceden a los hechos cantados en la *Ilíada*, así como los que siguieron a la muerte de Héctor y a la toma de la ciudad de Troya.

Los *Cantos ciprios*, atribuidos por los antiguos a Estasino o a Hegesias y de los que Proclo nos ha dado un amplio resumen, comprendían once libros.

El poema narraba el «plan de Zeus» para aligerar la tierra del peso de sus excesivos habitantes (el tema aparece en el comienzo de la *Ilíada*, cf. Kullmann, «Ein vorhomerisches Motiv im Iliasprooimion», *Philologus*, 99 [1955], 167), plan que cristaliza en el juicio de Paris, con sus ulteriores consecuencias: raptó de Helena, inicio de la expedición y todo cuanto antecede al noveno año de la guerra. Conservamos el proemio del poema gracias al escolio a Homero, *Ilíada* I 5.

La *Etiópida*, atribuida a Arctino (cf. A. Séveryns «L'*Ethiopide* d'Arctinos et la question du cycle épique», *RPh*, 49 [1925], 153 s.), estaba, en algunas ediciones, enlazada formalmente con la *Ilíada*: en efecto, el escolio a Homero, *Il.* XXIV 804, nos informa que, en algunas ediciones, el final de la *Ilíada* rezaba así:

Así ellos celebraron el entierro de Héctor, y llegó la Amazona, hija de Ares ilustre, matador de hombres.

A base de Proclo, y de las *Posthomérica* de Quinto de Esmirna, podemos formarnos una idea de su contenido: últimos gestos de Aquiles, llegada de Penteseila y de Memnón, su muerte a manos de Aquiles, así como la muerte de éste y su entierro. De creer a Schadewaldt («Einblick in die Erfindung der Ilias», en *Von Homers Welt und Werk*, ya citado, págs. 155 y sig.), habría existido una *Memnonia* preiliádica que habría servido de fuente a la *Ilíada*.

El lector hallará buena información sobre los *Cantos ciprios*, aparte de en el libro de Huxley citado antes, en el libro de F. Jouan, *Eurípide et la légende des Chants Cypriens*, París, 1966.

Es una cuestión muy debatida si *Amazonia*, *Etiópida* e *Iliupersis* eran poemas independientes, o si, por el contrario, los tres formaban uno solo, en el que algunos pasajes recibieron nombres independientes (como se habla, dentro de la *Ilíada*, de la *Diomedea*, el *Rescate*, etc.). Bethe (*Homer*, II, págs. 208 y sigs.) así lo ha sostenido, basándose en que no se comprueban «dobletes» entre los distintos poemas. Pero este argumento, dada la parquedad de noticias que poseemos, es poco válido.

Dentro del conjunto de poemas que continuaban la *Odisea* tenemos los llamados *Nóstoi* (o *Regresos*), que narraban aventuras de los héroes homéricos una vez destruida Troya. Parte de estos poemas están resumidos en algunos pasajes de la *Odisea*.

Asimismo, la *Telegonía*, atribuida a Eugamón de Cirene, era continuación de la *Odisea*, lo mismo que la *Tesprótida*, que narra las peregrinaciones de Ulises por este país.

Sobre estos poemas, cf. A. Hartmann, *Untersuchungen über die Sagen vom Tode des Odysseus*, Munich, 1917, y R. Merkelbach, *Untersuchungen zur Odyssee*, Munich, 1951; Wilamowitz, *Die Heimkehr des Odysseus*, Berlín, 1927.

Sin formar parte del ciclo, conocemos la existencia de otros poemas, que no pertenecen ni al tema de la *Tebaida* ni al ciclo troyano: así la *Foceida*, que Welcker (*Der Epische Cyclos*, I, págs. 237 y sig.) identifica con la *Miniada*, cuyo autor suele considerarse Pródico de Focea (Pausanias, IV 33, 7). Posiblemente narra la destrucción de Orcómeno por Heracles. Relacionado también con la figura de Heracles es la toma de Ecalia (Οἰχάλιας ἄλωσις), fuente posible de *Las Traquinias* de Sófocles, y que la Antigüedad atribuía a Creófilo de Samos.

Un intento de reconstrucción ha realizado A. Falhberg, *De Hercule Tragico*, Leipzig, 1842.

Sobre la *Alcmeónida* y su héroe, véase M. Delcourt, *Oreste et Alcmeón*, París, 1959; y sobre el *Margites*, poema yámbico atribuido por la Antigüedad a Homero, cf. Schmid-Stählin, I, 1, págs. 226 y sigs. Cf. M. Forderer, *Zum homerischen Margites*, Amsterdam, 1960.

Los fragmentos traducidos al castellano en A. Bernabé, *Fragmentos de épica griega arcaica* (Madrid, Gredos, 1979).

c) Obras perdidas de Hesíodo

Junto a la *Teogonía*, *Trabajos y Días* y el amplio fragmento titulado *Escudo de Heracles*, el conjunto de la poesía hesiódica comprendía una importante serie de otros poemas —auténticos o atribuidos— de algunos de los cuales poseemos fragmentos.

Uno de estos poemas, y sin duda el que más influencia ha debido ejercer en la Antigüedad, es el llamado *Catálogo de las Mujeres o Eeas* (en griego *Hoīai* debido a que cada historieta particular empezaba de un modo formula-rio: ἢ οἷη, que significa «o como»). Según el léxico *Suda*, constaba de cinco libros. El poema plantea bastantes problemas, empezando por el título que la Antigüedad le asignó: Hesiquio lo llama *κατάλογος*, mientras que el erudito bizantino Tzetzes nos informa de que era conocido bajo el nombre de Ἡρωικὴ γενεαλογία.

La discusión ha continuado en la época moderna: hoy se acepta, por lo general, que *Catálogo* y *Eeas* son diversos nombres para un mismo poema: así A. Traversa, *Catalogi sive Eoearum Fragmenta*, Nápoles, 1951, y sobre todo J. Schwartz, *Pseudo-hesiodica*, Leiden, Brill, 1960, sobre todo pág. 21, donde este autor traza una lista de las diversas teorías sostenidas hasta el presente (Marckscheffeld, Kalkmann, Leo, Evelyn-White, Mazon, principalmente). Los fragmentos, aparte el libro ya citado de Traversa, pueden verse en Marckscheffeld (*Hesiodi, Eumeli, Cinaethonis, Asii et carminis Nauptacti fragmenta*, Leipzig, 1840; A. Rzach, *Hesiodi Carmina*, Leipzig, 1902, y H. G. Evelyn-White (Loeb class. Library, 1935, con apéndice de D. Page). M. L. West, *The Hesiodic catalog of Women*, Oxford, 1985.

El *Egimio* era un poema que versaba sobre Heracles y su ayuda prestada a este rey, acosado por los lapitas. Comprendía dos libros, y su autor, según

las noticias de la Antigüedad (Ateneo, XI 503d, y Apolodoro, *Bibl.* II 1, 3), era Cécropo (Κέκρωψ) de Mileto.

Si el poema atribuido a Hesíodo y titulado *Escudo de Heracles* es como una digresión de un pasaje de *Catálogo* hasta constituirse en obra independiente, parece que *La boda de Ceix* (Κήϊκος γάμος) ha nacido por un procedimiento parecido. El tema era, como el del poema anterior, las aventuras de Heracles. En cambio, la *Melampodia* formaba parte de la leyenda dionisiaca. Probablemente abarcaba tres libros y hablaba, entre otras cosas, de famosos adivinos de la Antigüedad, entre ellos Tiresias, Calcas y Melampo. El poema titulado *Enseñanza de Quirón* —según otros críticos debe llamarse *Grandes Eneas*— es considerado por Marckscheffeld como un suplemento a *Trabajos y Días* y su tema era esencialmente «didáctico».

Sobre el conjunto de los poemas a que hemos hecho referencia, véase, en último lugar, el estudio de J. Schwartz, *Pseudo-hesiodica*, ya citado, que discute todos los problemas que plantean estos fragmentos y las opiniones avanzadas por los más importantes críticos. Sobre la *Melampodia* en particular, cf. Ingrid Löffler, *Die Melampodie. Versuch einer Rekonstruktion*, Meisenheim, s. a. Los fragmentos han sido editados por Kinkel, Rzach, Marckscheffeld y Evelyn-White (ya citados).

Más o menos emparentada con el espíritu de Hesíodo y su escuela es la epopeya de la Grecia continental dentro de la que es preciso situar a Eumelo de Corinto, al que se atribuía una *Titanomaquia cíclica* (¿s. VIII?), así como una historia mítica de Corinto (Κορινθιακά, cf. Pausanias, II 1, 1). Asimismo la literatura religiosa «apolínea»: Aristeas de Proconeso (ss. VII-VI), Ábaris (ss. VI-V), Epiménides de Creta y Onomácrito (s. VI), que se engarza en la tradición órfica.

Asimismo el «estilo» hesiódico ejerce su influjo en el Este, de donde proceden el poetaasio, que practicó la poesía genealógica y del que Pausanias nos ha conservado algunos fragmentos; Pisandro de Rodas (ss. VII-VI), que tocó temas de la leyenda de Heracles, como Panyasis (finales del s. VI). De Quersias de Orcómenos tenemos noticias por Pausanias (IX 38, 4, y IX 38, 10). Carquino de Naupacto pasa por ser el autor de los Ναυπάκτια ἔπη.

En general los fragmentos de esos poetas —escasísimos y muy poco seguros— han sido recogidos por Kinkel (ahora traducidos por A. Bernabé, *Fragmentos de épica griega arcaica*, Madrid, 1979). Sobre Aristeas acaba de publicar Bolton una buena edición, con estudio preliminar (*Aristeas of Proconnesus*, Oxford, 1962). Traducción castellana de los textos en A. Pérez-A. Martínez, *Hesíodo, obras y fragmentos*, Madrid, Gredos, 1978.

d) *Lírica arcaica*

Si hay un período de la literatura griega que haya llegado hasta nosotros de un modo terriblemente fragmentario, es la época arcaica, y, de un modo especial, la elegía, el yambo y la lírica coral. Con excepción de Teognis, Pínda-

ro y Baquilides (aparte algunos otros casos de menor importancia), ni un solo poema completo ha llegado hasta nosotros. Lo que de estos poetas poseemos, o bien procede de citas aisladas de gramáticos, o bien ha sido recuperado gracias a los descubrimientos papirológicos.

De Alcmán no tenemos más que unos pocos fragmentos. Para la posteridad sólo fue este poeta especialmente famoso por sus *Cantos de doncellas (Partenios)*, de los que sólo conocemos una parte (*Papiro Mariette*, fr. 1). Todo lo demás no son sino pobres retazos que no alcanzan más de cuatro o cinco versos.

A. Garzya ha editado (*Alcmane. I Frammenti*, Nápoles, 1954) los fragmentos con comentarios y traducción. Sobre el famoso Partenio, cf. D. Page, *Alcman the Parthenion*, Oxford, 1951, y A. Farina, *Studi sul Partenio di Alcmane*, 1951. Cf., además, D. Page, *Lyra graeca Selecta*, Oxford, 1968.

Arquíloco, uno de los poetas más importantes de la época arcaica, no es tampoco más que un montón de pequeños fragmentos. La edición alejandrina debía de contener, probablemente (cf. Hauvette, *Archiloque*, París, 1905, pág. 102), varios libros repartidos por géneros (himnos, yambos y elegías). Hiponacte es, asimismo, para nosotros una pequeña masa de fragmentos cuya reconstrucción es harto difícil. Se cree que la edición alejandrina de este poeta comprendía tres libros.

De Solón es posible que hayamos conservado un poema completo (*La elegía a las Musas*), pero todo el resto de su producción no nos es más que parcialmente conocido. Asimismo sólo elegías parciales han llegado hasta nosotros de Mimnermo, del que sabemos que compuso, por lo menos, una *Esmirneida*, un libro de tema erótico dedicado a Nano, y composiciones yambográficas.

Los fragmentos de Arquíloco pueden verse en Diehl (*Anthologia lyrica graeca*, fasc. 3, 3.^a edic., Leipzig, 1952) y en F. Rodríguez Adrados (*Elegíacos y yambógrafos arcaicos*, Barcelona, I, 1956). La más reciente edición es la de M. L. West, *Iambi et Elegi Graeci*, Oxford, 1971 (el primer tomo comprende Arquíloco, Hiponacte y Teognis).

Hiponacte ha sido editado recientemente por O. Masson (*Les fragments du poète Hipponax*, París, Kincksieck, 1962), Madeiros (Coímbra, 1961) y A. Farina (*Ipponatte*, Nápoles, 1963). También en Adrados, *op. cit.*, vol. II; Solón, Simónides, Tirteo y Calino pueden, asimismo, verse en Adrados y West. Sobre los nuevos fragmentos del poeta, cf. lo que decimos en el apartado «Literatura y papirología», pág. 247.

Muy sensible es también la pérdida de la poesía citaródica (Arión, Terpanandro, Safo, Alceo, Anacreonte), de la que escasísimos fragmentos han llegado hasta nosotros: Alceo, en la edición alejandrina, comprendía posiblemente diez libros de poemas, distribuidos entre Himnos (a Apolo, Hermes, Hefesto, Ares, Atenea, Dióscuros, etc.), el conjunto de composiciones tituladas *Cantos de combate* (Στασιωτικά), posiblemente algunos libros de poesía amorosa y cantos de banquetes.

La producción de Safo, en nueve libros —*Himnos, Epitalamios o Cantos de boda*, y quizás epigramas (en la *Antología Palatina* se nos han transmitido algunos bajo su nombre), ha quedado reducida a breves trozos fragmentarios, entre los que acaso alguno esté completo, como el *Himno a Afrodita*. Lo mismo vale para Anacreonte, cuya obra comprendía, además de poemas mélicos (quizás en tres libros), yambos y elegías.

Han editado los fragmentos de Alcaeo y Safo, entre otros, E. Lobel-D. Page (*Lesbium poetarum fragmenta*, Oxford, 1955), Reinach-Puech (*Alcée, Sappho*, París, 1960), C. Gallavotti (*Saffo e Alceo*, Nápoles, 2.^a edic., 1957). D. Page ha hecho una edición parcial, con traducción y comentarios (*Sappho and Alcaeus*, Oxford, 1955).

La mejor edición de Anacreonte es la de B. Gentili (*Anacreonte*, Roma, 1958).

Dentro de la lírica coral —ya hemos hablado de Alcmán— la producción de Estesícoro, poeta siciliano de enorme fertilidad, ha quedado reducida a casi nada. La gran innovación de este poeta consistió en trasponer a la lírica coral los grandes temas de la épica o las leyendas de su tierra siciliana.

De entre sus obras cuyos títulos conocemos cabe citar los *Funerales de Pelias* (Ἀθλα ἐπὶ Πελία), la *Gerionea* (Γηρυονίς), *Palinodia*, *Helena*, *Erifila*, *Dafnis*, *Destrucción de Troya* (Ἰλίου πέρσις), *Cerbero*, *Cicno*, *Regreso de los héroes* (Νόστοι), tema del ciclo épico, y una *Orestía*. De Íbico, de Regio, en el sur de Italia, nos dice el léxico Suda que su obra comprendía siete libros; ahora es un autor conocido a través de escasísimos fragmentos, algunos de ellos bellísimos. De este poeta se han descubierto, como veremos, importantes nuevos fragmentos papirológicos. No tiene, por tanto, nada de raro que últimamente su bibliografía se haya acrecentado considerablemente. En algunos casos, hemos conseguido información que antes desconocíamos, como el hecho de que escribiera dos *Palinodias* (cf. C. M. Bowra, «The two *Palinodies* of Stesichorus», en *On Greek Margins*, Oxford, 1970, págs. 87 y sigs.).

De entre los recientes estudios que se le han consagrado remitimos a los de A. López Eire («Estesícoro en el marco de la literatura griega», *EC*, XIX [1975], 1 s.; «Estesícoro, autor de *Palinodias*», *ibid.* 73, 314 ss.; «Estesícoro, encuadramiento cronológico», *ibid.* 71, 27 ss.). Un buen estudio, con traducción de todos los fragmentos hasta ahora conocidos, en F. R. Adrados, *Lírica griega arcaica*, Madrid, Gredos, 1980.

Grande fue la producción de Simónides de Ceos. Catorce libros comprendía, al parecer, su enorme producción, que se repartía entre *Himnos*, *Peanes*, *Plegarias*, *Ditirambos*, *Encomios*, *Lamentos fúnebres*, *Epinicios*, *Elegías* y *Epigramas*.

Estesícoro ha sido editado en Diehl (*Anthologia lyrica graeca*, fasc. 2, 1925, págs. 39 y sig.) y J. M. Edmonds (*Lyra Graeca*, II, Londres, 1922, págs. 14 y sig.). Íbico puede verse en Edmonds (*Lyra Graeca*, II, págs. 84 y sig.) y Diehl (*Anth. lyr.*, 2, 1925, págs. 48 y sig.); Simónides, en Diehl (*Anth. lyr.*, 2, 1925 [II]) y Edmonds (II, págs. 272 y sig.). La ed. de Edmonds está en curso de reedición.

Del gran poeta coral de la época arcaica, el beocio Píndaro, conservamos, ciertamente, una parte considerable de su producción, los *Epinicios*. Sin embargo, no es poco lo que de él hemos perdido, cosa que puede comprobarse echando una ojeada a la reciente edición de los fragmentos realizada por Bruno Snell (Leipzig, Teubner, 1964³). Comprende esta importantísima edición, que abarca todo lo que hoy nos ha legado la tradición sobre dicho poeta, algunos fragmentos de Epinicios, Himnos, Peanes (algunos de relativa extensión), Diti-rambos, Partenios, Hiporquemas, Encomios, Trenos, amén de fragmentos cuya naturaleza no ha podido ser identificada. En total, puede decirse que hemos perdido de Píndaro más de lo que conservamos.

Hay que señalar algunos beneméritos intentos de reconstrucción de la estructura y contenido de determinados poemas fragmentarios. Así el trabajo de Bruno Snell («Pindars Hymn an Zeus», contenido en el libro *Die Entdeckung des Geistes*, Hamburgo, 1955 [trad. española, *Las fuentes del pensamiento europeo*, Madrid, 1965, págs. 123 y sig.]). Más carácter filológico tiene el estudio de S. L. Radt, *Pindars zweiter und sechster Paian*, Amsterdam, 1958.

Baquílides era para la posteridad un autor completamente fragmentario, hasta que un papiro egipcio, descubierto en 1896, permitió la edición príncipe de buena parte de poemas completos. Kenyon fue su afortunado editor. Pero todavía hay muchos fragmentos incompletos en las ediciones de Baquílides.

Pueden verse las de I. Blass (Leipzig, Teubner, 1898), R. Jebb (Cambridge, 1905) y Br. Snell (Leipzig, Teubner, 1958³). En España ha sido editado por M. Balasch (Barcelona, Alpha, 1962, F.B.M.).

Escasísimos, a veces simples retazos, son los fragmentos que conservamos de las poetisas Corina, Telesila, Mirtis. Con sus obras hemos perdido, sin duda, poemas de innegable valor literario e histórico. Corina ha sido editada por D. L. Page, *Lyrica Graeca selecta*, Oxford, 1968, entre otros. Cf. también F. Rodríguez Adrados, *Lírica griega arcaica. (Poetas monódicos y corales, sólo en traducción)* Madrid, 1980.

e) *Prosa científica*

Dentro de la prosa científica arcaica, el naufragio es prácticamente completo. Los llamados «logógrafos» o prosistas, cuya actividad es etnológica, geográfica e incluso histórica, son de una importancia excepcional para conocer los inicios de la ciencia jónica y los balbucesos del despertar racional en el mundo helénico. La pérdida es sensible sobre todo en el caso de Hecateo de Mileto, sin duda el más genial.

Los fragmentos han sido recogidos últimamente por L. Pearson (*Early Ionian historians*, Oxford, 1939); en el caso concreto de Hecateo, véase *Hecatei Milesii fragmenta*, ed. G. Nenci, Florencia, 1954.

Muchos fragmentos de los sofistas y de los presocráticos en Diels-Kranz (*Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlín, Weidmans, 1972¹⁶).

f) *Tragedia y comedia*

Dentro ya de la época clásica —o de sus inicios— la pérdida más sensible es la de una impresionante cantidad de tragedias y comedias. No conservamos prácticamente nada de los autores preesquileos (Prátinas, Tespis, Frínico), y de los tres grandes trágicos —Esquilo, Sófocles y Eurípides— una pequeñísima parte de sus producciones es lo que la tradición nos ha legado. Lo demás o nos es desconocido, o sólo conservamos escasos restos. Muy poco sabemos, asimismo, de autores de los siglos v y iv que escribieron tragedias: Ion, Agatón, Neofrón, Aqueo, etc. De Frínico conocemos —como sus contemporáneos— algunos títulos: *Fenicias*, *Toma de Mileto*, posiblemente un *Alcestitis*, y algunos títulos más, aparte fragmentos de obras cuyos títulos ignoramos.

A. Garzya (en *REG* [1987], 186 s.) ha establecido un paralelismo entre la *Níobe* y el *Prometeo*.

Un interesante intento de reconstrucción de las *Fenicias* de Frínico ha sido realizado por Fr. Stoessl, «Die *Phoinissen* des Phrynichs und die *Perser* des Aischylos» (*MH*, 2, 1446).

Los fragmentos trágicos han sido recogidos en la valiosísima obra de A. Nauck, *Tragicorum graecorum fragmenta*, Leipzig, Teubner, 1962². De esta importante obra hay una segunda edición, en curso de publicación, cuidada por Br. Snell (Gottinga, 1971 y sigs.).

De Esquilo conservamos íntegras, como es bien sabido, *Los persas*, *Los siete contra Tebas*, *Las suplicantes* y el discutido *Prometeo*, aparte la *Orestía*. Pero el trágico ateniense compuso muchísimas más, de las que sólo en casos excepcionales conservamos fragmentos de cierta extensión. De la edición de Nauck tomamos el título de algunas de ellas, que, en muchos casos, sólo son conocidas por la cita de un gramático o por algún resto papiroológico de poca extensión: *Atamante*, *Egipcios*, *Etnias*, *Alcmena*, *Amimone*, *Argivos*, *Atalanta*, *Basárides*, *Bacantes*, *Glauco*, *Potnieo*, *Danaides*, *Las nodrizas de Dionisos*, *Rescate de Héctor*, *Eleusinos*, *Edonos*, *Helidas*, *Heraclidas*, *Tracias*, *Ixión*, *Ifigenia*, *Cabiros*, *Mirmidones*, *Níobe*, *Jantrías*, *Juicio de las armas*, *Pelamedes*, *Penteo*, *Prometeo liberado*, *Salaminias*, *Sémele*, *Télefo*, *Filoctetes*, *Fineo*, *Fórcides*, amén de varios dramas satíricos. Como puede verse, la pérdida es considerable. Algunas de estas obras formaban trilogías y tetralogías.

Además de la edición de Nauck, han recogido también parte de los fragmentos esquileos R. Cantarella, *I nuovi frammenti eschilei di Ossirinco*, Nápoles, 1947, y sobre todo, H. J. Mette en sus dos obras complementarias: *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*, Berlín, Akademie Verlag, 1959, y *Der verlorene Aischylos*, Berlín, Ak. Verlag, 1963.

También de Sófocles hemos perdido una parte valiosísima de sus producciones. De las ciento veintitrés obras que, con mucha probabilidad, escribiera el poeta (según el léxico Suda, confirmado por los datos de Aristófanes de Bizancio) nueve décimas partes se han perdido prácticamente para nosotros. Es, sobre todo, sensible el hecho de que no tenemos ninguna obra de su período de juventud, con lo que, como ocurre con Eurípides, estamos en condiciones poco favorables para estudiar su evolución espiritual, que se inició, según una noticia antigua nos informa, siguiendo las huellas del gran Esquilo. Una sucinta lista de algunos de sus fragmentos —que puede hallarse en Nauck— ilustrará la gran pérdida: *Atamante, Áyax locrio, Egeo, Etiopes, Las prisioneras, Acrisio, Alcmeón, Anfiarao, Andrómaca, Andrómeda, Atreo, Asamblea de los aqueos, Dédalo, Dánae, Reclamación de Helena, Epígonos, Erifila, Hermione, Támiras, Tiestes, Ínaco, Ifigenia, Clitemnestra, Creúsa, Meleagro, Misios, Nauplio, Níobe, Enómao, Pandora, Peleo, Políxena, Tereo, Triptólemo, Troilo, Tiró, Fedra, Filoctetes, Fineo, Crises*, más algunos otros, entre los que cabe destacar el drama satírico *Los sabuesos* (Ἰχνευταί). Mucho es, pues, lo perdido.

Puede verse una buena edición comentada en R. Jebb-L. Pearson, *Sophocles, Fragments*, Cambridge, 1917 (3 vols.). Los fragmentos hasta ahora conocidos a través de papiros han sido recogidos por R. Carden y W. S. Barret (*The papyrus Fragments of Sophocles*, Berlín, W. de Gruyter, 1974). Cf. últimamente *Sófocles, Fragmentos*, Madrid, 1983 (sólo traducción, con introducciones) de J. M. Lucas de Dios.

No es menos lo que se ha perdido de Eurípides, aunque este autor, por un puro azar, nos es mejor conocido en cuanto al número de obras cuyas conservadas. Pero se han perdido tragedias como *Egeo, Eolo, Alejandro, Alcmeón, Alcmena, Álope, Andrómeda, Antígona, Antiópe, Arquelao, Belerofonte, Dánae, Dictis, Erecteo, Teseo, Tiestes, Cresfontes, Cretenses, Melanipa la sabia, Meleagro, Edipo, Palamedes, Pírítoo, Protesilao, Estenebea, Télefo, Faonte, Filoctetes, Fénix, Friso, Crisipo*, entre otras.

Una edición, con traducción húngara y comentario de estos fragmentos, se hallará en Csengery, Budapest, 1926. Véase ahora el importante trabajo de C. Austin, *Nova Fragmenta Euripidea in papyris reperta*, Berlín, W. de Gruyter, 1968. Vale la pena, por las noticias que da, H. van Looy, *Zes Verloren Tragedies van Euripides*, Bruselas, 1964. Los más importantes fragmentos papiráceos han sido recogidos, con buena traducción e introducciones, en D. L. Page, *Select Papyri, III: Literary Papyri* (Loeb class. Library, Londres, 1970). Los fragmentos trágicos han sido recogidos por Nauck (*Tragicorum graecorum fragmenta* ya citada, y últimamente reeditada y ampliada por Radt y otros).

Tampoco la comedia ha dejado de sufrir importantes pérdidas. En realidad, tan sólo Aristófanes nos es conocido prácticamente íntegro. Pero de los demás autores cómicos muchas veces conocemos tan sólo el nombre y escasísimos y pobres fragmentos. Así, de Epicarmo, el gran comediógrafo siciliano (que,

al parecer, escribió más de cuarenta obras), conocemos algunos títulos: *La boda de Hebe*, *El naufragio de Ulises*, *Amico*, *La Megareense*, *Heracles*, *El ceñidor*, y algunos más. No más conocemos de los otros comediógrafos sicilianos.

Los fragmentos pueden verse en G. Kaibel, *Comicorum graecorum fragmenta*, Berlín, I, 1, 1899, y A. Olivieri, *Frammenti della commedia greca e del mimo nella Sicilia e nella Magna Grecia*, Nápoles, 1947. Puede acudir ahora a C. Austin, *Comicorum Graecorum fragmenta in papyris reperta*, Berlín, 1973.

En los cómicos áticos el naufragio es parecido. Sólo fragmentos nos quedan de Cratino, Crates, Ferécretos, Platón el cómico, Eupolis, dentro de la llamada Comedia Antigua, y de la Media no conservamos más. Un poco más informados estamos con respecto a la llamada Comedia Nueva, integrada, especialmente, por Dífilo, Filemón, Menandro y Apolodoro.

El caso de Menandro es interesante: conocido sólo por fragmentos escasísimos, a principios del siglo xx se realizaron importantes descubrimientos papirológicos que nos dieron amplios trozos de varias comedias suyas (*La samia*, *El campesino*, *La doncella rapada*, etc.); en 1958 el helenista V. Martin publica, en la Biblioteca Bodmeriana, el texto del *Díscolos*. Este autor, pues, nos es conocido por una obra completa, amén de amplios trozos de otras obras.

La mejor edición de los cómicos, aparte la citada antes, es la de Th. Kock, *Comicorum atticorum fragmenta*, Leipzig, 1880-88. Cf., además, la de J. M. Edmonds, *The fragments of Attic Comedy*, Leiden, Brill, 1957 (4 vols.), que contiene, junto al texto, la versión inglesa.

La mejor edición es la de A. Koerte (*Menandrea*, Leipzig, 1912), revisada por A. Thierfelder (*Menander, reliquiae*, Leipzig, Teubner, 1959), y la de F. H. Sandbach, *Menandri reliquiae selectae* (Oxford, 1972). La de D. del Corno (Milán, s. a.) contiene traducción italiana. La edición de F. G. Allinson (Loeb Class. Lib., Londres, 1959) contiene la versión inglesa.

g) *Literatura helenística*

El período que precede inmediatamente a la época helenística, así como esta propia época, tampoco han dejado de sentir sensibles pérdidas en su producción. De Timoteo, el gran innovador del ditirambo, y del que conocemos un buen número de títulos (nomos musicales, preludios, encomios, himnos, etc.), sólo parte de una pieza, *Los persas*, ha llegado hasta nosotros gracias a los papiros.

La poesía helenística está representada, para nosotros, por algunos poetas total o parcialmente conservados: Calímaco, Apolonio de Rodas, Teócrito, Licofrón. De ellos, sin embargo, hemos perdido algunas cosas. Si conservamos el texto de los *Himnos* de Calímaco, sólo restos conocemos de los *Aitia*, la *Hécale*, los *Yambos*, sus poemas líricos. Eso sin contar con la pérdida casi total del resto de la poesía helenística, representada, entre otros, por Riano, Euforión, Eratóstenes, Filetas, Hermesianacte, Fánocles, Simias, Alejandro de

Etolia, Cércidas, Sotadas, Leónidas de Tarento, etc. Nada, o casi nada, conservamos de la tragedia helenística —lo mismo que de la tragedia del siglo iv.

Los fragmentos de Calímaco han sido editados por R. Pfeiffer, Oxford, Clarendon, 1949-1953. Buena parte de la poesía helenística está recogida en la *Collectanea alexandrina* de I. U. Powell (Oxford, 1925) y, parcialmente, en D. L. Page, *Greek Literary Papyri*, Londres, 1950. Hay que manejar, asimismo, los *New Chapters in the History of Greek literature*, ed. por I. U. Powell y G. L. Barber, Oxford, 1933 (3 vols.). Los fragmentos de la tragedia helenística pueden verse en Fr. Schramm, *Tragicorum graecorum helenisticae quae dicitur aetatis fragmenta*, tesis doct., Münster, 1931.

La prosa de la época helenística apenas cuenta con representantes conservados. Cierta que de Polibio ha llegado hasta nosotros una gran parte de su *Historia*. Pero nada conservamos de la literatura filológica (Aristarco, Aristófanes de Bizancio, Zenódoto, Crates). La prosa de Eratóstenes la hemos perdido casi enteramente. La oratoria del período prealejandrino (Demetrio de Faleró, Carisio, Demócates, Hegesias, etc.) nos es prácticamente desconocida como documento literario. Lo mismo cabe decir de los historiadores: Jerónimo de Cardia, Calístenes, Clitarco, Duris, Filarco, Timeo, Filocoro, Evémero, son puros nombres, aunque a veces parte de su obra haya sido incorporada a trabajos posteriores. Así, en Diodoro de Sicilia hay muchos textos de autores anteriores a él. De la época romana, puede decirse que una buena parte de la poesía se ha perdido, mientras que la prosa se nos ha conservado bastante bien.

h) *Literatura científica*

Si en el campo puramente literario asistimos a un balance tan desastroso de la transmisión de los textos, no menos sobrecogedor es el espectáculo que ofrece el pensamiento científico y filosófico. Cierta que conservamos íntegramente a Platón, una parte de Aristóteles, Epicteto, Marco Aurelio, Plotino; cierta que poseemos una magnífica colección hipocrática, unos *Elementos* de Euclides, un Arquímedes. Pero ello sólo en parte compensa la pérdida casi completa de los pensadores presocráticos, de los sofistas, de Epicuro, Zenón, de las obras de los discípulos de Platón y de Aristóteles, Panecio, Posidonio... Sólo gracias a la benemérita labor de incansables filólogos ha sido posible la elaboración de varios *corpus* de los fragmentos de estos escritores.

Aparte de ediciones parciales de los diversos autores o escuelas, los presocráticos han sido editados por H. Diels-W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 11.^a ed., Berlín, 1964. Los sofistas por M. Untersteiner, *I Sofisti, testimonianze e frammenti*, Florencia, 1949 y sig. Los fragmentos de Aristóteles han sido publicados por W. D. Ross (*Aristotelis fragmenta selecta*, Oxford, Clarendon, 1955).

Epicuro ha sido editado por H. Usener (*Epicurea*, Leipzig, 1887). Últimamente ha sido nuevamente editado —y traducido—, total o parcialmente, debido al inusitado interés que ha despertado su obra. Una buena reseña de las principales ediciones, totales

o parciales, en M. Jufresa, *Epicur. Lletres* (Barcelona, F. B. M., 1975, págs. 67 y sigs.). Zenón, por Untersteiner (Florencia, 1963). Los fragmentos de los estoicos antiguos están recogidos en los *Stoicorum veterum fragmenta*, de H. von Arnim. Para Panecio, cf. M. van Straaten, *Panetii Rhodii fragmenta*, Leiden, Brill, 1962². F. Wehrli ha publicado los fragmentos de los discípulos de Aristóteles (*Die Schule des Aristoteles*, Basilea, 1944 y sigs.).

2. MÉTODOS DE RECONSTRUCCIÓN DE OBRAS PERDIDAS

Nos encontramos, pues, con que la filología clásica se enfrenta con el arduo problema de intentar, a veces de un modo hartamente problemático, cuando no puramente hipotético, la reconstrucción de esa cantidad de obras que los azares de la tradición han hecho que se perdieran. Labor del filólogo estricto es, junto al estudio de la tradición de lo que hasta nosotros ha llegado, buscar el medio de ofrecer una visión aproximada del contenido e incluso de la estructura de las obras literarias desconocidas, total o parcialmente. Quehacer lleno de problemas, en los que el subjetivismo, cuando no el puro capricho, juega también su papel.

¿De qué medios se vale el filólogo clásico para llevar a término esa labor? En principio, de todo aquello que, directa o indirectamente, pueda serle útil. Cuenta, por lo pronto, con los testimonios que le permiten demostrar la existencia de una obra perdida. Tales testimonios proceden de épocas y de autores distintos. Fuente importante suelen ser los «Ecolios», esto es, aquellas notas aclaratorias que contenían las ediciones alejandrinas o bizantinas; éstas casi siempre son resultado de la compilación de las primeras. Sin embargo, es necesario advertir que no siempre el escoliasta está en lo cierto. No son raros los casos de confusión, de equivocaciones, de errores de bulto. El manejo de tales textos, por ello, debe hacerse con sumo cuidado, realizando una profunda labor crítica extremadamente laboriosa. Cuenta, asimismo, el filólogo con el auxilio, frecuentemente precioso, de los autores que cabría llamar «fuentes», esto es, de los escritores, a veces de segunda y tercera categoría, que de un modo incidental atestiguan de una obra no conservada, e, incluso, nos conservan fragmentos de tales monumentos literarios. A esto se llama «tradición indirecta».

Un ejemplo bien ilustre es el de Aristóteles, quien, en su obra —si es efectivamente suya— *Constitución de los atenienses*, que nos ha transmitido un papiro, cita numerosos poemas de Solón; no menos importante es la colección de Estobeo, quien, en una ordenación temática, reunió una gran cantidad de textos, algunos de los cuales sólo nos son conocidos gracias a dicho compilador. Un papiro que contiene la vida de Eurípides, debida al peripatético Sátiro, nos ha transmitido no pocos fragmentos desconocidos hasta entonces de Eurípides, así como de Aristófanes. Y lo mismo, las obras de Ateneo, Pausanias, el llamado Pseudo-Longino, los gramáticos y tratadistas de métrica y retórica, como Apolonio Díscolo, Menandro el Rétor, Proclo; los filólogos bizantinos,

como Tzetzes; los diccionarios, como los de Pólux, Hesiquio, Suda; las *Vidas* anónimas que suelen anteponerse a las grandes ediciones y que con frecuencia proporcionan textos ignorados por la tradición directa...

No siempre contamos con una buena edición de los escolios. Los de Homero han sido publicados, entre otros, por W. Dindorf: *Scholia graeca in Homeri Iliadem*, Oxford, 1875-1880, y *Scholia graeca in Homeri Odysseam*, Oxford, 1856. Son importantes los comentarios de Eustacio, *Commentarii ad Homeri Iliadem et Odysseam* (ed. G. Stallbaum, 1825-1830, recientemente reimpressa). Debemos a Séveryns la edición de la *Crestomatía* de Proclo, que tan útil es para reconstruir el contenido del ciclo épico: *Proclus, texte et apparat*, Bruselas, 1962. H. Erbse ha publicado otra edición de los escolios (Berlín, 1969-1977).

Los escolios de Hesíodo han sido publicados por Gaisford, *Poetae minores graeci*, II, Leipzig, 1823.

A. B. Drachmann cuidó la edición de los escolios pindáricos (Leipzig, 1903-1927). Dentro de la tragedia, los de Esquilo han sido publicados por W. Dindorf (*Scholia graeca ex codicibus aucta et emendata*, Oxford, 1851); los de Sófocles por Papageorgios (*Scholia in Sophoclis tragoedias vetera*, Leipzig, 1888); los de Eurípides por E. Schwartz (Berlín, 1877-1891); los de Aristófanes, muy recientemente, por W. J. W. Koster (Groningen, Wolters, 1958), después de I. Bekker, Dübner y Dindorf.

C. Hude es el editor de los escolios a Tucídides (Leipzig, 1927); W. Ch. Greene ha publicado los platónicos (Nueva York, 1938), y C. Wendel los de Teócrito (*Scholia in Theocritum vetera*, Leipzig, 1914) y Apolonio de Rodas (Berlín, 1935).

La reconstrucción por medios puramente textuales no siempre es acertada. Es preciso recurrir, en no pocas ocasiones, a datos extrafilológicos. Se trata, en unos casos, de acudir a los que proporciona la mitología, otros, a la información procedente de la pintura o la cerámica. Combinando tales datos, no pocas veces se consigue llegar a una reconstrucción aceptable.

El auxilio de la mitología se comprende, sobre todo, si tenemos en cuenta que la temática de una gran parte de la poesía griega es puramente mítica. La tragedia, por ejemplo, pone, prácticamente sin excepciones, en escena momentos de la rica tradición mítica helénica. Cierto que tal tradición conoce variantes de todas clases; cierto que en no pocas ocasiones el poeta o innova o adopta una versión poco conocida —sobre todo Eurípides, como también Estesícoro, conocido en la Antigüedad por sus audaces modificaciones—. Sin embargo, en muchos casos puede ser un método relativamente eficaz para la reconstrucción del tema e, incluso, de algunos pormenores de la obra en cuestión.

Fuente útil para ese conocimiento de los temas míticos es la *Biblioteca* del Pseudo-Apolodoro; de hecho, un manual de mitología ordenado en una cierta perspectiva cronológica y en el que muchas veces su autor ha tomado el tema de obras poéticas, si bien es muy posible que se haya servido de otros manuales anteriores.

3. EL MÉTODO DE FR. STOESSL

Un método curioso, si bien no exento de riesgos, es el que ha utilizado el profesor Stoessl, que ha trabajado fundamentalmente en la reconstrucción de la tragedia de Esquilo. Parte Stoessl de la hipótesis según la cual todas aquellas incoherencias y contradicciones que es posible, a su juicio, detectar en obras de autores posteriores se deben a que el poeta ha trabajado con una obra en su mente, obra que ha ejercido un influjo notable en su estructura. Ya sea por deseo de polémica, o por intentar el poeta corregir a su predecesor, lo cierto es que, según dicho crítico, hay en no pocos casos «rudimentos» que permiten intentar la reconstrucción de obras perdidas.

La parte flaca del método de Fr. Stoessl estriba en lo subjetivo del descubrimiento de tales «incoherencias» (cf. su estudio general *Die Trilogie des Aischylos*, Baden bei Wien, 1937), que ya habían sido, sin embargo, utilizadas por Th. Zielinski en su libro *Tragodumenon libri III*, Cracovia, 1925. En un caso concreto, la reconstrucción de *Las fenicias* de Frínico, Stoessl («Die Phoinissen des Phrynichos und die Perser des Aischylos», *MH*, 2 [1945], 148 s.) parte de la observación de Wilamowitz y otros críticos, según los cuales es sorprendente que los ancianos persas, en la tragedia esquiléa, hablen de celebrar un consejo deliberativo cuando nada hay que discutir, pues los mismos ancianos se han encargado de decir que se desconocen noticias del ejército. Para Stoessl, esto debe interpretarse en el sentido de que, en la pieza de Frínico —y eso nos consta por otros conductos—, un eunuco, que recita el prólogo, inicia la obra preparando la «sala de consejo», pues acaba de llegar la noticia de la derrota de Salamina. Hay que hacer constar, empero, que no todos los críticos admiten que la no celebración del consejo debe interpretarse como una inconsecuencia del poeta.

«Rudimentos» cree hallar Mazon en Homero (*Introd. l'Illiade*, pág. 240) y en *Las Coéforos*.

De hecho, el método de Stoessl no es sino una variante de la *Quellenforschung*. Ya a finales del siglo XIX, C. R. Vermaas había intentado (*De fontibus Apollonii Rhodii*, tesis doct., Leiden, 1897, págs. 83 y sigs.) reconstruir el *Fineo* de Esquilo a partir de Apolonio de Rodas, *Argonáuticas* II 178 ss. Stoessl, a lo que parece, no conocía este trabajo cuando escribió su libro básico sobre la trilogía esquiléa. Unos años más tarde, en su libro *Apollonios Rhodios. Interpretationen zur Erzählungskunst und Quellenverwertung*, Berna-Leipzig, 1941, se propone, de la mano de la obra del poeta helenístico y partiendo de las incoherencias que pretende encontrar en el poema, reconstruir algunos dramas más de Esquilo, concretamente la *Hipsípila*, la *Argo*, el *Fineo*, parte de observaciones sobre otras posibles piezas que según Stoessl podían deducirse de un estudio del material ofrecido por Apolonio (por ejemplo, *Las mujeres de Cóliquida*, de Sófocles, y una trilogía entera, que cree atribuible a Esquilo, centrada en torno a los sucesos de Corcira: Apolonio, IV 982 ss.).

Para la *Hipsípila* se apoya el crítico en Apolonio, I, 609 s.: sería obra original del poeta helenístico el tratamiento de la asamblea de las mujeres lemnias, la entrevista entre Jasón e Hipsípila y la descripción de la capa del héroe; pero, a su juicio, el entramado general del pasaje derivaría de la pieza esquílea. El razonamiento de Stoessl se apoya en la contradicción que cree hallar entre la información que nos da el poeta sobre la duración normal del trayecto desde el Atos a Lemnos (medio día para una nave de carga, vv. 602 s.) y lo que realmente tarda la nave Argo (llega a la costa, de Lemnos, al día siguiente). Con ello cree el crítico que Apolonio refleja la necesaria «unidad de tiempo»: la unidad de lugar de la pieza hipotéticamente reconstruida sería un punto concreto de la isla entre la ciudad y el punto de desembarco de los argonautas. Supone Stoessl la existencia de una vigía que, al avistar la nave, lleva la noticia a las mujeres de Lemnos, que acuden inmediatamente. Con ello tendríamos el prólogo (interpretado por una vigía, como en el *Agamenón*) y el párodos (llegada de las mujeres). Pero hay que observar que no hay en el texto de Apolonio ninguna alusión a una vigía: el poeta lo único que dice es que las mujeres observaban con frecuencia (θαμά, que silencia Stoessl) el mar, por temor a la llegada de los tracios. Seguiría, en la pieza de Esquilo, un diálogo entre el heraldo e Hipsípila (que no se refleja, realmente, en el poema de Apolonio), donde se afirma simplemente que «éste convenció a Hipsípila a acoger a los que habían llegado» (I 650). Seguiría un *estásimo*: Hipsípila se habría retirado de escena a deliberar y el canto sería interpretado por las mujeres lemnias que se habrían dirigido al lugar de los hechos. La asamblea del pueblo, ciertamente, sería simplemente narrada (como en *Las suplicantes*), y quien narraría sus avatares sería Ifínoe, que Hipsípila envía a Jasón, cf. I 705 s. Y como esta narración del resultado de la asamblea tiene que transcurrir en el lugar de la escena (unidad de lugar), en el ínterin Jasón y sus compañeros han dejado la nave y se han presentado aquí. Las últimas escenas tienen como tema —con intervalos corales— la llegada de Jasón junto a Hipsípila, y su informe a los compañeros: el final de la pieza representaría la entrada de los dos coros (el de mujeres y el de argonautas) a la ciudad. Finalmente, Stoessl cree hallar una confirmación de sus hipótesis en el escolio a Apol. Rod., I 768-773, donde se nos ofrece una visión de versiones anteriores.

En la versión de Apolonio, empero, hay pocas cosas que confirmen las reconstrucciones de Stoessl: todo indica que, en Apolonio, Jasón ha permanecido en la nave durante las deliberaciones, pues Hipsípila envía a Ifínoe a Jasón que se halla en la nave (I 832); y el texto del escolio se refiere a datos que no aparecen en Apolonio.

La *Hipsípila* sería la segunda pieza de una trilogía que se iniciaría con *Argo*. La reconstrucción la realiza el crítico mediante un análisis del pasaje en el que los argonautas se despiden para emprender el viaje (I 234 ss.). El método es el mismo que el empleado en la reconstrucción de la *Hipsípila*, incongruencias, y se cuenta con una abreviación de la pieza trágica: la obra se centraría

en torno a tres escenas, la despedida del protagonista de Esón, Alcimedea e Ifias. El coro estaría formado por servidores y servidoras: aquí Stoessl no consigue dar con el motivo que justifica su presencia en el poema épico y lo considera una mera reliquia de la pieza trágica que ha servido de fuente a Apolonio. El catálogo de los héroes (I 20-233) estaría puesto en la tragedia en boca de Jasón, y la prehistoria de la expedición y la construcción de la nave formarían el tema del prólogo y el párodos.

El *Fineo* es reconstruido a base de *Argonáutica*, II 178 ss. El párodos estaría a cargo del coro de los argonautas; seguiría la salida de Fineo de su casa y su conversación con Zetea.

Pero muchas dificultades presenta la reconstrucción de Stoessl cf. H. Herter en *Gnomon* [1944], 149 ss.

4. EL CICLO ÉPICO

Mucha tinta han hecho correr los intentos de reconstrucción del ciclo épico. Plantea cuestiones insuperables no ya sólo el contenido del mismo, sino su estructura formal. Críticos hay que dan a esta denominación de ciclo una amplitud enorme, de modo que, según ellos, el ciclo comprendería todo un conjunto de poemas que narraban desde la «creación» hasta el regreso de los combatientes en Troya, con todas sus aventuras. Otros reservan el nombre de ciclo épico al ciclo troyano estricto.

El primer intento serio por reconstruir el contenido del ciclo lo debemos a Welcker (*Der epische Cyclus, Rh. M.*, Suppl. 1, 2, Bonn, 1835), quien realizó un trabajo que hay que calificar de fundamental. Echando mano a los testimonios, los resúmenes, las tragedias que tocan el tema, intentó una amplísima reconstrucción. Le siguieron U. v. Wilamowitz (*Homerische Untersuchungen*, Berlín, 1888), A. Rzach (*RE*, s. v. *Kyklos*, 8, 234 s.), Bethe (*Homer*, II, 1922) y Romagnoli («Proclo e il ciclo epico», *SIFC* [1901], 35 s.). Este último, sobre todo, mostró lo inadecuado del resumen de Proclo, en lo que ya le había precedido Wilamowitz, estableciendo la necesidad de acudir a la cerámica para tener un control que permitiese determinar el contenido del ciclo.

Precisamente, el auxilio que las artes plásticas pueden proporcionar al filólogo para sus reconstrucciones ha venido a formar un verdadero capítulo de la ciencia de la literatura antigua, y que Edmond Pottier ha denominado «filología arqueológica». El hecho del influjo recíproco entre las artes plásticas y la literatura quedó ya brillantemente probado por C. Robert en su libro *Bild und Lied*, Berlín, 1881. Basándose en este principio se han llevado a cabo interesantes intentos de reconstrucción, sobre todo en el campo de la tragedia, por obra del libro de L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque*, París, 1926, donde con el despliegue de amplísimos conocimientos de los restos de la tragedia y sus representaciones cerámicas se abordan problemas de interpretación y reconstrucción de tragedias perdidas de Esquilo, Sófocles y Eurípides.

Como muestras brillantes de reconstrucciones concretas, nos referiremos a los trabajos de F. Lasserre (*Les épodes d'Archiloque*, París, 1950) y Fr. Rodríguez Adrados («Nueva reconstrucción de los epodos de Arquíloco», *Emerita* [1951], 1 s.) sobre Arquíloco; el admirable capítulo del libro de Br. Snell (*Die Entdeckung des Geistes*, trad. esp. con el título de *Las fuentes del pensamiento europeo*, Madrid, 1966 [ya citado]), titulado «El himno de Pindaro a Zeus»; los ya citados trabajos que se ocupan de algunas tragedias perdidas (*Hipsípila*, *Los cretenses*, *Níobe*, etc.); las sugerencias de T. B. L. Webster sobre algunas obras de Menandro (*Studies in Menander*, Manchester, 1950); los trabajos de R. Pfeiffer encaminados a una reconstrucción de los *Aitia* de Calímaco (con el precedente de Couat y Cahen), etc. En el campo de la filosofía, la brillante reconstrucción del diálogo aristotélico *Sobre la filosofía* por M. Untersteiner (Roma, 1963), del *Protréptico*, por Jaeger (*Aristóteles*, págs. 69 y sig.), y los estudios de Chroust (*Aristotle, Protrepticus, a Reconstruction*, Indiana, 1964; «Aristotle's first literary effort», *REG* [1965]; «Eudemus on the Soul», *Mnemosyne* [1966], 17 ss.).

Todo intento de reconstrucción, aun en el caso de un simple fragmento, presenta una serie de problemas que no siempre es fácil resolver. Veamos, por ejemplo, el caso del fragmento de la *Níobe* de Esquilo, editado por G. Vitelli y M. Norsa (en *Bull. Soc. Arch. d'Alexandria* [1932], 17 s.). Se trata de un fragmento de 21 versos, incompletos pero relativamente bien conservados. Ante todo, al filólogo se le plantea una cuestión previa: ¿de quién es este fragmento? Afortunadamente, gracias a un par de versos del papiro que se han conservado por otros conductos (se trata de los frs. 156-157 de Nauck) la identificación no resulta difícil.

Pero hay que dar un paso más: ¿qué personaje, o personajes, hablan en este texto? La tarea no es fácil. El papiro no indica este extremo, importante para situar nuestro pasaje en el conjunto de la obra. Varias hipótesis se han emitido: Vitelli y Norsa, a los que siguen Körte y Schmid, creen que todo el pasaje es recitado por Níobe; Reinhardt opina que es un dios quien habla; Latte intentó demostrar que es la nodriza de Níobe. Por el contrario, Pfeiffer y Schadewaldt opinan que se trata de un texto dialogado, en el que intervienen, por un lado, una persona muy allegada a Níobe (quizás Antíopa, su suegra) y un personaje, que sería el corifeo. ¿Quién tiene razón? Por lo pronto, de un pasaje de Aristófanes (*Ranas*, 911-930) se deduce que Níobe, en el comienzo del drama, se mantenía largo tiempo en silencio (hecho muy frecuente en Esquilo). Ahora bien, el carácter marcadamente expositivo del texto, unido a otros indicios (gramaticales, estilísticos), impide suponer que es Níobe quien recita el texto en cuestión. Que no puede tratarse de Leto, una diosa, como pretendía Reinhardt, se deduce de la expresión del v. 14 οὐ γὰρ ἔστε δὺσφορ-
 νες, lo que indica, sin lugar a dudas, que el que habla se dirige a mortales y es a su vez mortal. La hipótesis de la nodriza de Níobe es más probable, pero por el tono general de sus palabras más bien es aconsejable descartarla.

Sobre intentos de reconstrucción del *Hipólito* I de Eurípides, cf. Br. Snell, *Szenen aus dem gr. Drama*, Berlín, 1931, págs. 25 y sigs., y A. Kiso, «Sophocles' *Phaidra* and the *Phaidra* of the first Hippolytus», *BICS* (1973), 225 ss.

Queda, por lo tanto, como muy verosímil que se trata de un diálogo entre un pariente de Níobe y el corifeo. Y para llegar a esta conclusión ha sido preciso una gran cantidad de reflexiones, de análisis del texto, de los recursos concretos de la técnica esquílea, del análisis del tema y de los datos que sobre esta obra nos proporcionan los escolios de la comedia.

Sobre este fragmento, cf. Pickard-Cambridge, «The Niobe of Aeschylus» (en el ya citado *Greek Poetry and Life*, págs. 106 y sig.); K. Reinhardt (en *Hermes* [1934], 242 s. = *Tradition und Geist*, Gotinga, 1960, págs. 136 y sig., K. Latte (en *GGN* [1933], 22 s.), W. Schadewaldt (*S.-B. der Heid Akad.*, 1933/34, 3 = *Hellas und Hesperien*, 1960, págs. 141 y sig.), R. Pfeiffer (en *Philologus*, 89 [1934], 1), y A. Garzya (en *REG* [1987], 186 s.).

Las dificultades que se plantean a la hora de intentar la reconstrucción de una pieza se evidencian si analizamos y juzgamos la reconstrucción de los *Heracidas* de Esquilo, intentada por M. Untersteiner (*Gli «Eraclidi» e il «Filottete» di Eschilo*, Florencia, 1942). El filólogo italiano pretende extraer conclusiones concretas de sus hipótesis sobre el origen de la tragedia a partir de una síntesis de elementos nórdicos y mediterráneos. Untersteiner sostiene que el tema de los *Heracidas* de Esquilo era muy distinto de la pieza del mismo nombre de Eurípides, y que el *Filoctetes* era la segunda pieza de una trilogía que se abría con los *Heracidas*. Sus análisis le llevan a suponer que, en esta pieza, Esquilo unía la versión mítica de la muerte de los hijos de Heracles a manos de su padre, nacidos de su matrimonio con Mégara, y la muerte de Heracles en la pira del Eta (versión que comporta su matrimonio con Deyanira): sostiene Untersteiner que del análisis del fr. 57 Mette (papiro) debe concluirse que la pieza comprendía la muerte de sus hijos o, al menos, aludir a ella; y que debían morir en la hoguera (págs. 16 y sig.). Del estudio del fr. *adesp.* 126 Nauck, atribuido por Zielinski a los *Heracidas*, concluye, además, la muerte en la hoguera de Heracles en presencia de los hijos de Deyanira. A partir de estos resultados pretende Untersteiner insistir en la verosimilitud de su hipótesis sobre las relaciones de Atenea y Hera con su *páedro* Heracles. Pero la verdad es que la reconstrucción de Untersteiner se presta a múltiples objeciones. El fr. 57 M. dice:

]λ']ν και[
]ν γὰρ αὐτοτευκ[τον] ἦν ἐν[
]ς ἐν ὑψηλοῖσι θα[] ουχοι[—
]ν δὲ παῖδες οἶδε γ'[ἀμφομή]τορες
]ν ἄρδην καυσίμοις ἐν δι[
]τα καὶ λοπῶντα φαρμαῆκου[

de donde se debe concluir lo siguiente: los παῖδες ἀμφιμήτορες están presentes (οἶδε) en la escena; el texto se refiere a alguien cuyo estado es descrito λοπῶντα φαρμάκου (en Teofrasto, el verbo λοπᾶν equivale a *arrancar la corteza*): si el pasaje, como en general se cree, se refiere a Heracles, se trata de la carne arrancada por obra del veneno de la túnica de Neso (con ello se evidencia que la integración μένει está asegurada). Del *fr. adesp.* 126 resulta verosímil que los hijos de Deyanira se hallan presentes en la escena. Como *amphimétores* equivale a hijos nacidos de muchas madres (Hesiquio), resulta que con este adjetivo se hace referencia a *todos* los hijos de Heracles, que se hallan ahí, y por tanto no pueden haber muerto. La tesis de Untersteiner se basa en la reconstrucción del v. 5 leyendo θάνοιεν. Pero esta integración no puede sostenerse, ya que ἄρδην en Esquilo y Sófocles conserva aún el sentido originario de «arriba» (no «del todo»). Si comparamos este fragmento con Eur., *Alc.* 607,

νέκυν μὲν ἤδη πάντ' ἔχοντα προόπολοι
φέρουσιν ἄρδην πρὸς τάφον τε καὶ πυράν

reconstruiremos el fr. 57 M. así:

αὐτὸν δὲ παῖδες οἶδε γ' ἀμφιμήτορες
φέροιεν ἄρδην καυσίμοις ἐν [δεμνίοις
νοσοῦν]τα καὶ λοπῶντα φαρμάκου [μένει.

Conclusión: de los *Heraclidas* no sabemos más que una cosa: que en el momento de la muerte de Heracles se hallaban presentes los hijos de Deyanira y los hijos de otra mujer. La reconstrucción de Untersteiner resulta imposible.

Otros intentos de reconstrucción ensayados y que merecen ser reseñados (no podemos agotar la lista, naturalmente) son:

1) Los ensayos realizados por F. Rodríguez Adrados relativos a algunos poemas de Estesícoro (cf. *Emerita*, XLVI [1978], 251 ss., y *Lírica griega arcaica*, Madrid, 1980, págs. 159 y sigs., con una ordenación y traducción de los fragmentos).

2) El *Faetonte* de Eurípides (cf. la ed. de Diggle, Cambridge, 1970) y el *Erecteo* del mismo autor (cf. A. Martínez, *Eurípides: el Erecteo*, Granada, 1971, resumen); también de Eurípides *Los cretenses* (cf. la ed. de R. Cantarella, Milán, 1963), *Cresfontes* (cf. la ed. de O. Musso, Milán, 1974), y, sobre todo, el libro de H. van Looy, *Zes verlorene Tragedies van Euripides*, Bruselas, 1964, que se enfrenta con *Alcmeón en Psosis*, *Alcmeón en Corinto*, Friso (A y B), *Melanipa la sabia* y *Melanipa encadenada*.

Véase, además, el apartado «Literatura y papirología» (pág. 247), donde damos cuenta de aspectos concretos de este tema en lo que respecta al papel de los descubrimientos arqueológicos en la reconstrucción de las piezas perdidas.

Se encontrarán buenas observaciones sobre el problema de la reconstrucción en C. Robert, *Bild und Lied*, Berlín, 1881; Th. Zielinski, «Pour reconstituer les tragédies per-

dues de la littérature grecque» (*RBPhH*, 6 [1927], 598 ss.; 7 [1928], 5 ss.); J. A. Hartung, *Euripides restitutus*, Hamburgo, 1943-1944; L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, París, 1926; Fr. Jouan, *Euripide et la légende des Chants Cypriens*, París, 1966. También en F. G. Welcker, *Der epische Cyclus*, Bonn, I, 1865², y II, 1841; Br. Snell, *Szenen aus gr. Dramen*, Berlín, 1971.

5. LOS AUTORES LATINOS COMO INSTRUMENTO

Los escritores latinos, que casi siempre escriben tomando como modelo a los griegos, son con frecuencia una buena fuente para la reconstrucción de algunas obras perdidas. Así, por ejemplo, Plauto y Terencio suelen ser los autores imprescindibles cuyas obras permiten, con mucha exactitud, la reconstrucción de aquellas comedias helenísticas que han servido de modelo a las piezas romanas. Por otra parte, Catulo adapta y, a veces, simplemente traduce a Calímaco; Cicerón —por hablar de obras filosóficas— utiliza a Panecio y otros filósofos; Epicuro puede en buena parte reconstruirse a base de Lucrecio.

Algunos de los trabajos del filólogo holandés W. E. J. Kuiper van en esa dirección: *The Comedies of Apollodorus of Carystus*, Leiden, 1938; *The Greek Aulularia*, Leiden, 1940; y, sobre todo, *Grieksche Origineelen en latijnsche Navolgingen*, Amsterdam, 1936, donde pone en práctica un método que luego empleará en sus ulteriores trabajos. Véanse, asimismo, T. B. L. Webster, *Studies in Menander*, Manchester, 1950, y, del mismo autor, *Studies in later Greek Comedy*, Manchester, 1953, donde se proponen una serie de reconstrucciones. Además, H.-D. Blume, *Menanders «Samia»*, Darmstadt, 1974, y la valiosísima información que proporciona sobre el tema el volumen de *Lustrum*, 1965/10 (Gotinga, 1966), redactada por H. J. Mette y A. Thierfelder (*Der heutige Menander*). Para la reconstrucción del arte de Menandro a partir de Terencio, O. Rieth, *Die Kunst Menanders in den Adelphen des Terenz*, Hildesheim, 1964 (editado por K. Geiser). Asimismo, sobre Plauto como fuente, V. Pöschl, *Die neuen Menanderpapyri und die Originalität des Plautus*, Heidelberg, 1973. Asimismo, J. Alsina, «Comedia griega y comedia latina» (cf. *Los grandes períodos de la cultura griega*, Madrid, 1988, 165 y s.). Sobre los modelos griegos de Catulo, cf. G. Faye, *Catulle et ses modèles*, París, 1894; Wilamowitz, *Hellenistische Dichtung*, Berlín, 1927, II, págs. 287 y sig.; D. Braga, *Catullo e i suoi modelli greci*, Mesina, 1950.

Un problema importante constituye el de la posible reconstrucción de la elegía helenística a partir de sus *modelos* romanos. El tema es altamente significativo, porque, en este caso concreto, el prejuicio que en un momento reinó entre los críticos sobre la incapacidad romana para crear, trajo como consecuencia una falsa inferencia. Hemos tratado ya el tema, de paso, antes, pero vale la pena detenerse un poco más.

Fr. Leo (*Plautinische Forschungen*, Berlín, 1895, págs. 126 y sigs.) inició el tema. Partiendo de determinados principios apriorísticos, concluyó que la elegía helenística, prácticamente no conservada, debió de tener una misma orien-

tación que su pretendida imitadora la romana. En otras palabras, que la fuente de la elegía romana era, concretamente, la elegía alejandrina. F. Jacoby contestó a tal hipótesis en un amplio artículo («Zur Entstehung der römischen Elegie», *RhM* [1905], 38 ss. = *Kleine phil. Schriften*, Berlín, 1961, II, págs. 65 y sigs.), donde, teniendo en cuenta que los pocos restos que se nos han conservado de la elegía helenística apuntan a una dirección completamente diferente, debe concluirse que mientras la elegía helenística era erótica (el tema es el amor), pero objetiva (el poeta ejemplifica su amor acudiendo a casos semejantes, pero sin hablar en concreto de su propia experiencia), la elegía romana es erótica y subjetiva (el poeta habla, a veces con obsesión, de su caso concreto). Cf. la luminosa puesta al día de A. Rostagni, «L'influenza greca sulle origini dell'elegia romana» (en *Entretiens sur l'Antiquité*, II, Fondation Hardt, Vandoeuvres-Ginebra, 1966, págs. 59 y sigs.). La conclusión obvia es que, en este caso, la pretendida imitación no puede servir para reconstruir el pretendido modelo.

6. UN CASO CURIOSO

Un caso relativamente curioso de intento de reconstrucción consiste en emplear, como medio, los datos que proporcionan las llamadas *hipótesis* (resúmenes) que en algunos casos preceden a las ediciones antiguas, en especial en el caso de la tragedia y de la comedia. Tal es el caso, por ejemplo, de los intentos por reconstruir el *Dionisalexandro* de Cratino, contemporáneo algo más viejo de Aristófanes. En un papiro de Oxirrinco (*Ox. Pap.* IV, 1904, núm. 663, págs. 69 y sigs.), publicado por Grenfell y Hunt, se ha hallado la hipótesis de la citada pieza, y se ha empleado este dato para intentar reconstruir esta comedia, que atacaba a Pericles. Los resultados, empero, son muy discutibles.

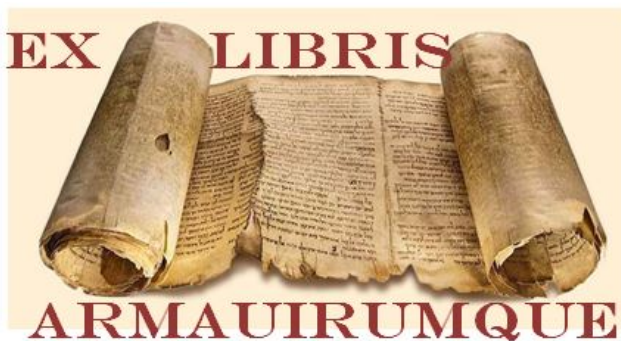
Cf., a este respecto, el estudio parcial de J. Schwarze, *Die Beurteilung des Perikles durch die attische Komödie*, Munich, 1971 (y mi reseña en *BIEH*, VI, 1 [1972], 141 ss.). Con posterioridad se ha ocupado del tema mi discípula E. Vintró, «Cratino: comedia y política en el siglo v» (*BIEH*, IX [1975], 45 ss.).

SEGUNDA PARTE

EL ESTUDIO EXTRÍNSECO DE LA LITERATURA GRIEGA

*El mito, el lenguaje, la poesía: he aquí los objetivos
verdaderamente adecuados al conocimiento humano.*

(E. Cassirer)



LA PERIODIZACIÓN LITERARIA

1. EL PROBLEMA

Desde que, tras el triunfo del historicismo, el ritmo histórico de lo cultural se ha impuesto de forma casi indiscutible en la ciencia de la literatura, los manuales al uso, con escasísimas excepciones, han adoptado el criterio de la periodología como el único medio de presentar los hechos literarios. En Grecia, la tricotomía en época arcaica, clásica y helenístico-romana es prácticamente indiscutida.

En muchos casos la historia literaria es un mero capítulo de la historia política, postulado explícito en estas palabras del historiador Eduard Meyer:

Toda periodización no sólo de la historia política, sino también de la historia de la cultura, y de toda historia en general, depende de los momentos políticos (*Geschichte des Altertums*, I⁵, 1, pág. 198).

Es indudable que tal consideración histórico-política de la literatura ofrece innumerables ventajas. Cuando menos, introduce un principio de orden dentro del caos que los hechos brutos pueden presentar. Y, sin embargo, no son pocas las objeciones que es lícito oponer a dicha estructuración. Es un hecho con frecuencia comprobado, por ejemplo, que suelen darse múltiples desajustes entre el curso político y el cultural de un pueblo. Al apogeo político, es verdad, suele acompañar un apogeo cultural; pero mientras la decadencia política es, a veces, el resultado de un proceso acelerado y un tanto brusco, no ocurre lo mismo con la cultura de un pueblo. Entonces, el espectáculo de un pueblo políticamente en decadencia, cuya cultura conserva sin embargo la madurez, no resulta fácilmente comprensible.

¿Es que el apogeo político es de orden muy distinto del cultural? ¿O es que se trata de dos realidades heterogéneas y, por lo tanto, hechas para que marchen cada una por su lado? Ciertamente que momento cultural y momento políti-

co son nexos efectivos de un desarrollo no paralelo —y de ello tenemos ejemplos bien ilustres—, si bien en determinados casos pueden marchar del brazo. «Siempre la lengua fue compañera del imperio», dijo nuestro Nebrija, con lo que daba a entender que grandeza política y madurez idiomática —vehículo de lo literario— suelen caminar juntas. En este sentido, los grandes momentos de una cultura acostumbran a manifestarse en períodos de grandeza política: la tragedia ática del siglo v coincide con Pericles; la poesía de Virgilio se da en pleno momento de Augusto; el teatro de Shakespeare en el reinado glorioso de Isabel de Inglaterra. La poesía de Goethe, en un momento de naufragio político de la Alemania de comienzos del siglo xix, es, en cambio, un caso que no confirma la ecuación antes establecida. Y lo mismo cabe decir de los llamados «frutos tardíos» de la cultura española.

La organización del hecho cultural, centrado alrededor de la época de una gran figura política, no suele ser infrecuente. Ello no es sino la consecuencia de la aplicación de la historia política a la historia cultural y literaria. Todos hemos oído hablar del «siglo de Pericles», del «siglo de Augusto», del «siglo de Luis XIV». Sólo que ni estos períodos han durado un siglo ni se agotan con la figura política que les da nombre.

Por otra parte, el concepto mismo de «período» es equívoco. Y, lo que es peor, la procedencia de estas categorías no se ha originado a partir de los mismos hechos culturales, lo que las convierte en algo indefinido, poco aptas para ser aplicadas a hechos de distinta naturaleza. La categoría de lo *arcaico* se ha elaborado a partir del estudio de la historia del arte antiguo —sobre todo la escultura—; el concepto de *barroco*, que pronto pasaría a la literatura, procede asimismo de la historia del arte; el término *romanticismo*, en fin, tiene su origen en la historia de la música.

Sobre el difícil problema de la adaptación de categorías artísticas a la ciencia de la literatura, véase el sugestivo libro de K. L. Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria* (trad. esp., Madrid, Gredos, 1954, págs. 26 y sig.). La visión historicista en épocas ha llevado emparejada una concepción fragmentaria del hombre y a hablar de tipos históricos distintos: así el hombre gótico, el hombre renacentista o, en Grecia, el hombre arcaico, clásico y helenístico. Contra esta fragmentación se ha proclamado recientemente Scherer (*L'homme antique et la structure du monde intérieur*, París, 1958), libro que provocó una dura réplica de F. Lasserre (en *REG*, 72 [1959], 341), con la consiguiente respuesta de Scherer («Sur la continuité de l'homme antique», *REG* [1960], 15 s.). Sobre los rasgos del hombre homérico, cf. Br. Snell, *Las fuentes del pensamiento europeo* (trad. esp., Madrid, 1965, cap. I), y H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, Munich, Beck, 1962², págs. 83 y sig. (en adelante: *D. u. Phil.*).

Lo que sí podemos afirmar es que la concepción de un ritmo dentro de la historia literaria es, ciertamente, un descubrimiento moderno. Bien es verdad que los humanistas del Renacimiento se anticiparon un tanto a la visión del curso de la historia —no, ciertamente, la literaria— al postular la existencia

de una época antigua, a la que se oponía la medieval, como negación de ella, y frente a la cual, como reacción, se levantaba su propia época, la «moderna». Y, sin embargo, dos cosas cabe decir de esa visión humanista de la historia: ante todo, que no es, en rigor, histórica. Y no lo es porque, en el fondo, los humanistas creían «restablecer» los grandes ideales de los antiguos, perdidos durante los «siglos oscuros». En segundo lugar, porque —resultado de ese espejismo «humanista»— se niega, en el fondo, el verdadero sentido del «ritmo» cultural.

El siglo XVIII introduce, como es bien sabido, la visión clasicista de la cultura. Los neohumanistas alemanes, sobre todo, elevan a la categoría de modelo —en parte como hicieron ya los renacentistas— un momento radiante de las dos culturas antiguas, la griega y la romana. Su concepción estetizante de la Antigüedad hace que se ocupen de los grandes períodos de plenitud —el siglo V, la época de Augusto—, despreciando los otros momentos del mundo antiguo. Sólo de un modo imperfecto, aunque en algunos aspectos decisivo, se plantea la posibilidad de una visión histórica del arte: así Winckelmann. Y, siguiendo su ejemplo, Herder, y un poco más tarde los hermanos Schlegel, intentarán aplicar al hecho literario las grandes intuiciones del primer historiador del arte en la Antigüedad.

La *Historia del arte en la Antigüedad*, con un prefacio muy interesante de Goethe, puede verla el lector español en la versión publicada por la editorial Aguilar (Madrid, 1955). Sobre el papel de Herder en la creación de la nueva ciencia literaria, cf. E. Ermatinger, *Filosofía de la ciencia literaria*, trad. esp., México, F. C. E., 1945, *passim*. Sobre el papel de Petrarca en la periodización de la historia, cf. nuestro trabajo «A. Vesalio y la ideología del Renacimiento» (*Emerita*, XXXIX [1971]).

Un ritmo biológico en la cultura fue establecido, como es bien sabido, por O. Spengler, en su *Decadencia de Occidente* (trad. esp., Madrid, Espasa-Calpe, 1958). Se trataba de concebir la cultura —o mejor, las culturas— como seres vivos que nacen, llegan a la madurez y mueren. En esta orientación, toda literatura, como fenómeno de un ciclo cultural, ha conocido un momento de balbuceo y otro de apogeo, seguido de una decadencia que puede durar largos siglos. Aunque las ideas de Spengler no son hoy más que pura historia, no es infrecuente que los manuales de literatura nos hablen de inicios, apogeo y decadencia. En lo cual, entre otros inconvenientes, está el grave error de enfocar tales períodos exclusivamente en función de los demás, sin concederles plena personalidad. Al hablar del período arcaico tendremos ocasión de ampliar algunas de esas consideraciones. Diremos, sin embargo, que, como consecuencia de la aplicación de esos criterios, la literatura arcaica se ha visto hasta hace muy poco como una simple preparación de lo clásico, sin atender a sus rasgos propios y distintivos.

Hoy en día los conceptos de perfección y decadencia han sido sometidos a profundas revisiones. En lo que respecta al mundo griego, la identificación de época helenística

y decadencia, frecuente hasta hace pocos lustros, se ha revelado como algo sin sentido. Cierto que la literatura helenística no puede medirse según los módulos con que estructurábamos lo clásico, pero la poesía de un Teócrito, por ejemplo, no puede decirse que sea decadente en el sentido tradicional.

Ya Ortega, hablando de las *épocas deslucidas*, se expresa en los siguientes términos:

Pero ambas calificaciones, 'transición' y 'decadencia', son impertinentes: transición es todo en la historia... Decadencia es un diagnóstico parcial cuando no es un insulto que dedicamos a una Edad.

Y añade esta idea, muy valiosa:

En las épocas llamadas de decadencia algo decae, pero otras cosas germinan («Ideas para una *Historia de la Filosofía*», publicadas como prólogo a la *Historia de la Filosofía*, de E. Bréhier, 1942).

Un principio, en teoría aséptico, respecto a la dependencia del hecho literario con relación a la historia política podría ser el procedimiento de la estructuración de la literatura por géneros. No es raro ver empleados tales procedimientos en algunos manuales de literatura moderna, como tampoco lo es el procedimiento mixto, a base de estructurar la historia de una literatura por épocas, cada una de las cuales es, a su vez, estudiada mediante cortes verticales por géneros. Así, en principio, la *Historia de la literatura griega* de A. Lesky (trad. esp., Madrid, Gredos, 1976), inteligente y bien informada, por otra parte. Es más, nunca dejará de tener interés la visión histórica de un género determinado, sobre todo para literaturas como las clásicas, en las que es principio básico la existencia real de tales géneros, frente al nominalismo que tiende a imponerse en la ciencia actual de la literatura. Sin embargo, hay algo que desaconseja un enfoque de este tipo en toda consideración de la literatura, y no sólo la antigua. Por un lado, los géneros se influyen entre sí, de modo que incluso la evolución de los mismos es difícil de trazar si no se ofrece una exposición sincrónica del hecho literario. Por otro, la mezcla de géneros —habitual sobre todo en la época helenística— no obedece a las mismas razones en la Antigüedad y en la época moderna. Pero hay más: el trasmundo de los autores, aunque cultiven géneros diversos —y en Grecia es corriente adscribirse a uno solo—, suele presentar puntos comunes, ya en la aceptación de unos principios ideológicos o estéticos, ya en su oposición frente a unos valores determinados. Así, Píndaro y Esquilo, que cultivan géneros completamente distintos, coinciden, en cambio, en determinados horizontes, estilísticos y estéticos, y en aquello en que se oponen —aristócrata es Píndaro, demócrata Esquilo— reflejan una problemática típica del momento final de la época arcaica y comienzos de la clásica. Simónides y Píndaro, por otra parte, si bien representantes de la poesía coral arcaica madura, son hombres que respiran ambientes completamente opuestos.

Una visión de los géneros literarios tal como los concebían los antiguos puede verse en C. Gallavotti, «Sulle classificazioni dei generi letterari nell'estetica antica», *Athenaeum* [1928], 3566 s., así como en J. J. Donahue, *The theory of literary kinds*, Iowa, 1943. Ideas generales sobre esta cuestión, en E. Steiger, *Conceptos fundamentales de poética*, Madrid, Rialp, 1966. Véase el capítulo de este libro dedicado a «Géneros literarios» (pág. 207 y ss.).

Desechado el método de enfocar la literatura a base de criterios políticos, no ha dejado de ensayarse un procedimiento aparentemente más fértil, pero que a la larga resulta tan cuestionable como los anteriores, si bien por otros motivos. No es raro encontrarse con historias de la literatura —ello ocurre frecuentemente con las modernas— en las que el criterio de división a base de siglos civiles o reinados ha sido sustituido por una serie de épocas cuya denominación remonta a las más diversas actividades del espíritu. Estructurar la historia literaria de Europa a base de categorías como Renacimiento, Reforma, Humanismo, Romanticismo, Neoclasicismo, es algo a lo que estamos acostumbrados, aunque, como hemos señalado más arriba, su denominación procede de los campos más diversos, y no siempre son absolutamente relevantes. Cierto que la historia misma, en algunos casos, es la responsable de tal mezcolanza de términos. Pero siempre será un buen principio de cautela tener en cuenta el hecho de que, con harta frecuencia, estos términos de origen tan diverso no han adquirido carta de naturaleza en su propia época. Han sido los críticos posteriores, con una mayor perspectiva histórica, los que los han acuñado o, cuando menos, difundido. El término «humanismo» fue creado, como es bien sabido, a principios del siglo XIX; en Inglaterra aparece en 1844 el término «romanticismo». Como etiquetas cómodas, tales categorías resultan de fácil manejo y permiten una agrupación de fenómenos culturales, pero no se puede perder nunca de vista que estamos operando con esquemas un tanto abstractos y, desde luego, relativos.

Lo mismo cabe decir de los intentos por organizar la literatura a base de series antitéticas que se repiten, en un determinado ciclo, a modo de «corsi» y «ricorsi» viquianos. Fecunda fue en su día la antítesis Dionisismo/Apolinismo, creación de Nietzsche, quien, a la visión de una Grecia luminosa, hecha toda de razón y medida, opuso el lado oscuro e irracional de la cultura helénica. Pero con ello no se agota ni toda la riqueza de una época ni mucho menos la de la cultura griega en general. Y ¿qué decir de la tradicional visión que opone a un Clasicismo un Romanticismo en una serie de repeticiones de tales categorías a lo largo de toda la cultura humana? Resulta fácil la tentación de aplicar esos esquemas básicos a todo el ritmo de una literatura, con lo que deja de percibirse lo que de esencial tiene un período respecto a otro.

Valdría la pena decir algo de los intentos por estructurar la historia de la cultura —y, naturalmente, de la literatura— a base de épocas femeninas y épocas masculinas. Ortega ha dedicado al tema algunas interesantes páginas de

su *Rebelión de las masas* (págs. 202 y sigs. de la edición Austral, Madrid, 1958). No resultaría difícil distinguir, *grosso modo*, en Grecia, períodos de marcada tendencia masculinizante opuestos a otros en los que predomina la «cultura femenina». La época arcaica es fundamentalmente de talante masculino (el amor dorio, el ideal guerrero de Tirteo, la escultura y la arquitectura dóricas) frente a la fuerte tendencia feminista que domina en lo helenístico (el epilio, la elegía amorosa, el importante papel de lo femenino en esa sociedad, el amor con centro en la mujer). Sin embargo, tales esquemas, sin dejar de ser válidos en una cierta perspectiva, no agotan toda la riqueza de los fenómenos históricos de una época dada. El «masculinismo arcaico» no explicaría, por ejemplo, ni Safo, ni la poesía de un Mimnermo, ni, ciertamente, las tendencias delicadas de ciertos aspectos del arte arcaico.

Partiendo de postulados diltheyanos, una buena parte del siglo xx ha intentado estructurar el ritmo cultural según el principio de las «generaciones». Ortega ha teorizado largamente sobre tal organización del ritmo de la cultura, llegando a afirmar que la dinámica de la historia humana sólo puede explicarse íntegramente a partir de la lucha de las generaciones, que constituyen, en su opinión, el pulso de la historia.

De acuerdo con la base del estudio generacional como hemos visto en un capítulo anterior, las literaturas se hallan en una consideración sociológica en sentido muy amplio, en la que juega un papel de primer orden la cronología de los diversos autores, para establecer, por decirlo con Ortega, «el tema» de cada uno de los grandes momentos de la historia. Pero importa, asimismo, determinar una serie de factores, que ponen a la luz las grandes preocupaciones de cada generación. Señalaremos, de modo especial, los nuevos fermentos educativos que determinan la orientación general de una generación dada: las relaciones personales de los distintos miembros de una misma generación; el conjunto de vivencias comunes que dan la tónica de los ideales de una generación determinada; las figuras paradigmáticas o ideales a las que intentan imitar los hombres de una generación; el estudio del lenguaje, acaso uno de los signos más inequívocos para conocer los grandes anhelos y las nuevas vivencias que intentan imponerse.

Nadie deja de ver las grandes ventajas que un enfoque generacional de las literaturas puede tener. Se explican, o, al menos, se clarifican, muchos fenómenos culturales, al ponerlos en relación con toda la gama de fenómenos que determinan las «ideas y creencias» de un momento dado. La intencionalidad y sentido de algunas obras literarias cobran una nueva dimensión y, en suma, la literatura deja de convertirse en una descripción externa de su contenido para adquirir una dinámica *sui generis*, altamente ilustrativa de su sentido profundo. Ciertamente que con ello el misterio de la creación literaria subsiste, ya que, a la postre, toda obra auténtica trasciende el marco histórico de que ha brotado. Pero es que no se ha pretendido nunca sustituir la comprensión «profunda» de un poema por su estudio exclusivamente generacional, sociológico. Sin embargo, no hay duda de que mucho se ha ganado con ello. La obra de Esquilo, por ejemplo,

gana una nueva dimensión al estudiarla inmersos en el *humus* y el clima ideológico en que ha nacido. La tragedia de Eurípides se hace mucho más comprensible si se estudia sobre el fondo de las aportaciones de la generación que vivió la Guerra del Peloponeso, e incluso obras de menos entidad, como las de Jenofonte e Isócrates, se hacen más transparentes si se proyecta sobre ellas el nuevo espíritu del primer tercio del siglo iv.

Sobre los problemas generales de la periodización, cf. el capítulo de mi libro *Problemas y métodos de la literatura*, Madrid, 1984.

2. LA ÉPOCA ARCAICA

Desde Nietzsche, que, frente a la idealización winckelmanniana de lo clásico, luminosa y apolínea, levantó la bandera del dionisismo, una buena parte de los esfuerzos de filósofos y filólogos del presente siglo se ha encaminado hacia una mayor comprensión de lo arcaico. Es sintomático que Spengler se ocupara de Heráclito; que Heidegger, que no era filólogo, haya profundizado en Parménides, y que Bergson reivindicara el valor intrínseco de la filosofía heraclíteica. Pero a nosotros nos interesan aquí, en primerísimo lugar, los trabajos de los filólogos. Y éstos, ciertamente, han llevado a cabo una profunda labor exegética y editora. Unos, como U. von Wilamowitz (*Sappho und Simonides*, Berlín, 1913) y C. M. Bowra (*Greek Lyric Poetry*, Oxford, 1959²), han centrado su atención en las personalidades individuales; otros, como A. R. Burn (*The lyric Age of Greece*, Londres, 1960), Starr (*The Origins of Greek Civilization*, Nueva York, 1961), A. Heuss («Die archaische Zeit Geschichtliche Epoche», *AuA* I, 194) y Fr. Schachermeyer (*Die frühe Klassik der Griechen*, Stuttgart, 1966), han abordado los problemas históricos que plantea este importante período de la literatura griega; las cuestiones de estilo han sido tratadas especialmente por H. Fränkel (*Wegen und Formen frühgr. Denkens*, Munich, Beck, 1962²), B. A. van Groningen (*La composition littéraire archaïque grecque*, Amsterdam, 1960²) y W. A. van Otterlo (*Beschouwingen over het archaisch Element in den Stijl van Aeschylus*, Utrecht, 1937), en tanto que las diferencias que separan el período homérico del propiamente lírico constituyen la base del trabajo de Max Treu (*Von Homer zur Lyrik*, Munich, 1955). Las relaciones y afinidades existentes entre poetas y filósofos han sido tratadas parcialmente por Br. Snell (*Die Entdeckung des Geistes*, Hamburgo, 1955³, cap. IV) y por Kotting-Menko (*Individu en Kosmos*, Amsterdam, 1948). Sin embargo, el único trabajo sistemático consagrado a esta época y enfocado en una perspectiva integral, aunque con un comprensible predominio de los aspectos literarios e ideológicos, es la monumental obra de H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, Munich, Beck, 1962² (hay traducción inglesa).

Cabe, no obstante, hacer mención de algunos estudios parciales sobre el período arcaico. Mencionaremos el trabajo de T. B. L. Webster (*Greek Art and Literatur, 700-530*

B. C., Londres, 1959), el librito de J. P. Vernant (*Les origines de la pensée grecque*, París, P.U.F., 1962) y la obra de G. Thomson, *Aeschylus and Athens*, Londres, 1949, que, para determinadas cuestiones, como la evolución paralela de la sociedad y la literatura, es de gran utilidad. F. Rodríguez Adrados, *Ilustración y política en la Grecia clásica*, cap. I, hace un buen balance de la época arcaica, que ha ampliado en dos libros recientes (*Orígenes de la lírica griega*, Madrid, 1976, y *El mundo de la lírica griega antigua*, Madrid, 1981). Una visión de conjunto sobre este periodo, en O. Murray, *Early Greece*, Brighton, 1980.

El problema más grave planteado por el momento es el de las causas de la destrucción del mundo micénico. Paulatinamente, la tesis de una conquista violenta por parte de los llamados *dorios* ha ido perdiendo crédito entre los arqueólogos, los lingüistas y los historiadores. La falta de una solución de continuidad que, de existir, abonaría la tesis de un cambio de población, es el obstáculo más grave que existe. Pero es que, además, los arqueólogos han descubierto que, en el mundo micénico continental, se observan trazas de dos fenómenos distintos, al parecer, no relacionados entre sí: de un lado, la despoblación de los centros micénicos y, de otro, restos de destrucción posterior, pero sin que pueda hablarse de ruptura arqueológica, dado que no se observan vestigios de un cambio de población. Es cierto que se han detectado grandes movimientos de pueblos en ese momento (entre 1230 y 1200, aproximadamente): Egipto consigue rechazar a duras penas, hacia 1230, una invasión por mar, y más tarde, hacia 1190, tendrá que defenderse de ataques que proceden de Siria. Por otro lado, importantes puertos de Siria, Palestina y Chipre fueron saqueados hacia finales del XIII. El imperio hitita se hundirá hacia 1180. Por lo que atañe al mundo micénico propiamente dicho, la mitología nos ha conservado el recuerdo de guerras intestinas (por ejemplo, la de los Siete contra Tebas), y posibles restos de luchas entre estratos inferiores y superiores de la población (así tiende a interpretarse, hoy, la oposición Euristeo-Heracles).

Un ingenioso esfuerzo por explicar, por razones geológico-climáticas, el hundimiento del mundo micénico puede hallarse en el librito de Rhys Carpenter, *Discontinuity in Greek civilization*, Cambridge, 1966. Este trabajo, resultado de un ciclo de conferencias, propone la tesis de una erupción de grandes proporciones del volcán de la isla de Tera, que habría tenido lugar a mediados del siglo XV a. C. y que habría destruido gran parte de los palacios minoicos. Ello sería la razón que habría permitido la invasión de los micénicos. Por otro lado, los movimientos de pueblos, antes señalados, serían el resultado de malas cosechas, consecuencia de una etapa de sequía pertinaz, que habría transformado regiones enteras y habría hecho que esos pueblos se moviesen en busca de sustento.

Sobre la cronología de la época micénica, con puntos de vista que tienden a remontar la caída de Troya a una época anterior de la comúnmente aceptada (entre 1209 y 1183 a. C.), cf. J. Bérard, *Recherches sur la chronologie de l'époque mycénienne*, París, Klincksieck, 1950. Para Bérard, la fecha de la destrucción de Troya caería hacia 1400. La cronología baja varía considerablemente (Furumark propone 1150; Wace, 1100; Burn, entre 1050 y 1000).

Es muy importante el libro de V. R. d'A. Desborough, *The last Mycenaean and their successors*, Oxford, 1964.

Con ello entramos en uno de los capítulos más apasionantes, últimamente, de la protohistoria griega. Hasta hace muy poco, la creencia general era que los griegos penetraron en tres oleadas migratorias: primero los jonios, luego los eolios, y, finalmente, los dorios. El desciframiento del micénico y las consecuencias que su conocimiento ha tenido para la historia de la génesis de los dialectos griegos han arrojado una luz completamente nueva sobre la cuestión. Los trabajos de E. Risch («Die Gliederung der gr. Dialekte in neuer Licht», *MH* [1955], 61 ss. especialmente) permitieron establecer una cronología bastante más baja de lo que se había creído hasta entonces para la formación del dialecto jonio: todos sus rasgos típicos serían posteriores a la destrucción del mundo micénico, esto es, ya en el primer milenio con seguridad. Siguiendo métodos parecidos, el joven helenista J.-L. García-Ramón (*Les origines post-mycéniennes du groupe dialectal éolien*, Supl. de *Minos*, 6, Salamanca, 1975) ha establecido, asimismo, lo tardío de los rasgos específicos del eolio. Finalmente, en 1976, J. Chadwick, en varios trabajos suyos (sobre todo «Who were the Dorians?», *PP*, XXXI [1976], 103 ss.), avanza la hipótesis de que la lengua principal de las tablillas micénicas es el producto de la influencia que los escribas micénicos ejercían sobre el griego en el curso de la «minoización» (*sit venia verbo*) del heládico reciente. Los grandes centros micénicos, de acuerdo con esta hipótesis, llamaban a los expertos cretenses para organizar su administración. Este elemento minoico sería la base originaria de una serie de cambios fonéticos, el más importante de los cuales fue el paso de *-ti* a *-si*. Por tanto, las tablillas reflejarían un estadio no hablado en la época, que era todavía una lengua de tipo «dórico», en la que el rasgo *-ti* se mantendría. La conclusión es que no ha habido invasión doria.

El mismo autor expuso la misma hipótesis en una contribución a un coloquio lingüístico («Der Beitrag der Sprachwissenschaft zur Konstruktion der gr. Frühgeschichte», *AAWW*, CXIII [1976], 183 ss.), donde sostiene que la lengua griega se ha formado en el período comprendido entre 2000 y 1600 a. C. y que el dórico no es postmicénico, sino que convivió con él.

La bibliografía relativa al problema de la invasión dórica es abundante y no podemos aquí hacer la crítica sistemática. Su no existencia, y por tanto un verdadero antecedente de la hipótesis de Chadwick, es el trabajo de un arqueólogo griego, M. Andronikos (en *Hellenikà*, XIII [1954], 221 s.), quien atribuye al descontento interno la decadencia y desaparición de la civilización micénica.

Los argumentos arqueológicos que podrían apoyar la tesis de una invasión doria, pueblo que habría permanecido en el Epiro hasta el final del mundo micénico, fueron

en su día recogidos por N. G. L. Hammond («Prehistoric Epirus and the Dorian invasion», *ABPO*, XXXII [1931-32], 131 ss.).

Otra línea de investigación tiende a buscar la llegada de los dorios por mar. Así, Fr. Miltner («Die dorische Wanderung», *Klio*, XXVII [1934], 54 ss.) sostuvo en su día que primero ocuparon Creta, para después diseminarse por el Este y la Argólida. Posteriormente, I. G. Nixon (*The Rise of the Dorians*, Londres, 1968) ha defendido la ecuación entre los llamados «pueblos del mar» y los dorios, los cuales habrían invadido Grecia por mar. Esa identificación explicaría, según Nixon, la ausencia de ruptura cultural que tanto ha extrañado a los arqueólogos.

a) *La Edad Media griega*

Tras el hundimiento del mundo micénico, la Hélade vive unos siglos de inseguridad que con razón reciben el nombre de Edad Media griega. Será sólo a partir del siglo VIII cuando esas tinieblas empiecen a disiparse. En el ínterin, entre los siglos XI y IX, se producen hechos decisivos que transformarán radicalmente el panorama histórico. Una nueva civilización surgirá. El largo proceso que va desde 1150 al 750 nos es hoy en día mucho mejor conocido desde hace pocos lustros. Los hallazgos arqueológicos permiten un conocimiento más detallado de este largo período de cuatrocientos años, que puede, *grosso modo*, dividirse en tres estadios, representados por los estilos que han ido dominando en la cerámica. Un primer estadio está representado por la cerámica *protogeométrica* y debe situarse en los decenios que preceden al 1000 a. C. Una segunda fase de consolidación, y que abarca los siglos X y IX, en la que se constituyó la cerámica *geométrica*. Es ahora cuando la unidad cultural de la cuenca del Egeo llega a su realización. Por fin, un tercer período, que llega hasta bien avanzado el siglo VIII y se cierra con el comienzo del período propiamente *arcaico*.

Importantes trabajos se ocupan con detalle de estos períodos: cf. A. M. Snodgrass, *The Dark Age of Greece*, Edimburgo, 1971; C. R. A. Desborough, *Protogeometric Pottery*, Oxford, 1952; J. N. Coldstream, *Greek Geometric Pottery*, Oxford, 1968.

Entre éstos tiene gran transcendencia el llamado *período de consolidación*. En él se prepara el terreno para el gran despliegue cultural que significan los siglos VIII-VI. Se produce, tras las migraciones hacia el Este que siguieron al hundimiento del mundo micénico, una paulatina consolidación: Jonia crea los primeros balbuceos de la gran cultura que dominará los siglos VII y VI. Los dialectos adquieren su perfil definitivo. Nacen las primeras lenguas literarias, especialmente la épica, que, enlazando posiblemente con la tradición micénica, por vía oral, crea un vehículo de eficaz transmisión cultural. La religión va adquiriendo sus rasgos propios. A la talasocracia minoico-micénica sucede el dominio fenicio del Egeo, lo que traerá importantes consecuencias culturales: contactos con Oriente, introducción del alfabeto, avances en la técnica de la construcción naval, mayor contacto entre los pueblos, mayor seguridad en las vías de comunicación.

Sobre el proceso de la formación de la cultura y la civilización jónicas, más complicada de lo que hasta ahora se creía, cf., entre otros, el libro de F. Cassola, *La Ionia nel monde miceneo*, Nápoles, 1957, que, entre otras cosas, niega la existencia de una migración jónica, postulando, por el contrario, que la colonización de la costa anatólica se había dado ya en la época micénica. En su reseña de este libro, F. Schachermeyr (en *Gnomon* [1960], 207 s.), aun reconociendo con el autor que hay que aceptar, en principio, que la colonización de la Jonia fue importante en la época micénica, no se puede negar un movimiento migratorio hacia las Cícladas y Asia Menor, a través del Peloponeso y el Ática (el recuerdo mítico de este movimiento es el de la emigración de los Neleidas de Pilos a Atenas). Sostiene, por el contrario, la existencia de una migración jónica M. Sakellariou, *La migration grecque en Ionie*, Atenas, 1958.

Hechos importantes tuvieron lugar durante este largo período de recuperación y de formación de lo que será el mundo helénico tradicional. Por un lado, y a partir de la caída de la talasocracia micénica, los dueños del Egeo fueron los fenicios. Los contactos del mundo fenicio con el incipiente nuevo mundo griego tuvieron, entre otros, un fruto de valor cultural incalculable: la adaptación del alfabeto semítico a la lengua griega, naciendo el alfabeto griego, fenómeno que debió de producirse no de una vez ni en una sola dirección, habida cuenta de las diferencias existentes entre los distintos alfabetos griegos. Su fecha puede establecerse hacia el siglo IX a. C. y puede apuntarse la posibilidad de que el contacto más directo del mundo helénico con el fenicio debió de realizarse a través de Al-Mina.

Sobre esta importante factoría griega en el norte de Siria, cf. ahora J. Boardman, *Los griegos en ultramar*, trad. cast., Madrid, 1975, págs. 53 y sigs.

Sobre la introducción del alfabeto en Grecia, cf. M. P. Nilsson, «Die Uebernahme und Entwicklung des Alphabets durch die Griechen» (en *Opuscula Selecta*, vol. II, Lund, 1952, págs. 1029 y sigs.), así como el volumen de la «Wege der Forschung» (*Das Alphabet*, editado por Pfohl, Darmstad, 1976). Sobre los contactos con el mundo fenicio, véanse las actas del Coloquio de Roma sobre el tema (*L'espansione fenicia nel Mediterraneo*, Roma, 1971).

Un *rapport* muy completo sobre las condiciones económicas del mundo griego en estos siglos puede verse en E. Will, «La Grèce archaïque» (*Deuxième conférence internationale d'Histoire économique*, París-La Haya, 1965, págs. 41 y sigs.). Es importante el libro de Ch. Starr, *The Economic and Social Growth of Early Greece*, Nueva York, 1977, que vale para todo el período arcaico en general.

Una de las cuestiones más importantes de estos oscuros tiempos es la de las transformaciones políticas. Durante un momento relativamente temprano, acaso en pleno siglo IX, si no antes, la monarquía fue perdiendo fuerza, hasta desaparecer prácticamente del horizonte político sustituida por una organización aristocrática. Precisamente será la aristocracia la forma política dominante en la época arcaica, y sólo en su etapa final, y por razones muy diversas, hará su aparición la tiranía, que a su vez preparará el camino hacia el nuevo

orden «democrático». Es el gran período, hecho de tensiones, que con razón se ha llamado «el período revolucionario de la Hélade».

Desde el punto de vista económico, dos son los grandes fenómenos que caracterizan a la época arcaica en sentido lato. Si en los primeros momentos, al romperse la complicada organización micénica, con su burocracia y acaso con su centralismo, conoce el Egeo un período de desorganización, con una economía «cerrada», hecha de puros intercambios, y que hasta cierto punto se refleja en los poemas homéricos, poco a poco Grecia se reorganiza y se rehace, y del caos de los primeros momentos de la Edad Oscura surge una nueva civilización. Cuando hablamos de Grecia entendemos no simplemente la Grecia continental, sino, sobre todo, la faja costera de Asia Menor donde va a tener lugar el alumbramiento de la primera civilización histórica.

Junto al renacer económico, y en íntima relación con él, hay que hablar del gran fenómeno de las colonizaciones, a raíz de las cuales todo el Mediterráneo se convierte en un verdadero mar heleno, igual que el Mar Negro, el Ponto Euxino de los griegos, al que llegan en busca de productos las naves de los marinos helenos.

Hemos hablado de colonizaciones, pero es preciso distinguir dos tipos. Tras la caída del mundo micénico, una amplia corriente migratoria se orienta hacia las islas del Egeo y hacia Asia Menor, ya en parte ocupada por las factorías micénicas. Surgen así tres grandes regiones en la franja microasiática: en la parte norte, la Eólida, con algunas islas adyacentes, sobre todo Lesbos, cuna de un tipo de cultura cuyo fruto más conocido es la lírica monódica; en el centro, la Jonia, con las islas de Quíos y Samos, y que, como veremos, producirá la primera cultura arcaica. Finalmente, en el sur, la Dóride.

Otro de los importantes cambios que se produjeron en este período fue la creación de la *táctica hoplítica*, que transformó completamente la concepción de la guerra, de la conducta del soldado en el combate e, incluso, de la ética corriente. Mientras el guerrero homérico combatía, lleno su *thymós* del *ménos* que la divinidad le había inyectado, es decir, en un estado de semiposesión (cf. G. S. Kirk, «War and the warrior in the homeric Poems», en el libro colectivo *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, ed. por J. P. Vernant, París, 1968, págs. 93 y sigs.), el nuevo hoplita, cuyo ejemplo arquetípico es el guerrero tirteico, actúa solidariamente con sus compañeros de *falange*, con un pleno dominio de sí mismo (*sophrosýne*), tal como ha sido estudiado por Nilsson («Die Hoplitentaktik und das Staatswesen», en *Opuscula Selecta*, II, págs. 897 y sigs.) y por P. Vidal-Naquet («La tradition de l'hoplite athénien», en *Problèmes de la guerre...*, págs. 161 y sigs.).

b) Influjos de Oriente

Es seguramente a lo largo de los siglos de consolidación y quizás a comienzos del siglo VIII cuando se produce un fenómeno importante y que habrá de dejar una honda huella en la cultura griega. Nos referimos a las influencias literarias procedentes del Oriente. Algunos investigadores, es cierto, han postu-

lado la existencia, en la tardía Edad del Bronce, de una literatura común, hecha de fórmulas y con temas paralelos, a todo el Mediterráneo oriental. El descubrimiento y la publicación, en los últimos lustros, de textos hititas, hurritas y cananeos, han permitido sentar las bases de estas tesis. No faltan tampoco quienes creen en corrientes culturales iniciadas durante el período micénico. Sea como sea, el Oriente, ya en una época bastante remota, ya en el período posterior al hundimiento de la civilización micénica, ha dejado su huella indeleble en la cultura griega, y que podemos resumir en aspectos del mito y la introducción del alfabeto. Que buena parte de la mitología griega, y, por medio de ella, la literatura épica, proceda de zonas orientales lo hemos señalado ya. La posibilidad de contactos entre el mundo micénico y Oriente es cosa probada. Que a partir del siglo ix éstos pueden continuar es un hecho aceptado hoy por buena parte de los arqueólogos. Finalmente, no hay que olvidar que en el siglo vi se produce una nueva ola de temas orientalizantes, tanto en el arte como en el pensamiento y la literatura.

La tesis de un origen común, mediterráneo, de buena parte de los mitos orientales y griegos ha sido defendida, entre otros, por L. A. Stella en un interesante libro sobre Homero (*Il poema di Ulisse*, Florencia, 1955), libro al que siguieron otros no menos importantes, como el de C. H. Gordon, *Homer and Bible*, Ventnor, N. J., 1955, que lleva como subtítulo *The Origin and Character of East Mediterranean Literature*. Ciertamente algunos mitos, como el de la castración de Urano, derivan, sin duda, de algunos mitos hitito-hurritas, como el contenido en la fábula de Kumarbi. Paralelo al canto de Ullikummi corre el tema de Tifón, que posiblemente deriva de aquél. Sin embargo, algunos críticos son menos taxativos, como Starr (*The Origins of Greek Civilization*, págs. 107 y sigs.), quien sostiene que

la mayor parte, si no todas, de esas influencias deben considerarse el producto de renovados contactos a partir del siglo ix en adelante.

En particular, sobre estos problemas, véanse los trabajos de F. Dirlmeier, *Homerisches Epos und Orient* (*RhM*, XCVIII [1955], 18 s.), y T. B. L. Webster, *From Mycenae to Homer*, Londres, 1958, quien llega incluso a sostener, págs. 82 y sig., que la figura de Aquiles fue modificada para hacerla más semejante a la de Gilgamesh; cf., asimismo, G. Germain, *Genèse de l'Odyssee*, París, 1958, y Astour, *Hellenosemitica*, Leiden, 1965.

Véanse, actualmente, J. B. Pritchard (ed.), *Ancient Near Eastern Texts relating to the Old Testament*, Princeton, 1955², y G. del Olmo, *Mitos y leyendas de Canaán según la tradición de Ugarit*, Madrid, Ed. Cristiandad, 1981.

Un problema que ha originado cierta polémica se ha planteado a raíz de la interpretación socio-económica que pueda reflejar la obra de Hesíodo. Frente a la tesis de M. Détienné (*Crise agraire et attitude religieuse chez Hésiode*, Bruselas, 1963), E. Will ha avanzado una explicación completamente distinta («Hésiode: crise agraire ou recul de l'aristocratie?», *REG*, 78 [1965], 541 ss.).

c) *Los jonios*

En todo caso, el hecho más importante de la historia griega de la Edad Oscura es el proceso que culminará con la gran civilización jónica. Han confluído aquí, por una parte, las tradiciones micénicas y, por otra parte, los influjos orientales. El gran resultado es la creación del régimen político de las *póleis*, acaso realizado ya en pleno siglo VIII, y cuyo prototipo es Mileto, junto a la cual cabe citar metrópolis como Focea, Éfeso, y, más tarde, Esmirna, Samos, Clazómenas, Priene. En estas ciudades, ricas de posibilidades agrícolas al tiempo que comerciales, merced a su inigualable situación geográfica, tendrá su cuna la primera gran cultura helénica. La arquitectura jónica se inspirará en la oriental, si bien su genio añadirá algo a las creaciones procedentes del Este, y lo mismo cabe decir de la escultura, de la cerámica y —¿por qué no?— de la épica.

Es el genio jónico esencialmente sintético, que sabe armonizar las corrientes orientales con los estímulos procedentes de su propia idiosincrasia. Al lado de una vertiente empírica —los jonios eran comerciantes natos— de la que nacerán las ciencias etnológicas e históricas, así como la medicina, conoce una vertiente racionalista, metafísica, que dará lugar al origen de la especulación filosófica.

Al lado de estos dos rasgos, Jonia ha pasado a la historia por ser la cuna del «individualismo». Es en las ciudades jónicas donde asistimos a la ruptura de los lazos que unen al individuo con el Estado. Frente a la cultura «dórica», que tiende a la disciplina y a la tradición, el gran fenómeno de la época *lirica* es la aparición de una conciencia del *yo*, el despertar de la personalidad, según frase del profesor Snell. Este individualismo, unido al respeto por la realidad «empírica» y una tendencia a la «ilustración», palpable, incluso, en algunos aspectos de la épica homérica, explica que sea en Jonia donde ha hecho su primera aparición la ciencia helénica. El estudio racional de los fenómenos y la investigación desinteresada de la verdad, ha dicho Jardé (*La formación del pueblo griego*, pág. 226), es la gran aportación de la Jonia frente a la pura constatación de hecho que practican los orientales.

Cierto que la cultura jónica presentaba sus puntos flacos. La riqueza y la prosperidad trajeron consigo un cierto afeminamiento de las costumbres y, parejo a ello, una innegable visión decadente de la vida. Era proverbial su indisciplina, su debilidad para la lucha, su falta de sentido de la unidad política. Si un tiempo fueron valientes y aguerridos, como nos testimonian un Arquíloco y un Calino, en el siglo VI lo jónico es sinónimo de debilidad física y espiritual. Ciertamente, las circunstancias históricas contribuyeron a esta decadencia. Como señala E. Will (*Doriens et Ioniens*, París, 1956, pág. 18),

no puede negarse que el carácter y el espíritu históricamente atestiguados entre los jonios deben mucho a su situación particular, al ambiente asiático en que vivieron.

Lo que no puede hacerse es postular, como han hecho algunos historiadores racistas, la existencia de un carácter jónico preexistente a la migración a Asia Menor. En una palabra, sostener que existe un «espíritu jónico» intemporal, independiente de los avatares históricos que fueron moldeando este espíritu. Como tampoco pretender que lo «dorío» es una categoría intemporal, que ha permanecido inalterada a lo largo de la historia. No debe olvidarse nunca que todo φαινόμενον es un γενόμενον. En este sentido, la reacción de E. Will, en el libro antes citado, está plenamente justificada.

Al margen, pues, de esta visión racista de la historia, sí cabe afirmar que la época arcaica ha sido el resultado de las aportaciones de tres grandes sociedades más o menos diferenciadas. Por un lado, la Jonia, con su individualismo; por otro, el dorismo, que triunfa y se impone en la Grecia continental. Finalmente, el espíritu ático, que consigue hacer su aportación propia bien avanzada la época arcaica, en el siglo VI, con Solón y la democracia. Con las debidas precauciones, y procurando no exagerar generalizando los rasgos espirituales de cada una de estas grandes culturas, cabe, pues, afirmar que el ritmo de la época arcaica viene en cierto modo determinado por el predominio, primero, del espíritu «centrífugo» jónico, seguido del «centripetismo» dorío, para, finalmente, aparecer una síntesis armónica de los dos en Atenas.

Que Jonia, en sus inicios, no fue una fuerza promotora, sino que iba a remolque, es la tesis sostenida por G. M. A. Hanfmann («Ionia, leader or follower?», *HSClPh*, LXI [1953], 1 ss.). Cf., asimismo, E. Will (art. antes citado, pág. 54, n. 2):

La vieille conception de la Grèce d'Europe retardataire et fécondée par la plantureuse Grèce d'Asie est bien dépassée aujourd'hui.

Una visión de la Jonia en este decisivo período puede verse en R. M. Cook, «Ionia and Greece in the eighth and seventh century b. C.» (*JHS*, LXVI [1946], 67 ss.). Muy importante, C. Roebuck, *Ionian Trade and Colonisation*, Nueva York, 1959, que acepta también la tesis de que Jonia no fue promotora, sino que iba a remolque. Cf., asimismo, G. L. Huxley, *The Early Ionians*, Londres, 1966.

Sobre el fenómeno de las colonizaciones, aparte el libro ya mencionado de J. Boardman, *Los griegos de ultramar*, Madrid, 1975, son imprescindibles los trabajos de G. Vallet, *Rhégion et Zankle*, París, 1958 (que se ocupa de los inicios de la penetración griega en el estrecho de Mesina); J. Bérard, *L'expansion et la colonisation grecques*, París, 1960, y, del mismo autor, *La colonisation grecque de l'Italie méridionale et de la Sicile dans l'Antiquité*, París, 1957².

d) La religión arcaica

Si abordamos la época arcaica desde el ángulo religioso, señalaremos que en el momento culminante de la misma, esto es, a partir del siglo VII, se dibuja claramente una dicotomía en «corrientes legalistas y místicas». La expresión es de Nilsson y, hasta cierto punto, coincide con los dos grandes fermentos que dan su tónica al período que nos ocupa: por un lado, la religión de Apolo,

el predominio de Delfos; por otro, la religiosidad dionisiaca, con sus corrientes más o menos emparentadas, el orfismo y el pitagorismo.

Indudablemente la estructuración social del período arcaico, con los nobles a la cabeza, y el *pueblo* en la base, ha determinado en gran parte este doble aspecto de la religiosidad helénica arcaica. Delfos es el gran santuario aristocrático del período arcaico, y el principio délfico por antonomasia, de origen claramente aristocrático, es la limitación de las posibilidades humanas. En cambio el movimiento dionisiaco es, indudablemente, de profunda raigambre popular. Mientras Apolo y Delfos insisten en el abismo que separa al hombre de Dios, Dioniso pregona los lazos íntimos que los unen. Delfos elabora una doctrina en la que «el rito» adquiere una importancia excepcional, frente a lo que podríamos llamar «sentimentalismo» dionisiaco. Mientras el «pecado original» del hombre, según la religiosidad apolínea, es la *hybris*, la transgresión de las limitaciones que al hombre ha impuesto Dios, el dionisismo promete la liberación de las cadenas del cuerpo y la consiguiente unión mística con el dios. El dionisismo, en una palabra, es una religión «salvadora», sobre todo en su versión órfica, en tanto que el apolinismo no sólo no pretende salvar al hombre, sino que lo mantiene a distancia de Dios.

Da una visión general de las dos corrientes M. P. Nilsson, *A History of Greek Religion*, Oxford, 1949; sobre la doctrina délfica y la propaganda del santuario, J. Defradas, *Les Thèmes de la propagande delphique*, París, 1954. Traza una buena historia del oráculo, Parke, *The Delphic Oracle*, Oxford, 1939.

Que hay en la base del apolinismo y el dionisismo una raíz social lo defienden L. Gernet-A. Boulanger, *El genio griego en la religión* (trad. esp., Barcelona, 1926, pág. 103). Sobre el orfismo y otras corrientes místicas emparentadas, cf. el trabajo de M. P. Nilsson, «Early orphism and kindred religious movements» (*HThR* [1935]). Debemos a Jeanmaire un buen estudio sobre todos los problemas que plantea el movimiento dionisiaco (*Dionysos*, París, Payot, 1951).

Sobre los posibles influjos órficos en el pensamiento filosófico, cf. W. K. C. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion*, 1935. Diferencias sociales entre orfismo y pitagorismo hemos intentado trazarlas en otra parte (cf. J. Alsina, en *Emerita*, XXVII [1959], 15).

Desde el punto de vista religioso, el cambio más importante que se ha producido al pasar de los primeros siglos de la nueva edad a la plena época arcaica es lo que el profesor Dodds ha definido como el proceso que conduce de una «cultura del pundonor a una cultura de culpabilidad». Naturalmente que, como reconoce el propio Dodds, la oposición entre los dos períodos es relativa, puesto que en la época arcaica e, incluso, en la clásica pueden hallarse pervivencias de lo que hemos convenido en llamar «cultura del pundonor». Sin embargo, es cierto que, mientras la tónica de la religiosidad homérica es la falta de sentido de «pecado», la del período arcaico puede muy bien definirse como un complejo sentimiento de culpabilidad humana ante Dios. Culpabilidad que tiene raíces muy complejas y manifestaciones muy variadas. El hombre, en

la época arcaica, se siente «desvalido» (ἀμήχανος), inseguro, y esta inseguridad y esta indefensión hallan su correlato en la creencia arcaica en la hostilidad divina, en la «envidia de los dioses», en las prácticas, ahora cada vez más constantes, de la purificación. Cabe, sin embargo, establecer ciertos matices. La idea según la cual el éxito excesivo puede producir una reacción desfavorable en la divinidad, y ello especialmente si el humano se ufana de él, no es una creencia específica de la cultura griega, pero en Grecia ha hallado una clara formulación. Relacionada con ella está la doctrina de la *hybris*, que determina todo el período arcaico y que pervive, con ligeros matices, a lo largo de la época clásica. Pero ha sido en los momentos finales del arcaísmo cuando tal idea se ha hecho algo obsesivo para el hombre. Y ello, sobre todo, en aquellos espíritus que, en pleno clasicismo, son los continuadores de la gran tradición «aristocrática» arcaica: así Heródoto, Sófocles y, en cierto modo, Esquilo. En este poeta, sin embargo, hallamos una definitiva superación del temor a la divinidad, encontramos una solución armónica al conflicto de potencias o al choque entre el hombre y la divinidad, con su «engaño maligno».

La doctrina de la *hybris*, como señala muy bien el profesor Dodds, es el resultado de una moralización de la creencia general humana en la «envidia de los dioses». Los poetas-teólogos arcaicos llegan así a estructurar una teología del *phthónos: kóros* (esto es, «hartazgo») engendra a *hybris*, que es «insolencia»; ello determina una reacción, una justa reacción divina, la *némesis*, que impone un castigo al hombre por su conducta. Por otra parte, la racionalización de estas creencias llega a grados tales, que se plantean verdaderos conflictos. En primer lugar, Zeus, la gran divinidad del panteón griego y que ahora va a convertirse en la personificación de «lo más divino», pasa a ser el garante de la justicia (que ya en Hesíodo es concebida como la hija de Zeus). El término «justicia» es ahora, por otra parte, algo que se convierte en obsesivo. Los hombres tienen sed de justicia, de *dike*. Y ello hasta el punto de que una buena parte del pensamiento arcaico lleva sus exigencias a un grado tal, que llega a aniquilar casi al mismo hombre. Toda *hybris*, en la mentalidad arcaica, exige un castigo. Y si el castigo no puede alcanzar al culpable, pasa a sus hijos, o a los hijos de sus hijos, concepción que hallamos, asimismo, en Israel, y que, en Grecia por lo menos, sólo puede explicarse por la llamada «solidaridad» de los miembros de la familia: el clan forma una perfecta unidad, de forma que lo que ha realizado uno de sus miembros puede imputarse a los demás. Y los descendientes, como los muertos, forman parte de este clan. Ello plantea, naturalmente, una serie de problemas éticos, como el castigo de los inocentes. El orfismo, con su doctrina de una justicia de ultratumba, intentará superar esta aporía.

Sobre el concepto de «cultura del pundonor y de culpabilidad», cf. el libro de R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, trad. esp., Madrid, Rev. Occ., 1960, págs. 37 y sig. Un resumen de la tesis de Dodds lo da Pedro Laín en su libro *La curación por*

la palabra en la Antigüedad clásica, Madrid, Rev. Occ., 1958. Algunos críticos han pretendido reconocer la idea de pecado en Homero, pero sus puntos de vista están lejos de ser aceptables: así Aurelianus, *Godsdienst en Ethik in Homerus*, Utrecht, 1955 (y la discusión de J. Alsina en *Emerita*, XXVIII [1960], 348, y *Convivium* [1959], 77 s.).

Sobre la solidaridad de los clanes, cf. el libro básico de Glotz, *La solidarité de la famille en Grèce*, París, 1921. Sobre *hybris* e ideas emparentadas contiene buenas observaciones el libro de L. Gernet, *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce*, París, 1917; en general, E. Wolf, *Griechisches Rechtsdenken*, Francfort, Klotersmann, especialmente el vol. I, aparecido en 1950.

Tras este panorama general que constituye el marco dentro del que se desarrolla la literatura griega del período llamado por Fränkel «temprano» (*frühgriechisch*), es tiempo ya de acudir a una exposición del proceso general de esta literatura.

e) La literatura arcaica

La plena comprensión de la época arcaica como un período histórico dotado de rasgos propios que lo definen específicamente es una notable conquista de la crítica del siglo xx. U. von Wilamowitz (*Sappho und Simonides*, Berlín, 1913) llevó a cabo una labor, pionera en cierto modo, al realizar un esfuerzo considerable por captar la personalidad de algunos de sus espíritus más señalados. Labor en la que habrán de seguirle, bastantes años después, hombres como Fr. Dornseiff (*Die archaische Mythenerzählung*, Berlín, 1933), W. Marg (*Der Charakter in der Sprache der frühgriechische Dichtung*, Würzburgo, 1938), en el estudio de determinados aspectos concretos, así como C. M. Bowra, en un libro merecidamente famoso (*Greek Lyric Poetry*, Oxford, 1936, reeditado con ciertos retoques en 1959), con una revisión global de la lírica del período que nos ocupa, pero sin abordar una visión de conjunto de lo arcaico. W. Jaeger, por su parte, hará la aportación de su grano de arena estudiando no sólo aspectos concretos (como su trabajo *Tyrtaios über die wahre Areté*, en los *S.-B. der preuss. Akad. der Wiss.*, 1932, págs. 537 y sigs.), sino también intentando comprender aspectos generales en algunos de los capítulos de su conocido libro *Paideia*.

Será, sin embargo, H. Fränkel quien intente la tarea más notable por entender la época arcaica desde dentro, no simplemente como un *todavía no* (es decir, como si lo arcaico fuera una simple preparación de lo clásico). El libro de Fränkel aparece en 1951, en alemán, en Nueva York (hecho que indica que algo ha cambiado en el mundo de la filología clásica), pero no es sino el resultado de varios tanteos realizados por el autor en anteriores trabajos.

Me refiero al estudio «Eine Stileigenheit der frühgr. Literatur», 1924; al artículo «Die Zeitauffassung in der frühgr. Literatur», 1931, y «Ephemeros als Kenwort für die menschliche Natur», 1946, recogidos ahora todos ellos en el volumen *Wege und*

Formen frühgr. Denkens, Munich, 1955. El libro al que hemos aludido más arriba es *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, ya citado antes.

Dentro de la misma línea de interpretación de lo arcaico visto desde la perspectiva de la historia del espíritu (*Geistesgeschichte*) hay que situar algunos de los capítulos del libro de Br. Snell, *Die Entdeckung des Geistes*, que aparece por vez primera en 1946, pero que ha sido reeditado en varias ocasiones (la última en Hamburgo, Claasen, 1963. Hay versión inglesa y española de la obra, con el título ésta de *Las fuentes del pensamiento europeo*, Madrid, 1965). Snell se ha ocupado, en especial, del «despertar de la personalidad» en la lírica arcaica (éste es el título del cap. IV del mencionado libro), así como de aspectos concretos de la visión del hombre en Homero y la fe olímpica de Hesíodo. El mismo año en que aparece la primera edición del libro de Snell, sale a la luz un interesante estudio de A. Heuss («Die archaische Zeit Griechenlands als geschichtliche Epoche», *AuA*, II [1946]). El enfoque de Heuss es estrictamente histórico, no meramente literario, y, como en el caso de Fränkel, su meta es definir la época arcaica griega como un auténtico período histórico. Para el historiador alemán el período comprendido entre la migración jónica y las Guerras Médicas ofrece unos rasgos específicos que permiten analizarse con claridad. Para Heuss, lo fundamental es la toma de conciencia que realizan ahora los griegos: la época arcaica será; así, el período de la *formación del pueblo helénico*; un período marcado por hechos tan importantes como la invención de la escritura, las colonizaciones (que, al poner a los griegos en contacto con otros pueblos, hará que brote en él una autoconciencia de los rasgos de su propia raza), la constitución de la aristocracia, la elaboración de la religión olímpica, el nacimiento de la *pólis*, y un largo etcétera. Es cierto, de acuerdo con el autor, que lo arcaico puede contemplarse desde el punto de vista del *todavía no* (¿qué época no puede contemplarse de esta manera?); pero lo importante es que ese período puede y debe definirse positivamente, no negativamente:

Der Begriff archaisch —escribe en pág. 62— wird sehr gern mit dem Indiz des *noch nicht* versehen, also als funktionales Begriff im Sinne einer blossen Vorbereitungszeit gekennzeichnet.

[El concepto de lo arcaico suele considerarse bajo el índice del *todavía no*, en el sentido de una mera época de transición.]

Pero luego insiste en que no es lícito considerarlo como una simple antesala de lo clásico, y sostiene que la época arcaica descansa sobre unos cimientos propios.

Sin embargo, aún suele contemplarse lo arcaico como una preparación de lo clásico: cf. el libro de Fr. Schachereyr, *Die frühe Klassik der Griechen*, Stuttgart, 1966. Para este crítico la época final de lo arcaico (Píndaro, etc.) es un momento que debe definirse

como *clasicismo temprano*. Es lo que Fränkel llamará «la segunda época de la lírica arcaica».

También Fränkel parte del principio metodológico que consiste en tomar la época *temprana* griega (así podríamos traducir el término *frühgriechisch*, dejando *arcaico* para el período *lírico*) como un todo. Pero, atento más a lo que podríamos llamar su *ritmo* que a su *proceso*, señala las rupturas que es posible descubrir en ese largo período que va desde Homero y sus antecedentes a Píndaro y Baquílides. Estilísticamente Fränkel descubre una unidad en todo el período *temprano*, pero, partiendo de la visión del hombre y sus interioridades, establece dos grandes momentos: un *período épico*, representado por Homero (que significa una fase ya madura y de «decadencia» de la épica), y un período *lírico*, que merece el calificativo de *arcaico* por antonomasia.

Después de Homero —escribe, pág. 5— se produce una ruptura (*Bruch*) de tal naturaleza que nos obliga a distinguir un período épico de otro al que hay que denominar específicamente arcaico.

Adopta aquí Fränkel un término tomado de la historia del arte. Y, ciertamente, no resulta difícil establecer un claro parentesco entre el arte *orientalizante* y las nuevas corrientes líricas.

Mientras la épica puede ponerse en parangón con la cerámica geométrica, lo lírico tendría, pues, algo que ver con la revolución que se produce a partir del siglo VII. Cf. C. Whitman. *Homer and heroic tradition*, Cambridge, 1963.

Para el arte geométrico en general, cf. B. Schweitzer, *Die geometrisch Kunst Griechenlands*, Colonia, 1969, y para la cerámica en concreto, J. N. Coldstream, *Greek geometric pottery*, Oxford, 1968. Para los orígenes de la plástica y, sobre todo, para el arte orientalizante, E. Hofmann-Wedeking, *Die Anfänge der gr. Grossplastik*, Berlín, 1950.

A. R. Burn, con mucho sentido, ha calificado de *lírico* todo el período que corre entre los primeros albores de la nueva cultura griega y las Guerras Médicas (*The lyric Age of Greece*, Londres, 1960). En relación con el tumultuoso despertar de la personalidad a partir de Hesíodo, pero sobre todo del siglo VII, Starr ha calificado la época estrictamente arcaica como la *edad de las revoluciones*. Y, en efecto, no sólo se trata de la revolución poética; hay que contar con la filosófica (los presocráticos), la religiosa (dionisismo, orfismo, etc.) y la artística.

La tesis fränkeliana de una ruptura entre los dos períodos ha sido, en ocasiones, atacada por la crítica. El propio Fränkel (en cierto modo en contradicción con su tesis básica) habla de un período de *transición*, representado por Hesíodo.

En todo caso, aceptando, si no el principio de una ruptura, sí el de una evolución más o menos acelerada, cabe señalar algunos datos que pueden ilustrar el punto de vista de Fränkel:

1) En el capítulo que Snell dedica a la aparición de la lírica (*Las fuentes del pensamiento europeo*, págs. 87 y sigs.) intenta establecer el autor una neta distinción entre el *anonimato* tras el que se oculta el poeta épico y la nueva tendencia de los líricos a *firmar* su obra, cierto que con el antecedente de Hesíodo, que, en muchos aspectos, puede considerarse un hombre puente entre dos épocas. El fenómeno trasciende lo puramente literario y, de hecho, como señala Snell,

en la época de la lírica aparecen por vez primera en el escenario de la historia europea cierto número de personalidades que representan los más variados papeles.

Pero Fränkel se hace otras preguntas: ¿por qué, por ejemplo, al largo poema épico sigue ahora el poema breve? ¿Por qué el *recitado* del cantor anónimo se trueca por el *canto* del artista, que, además, firma su obra? Ciertamente aquí hay que decir que el fenómeno no es repentino, sino gradual: al final del *Himno homérico a Apolo* el autor aspira a que se le recuerde, pero significativamente no da su nombre, sino que habla sólo de su ceguera y de su patria. Pero la verdad es que, a partir de un determinado momento del siglo VII, asistimos a la superación del anonimato literario. Sobre todo en Arquíloco, a quien Fränkel califica, con cierta razón, de *fundador* de una nueva época (*Begründer*).

Sobre ciertas importantes correcciones que ahora tienden a hacerse a la visión tradicional de Arquíloco como hombre que «rompe» con una tradición secular, debido a razones biográficas y sociales, cf. ahora H. Lloyd-Jones, *The Justice of Zeus*, Berkeley, 1971, págs. 38 y sigs., y, en especial, el volumen X de los *Entretiens de l'Antiquité, Archiloque* (Vandoeuvres-Ginebra, 1964, en especial las contribuciones de J. Pouilloux, Kontoleon, D. L. Page y K. J. Dover).

Sobre la tendencia de los poetas arcaicos en general a firmar su obra, cf. W. Kranz, «Sphragis» (en *Studien zur antiken Literatur und ihrem Nachwirken*, Heidelberg, 1967, págs. 27 y sigs.). Cf. H. D. Rankin, *Archilochos of Paros*, Park Ridge, N. J., 1977.

2) Un segundo elemento a considerar es la atención y el interés con que los líricos arcaicos miran todo lo *cotidiano*. El *hic et nunc* es un rasgo peculiar de la nueva poesía. O, como lo ha expresado Fränkel («Die Zeitauffassung», en el ya citado *Wege und Formen...*), el poeta se pone al servicio de la vida corriente de cada día; se acerca peligrosamente a lo biótico, a la vida a ras de tierra. Precisamente la nueva concepción del día (lo *efímero*, que en la literatura arcaica no significa «que dura un solo día», sino «que la vida humana está sometida al vaivén, al ritmo de la existencia, que en un solo día puede trocarse y mudar de condición») es la que permite, según la tesis de Fränkel, entender íntegramente el sentido de la lírica arcaica. La inestabilidad de la existencia humana es resumida por nuestro autor con un término clave: *Labilität*. Se descubre que la existencia humana no tiene una consistencia esencial, sino

que es *lábil*, mudable, sometida a todo lo accidental. En la *Odisea* (XVII 136 s.) leemos unas palabras que, para Fränkel, anticipan el *programa* que adoptará más tarde Arquíloco: no es la existencia heroica lo que determina al hombre, sino el *mudable día*. Y esa entrega al ahora y aquí, al yo de la lírica, es lo que le hace hablar de las cosas *directamente*, sin estilizaciones ni idealizaciones.

Sobre algunos aspectos concretos de esa aproximación lírica a la *vida*, cf. H. Schmitz, *Hypsos und Bios. Stilistische Untersuchungen zum Alltagsrealismus in der arch. gr. Chorlyrik*, Berna, 1970 (y mi reseña en *BIEH* [1972], 2, 131 ss.).

Por otra parte, no son pocas las objeciones que se han hecho a esta interpretación de Fränkel: por un lado, el concepto de *amêchamê*, que sería típico del hombre arcaico, cree H. Gundert (*Gnomon* [1955], 473) que no cubre todos los rasgos de la época. Más grave es la reinterpretación de ese ritmo histórico-literario que da el mismo Gundert: para él, no puede hablarse de sucesión; no es que la épica sea seguida por la lírica; ambas han coexistido. Hay ahora una cierta tendencia crítica en este sentido, de la que hablaremos al ocuparnos del carácter tradicional y oral de la poesía arcaica. Por lo que respecta a Arquíloco, Gundert señala que más que un *hombre-tipo* es, precisamente, una excepción.

Sobre el influjo que la poesía hesiódica, anticipadora de aspectos posteriores, ha podido ejercer sobre Arquíloco, puede verse el estudio de Th. Breittenstein, *Hésiode et Archiloque*, Odense, 1971 (y mi reseña en *BIEH*, VI, 2 [1972], 132 ss.), que sopesa tanto el influjo del poeta de Ascra sobre el de Paros como sus radicales diferencias.

Sobre los recientes descubrimientos papiáceos de fragmentos de Arquíloco, y su incidencia en la visión actual del poeta, cf. el apartado «Literatura y papirología» (pág. 249).

El *primer gran período* está constituido por la épica. Pero los poemas homéricos no constituyen ni un comienzo ni un momento cenital, sino, propiamente hablando, el final de una larga tradición y un largo proceso. Frente a ellos se levanta, en una actitud de rebeldía —tras el precedente hesiódico, en gran parte precursor de la épica posterior—, la lírica propiamente arcaica. Esa actitud de oposición a los ideales del período épico convierte a la lírica arcaica en un nuevo punto de partida, en un comienzo:

Esta revolución —dice Fränkel, pág. 5— fue uno de los movimientos más dramáticos de la historia del espíritu griego.

Por su parte, la sucesión de una etapa épica a otra lírica corre pareja con la evolución del arte griego, que pasa, tras la época micénica, de un período geométrico a una fase orientalizante.

No es éste el momento de plantear los problemas relativos a la génesis y origen de los poemas homéricos. Sí, en cambio, es preciso aclarar que el epos, propiamente hablando, no representa en modo alguno la realidad espiritual, el saber y el pensar, como dice Fränkel, de la época en que se ha formado. Ello se debe a su fuerte estilización. La idealización de los héroes y sus luchas, los rasgos *románticos* de que se les dota, son un elemento importantísimo que

no puede desconocerse, so pena de hacer un juicio precipitado del conjunto del arte épico. Romántica, es, asimismo, la idea, dominante sobre todo en la *Iliada*, según la cual el pasado, tema central de los poemas homéricos, es más grandioso que el presente. Sus hombres son más valientes, más esforzados, de mayor estatura que los seres contemporáneos del poeta.

Pero hay otros rasgos propios del arte homérico que lo diferencian profundamente de los poetas líricos: no hallamos en Homero todavía la unidad de la persona humana, que aún no ha sido dividida en cuerpo y alma; no se ha desarrollado la capacidad de distinguir entre el «yo» y el «no-yo», esto es, no existe una clara visión de lo subjetivo opuesto a lo objetivo. El ideal humano es de tipo heroico, como no podía ser de otra manera, y, lo que es más importante, la naturaleza humana se considera sustraída a las veleidades y cambios de la fortuna y de las circunstancias. El héroe es siempre el que es, inmutable en su nobleza y *areté*.

En la *Odisea*, menos romántica y más realista, hallamos, naturalmente, cierta atmósfera distinta. El ideal humano se dirige ahora hacia lo práctico —salvar la vida, por ejemplo—. El hombre se hace menos transparente, la barrera que separa a los individuos se hace cada vez más sensible, lo que significa que paulatinamente va surgiendo la distinción entre el yo y el no-yo. Asoma, vagamente, lo que poco después será el subjetivismo arcaico.

En los poemas homéricos no aparece jamás la idea de una misión religioso-ética de la poesía. La función del *aedo* es complacer, sin más, mediante el relato de las «gestas de los hombres de antaño». Una visión trascendente de la poesía es ajena al espíritu homérico. No asoma, tampoco, la idea de rebeldía contra los ideales vigentes.

f) *Hesíodo*

Algo muy distinto va a ocurrir con la épica continental, representada por la escuela beocia, y muy especialmente por Hesíodo, auténtico heraldo de una nueva edad que se encarnará en los poetas líricos. Sobre la restante poesía épica no didáctica posterior a Homero, cf., ahora, G. L. Huxley, *Greek Epic Poets from Eumelos to Panyasis*, Londres, 1963.

Hesíodo es, en frase de Wilamowitz, «un pensador independiente». H. Diller (*AuA*, 2 [1946], 140 s.) ha relacionado a Hesíodo con los comienzos de la filosofía. K. Latte (*AuA*, 2 [1946], 152 s.) ha estudiado los detalles de su *consagración* como poeta, señalando la significación que ha tenido en la historia espiritual de la Grecia arcaica.

En efecto: con el poeta beocio hace su aparición en tierras griegas un nuevo talante espiritual que cabría calificar de *actitud de rebeldía* frente a los *ideales* anteriores. Si en Hesíodo esta rebelión se manifiesta contra la concepción homérica de la poesía, sin contenido religioso y ético, con la etapa lírica que sigue a la muerte del *épos*, provocada por el hecho de que «la admiración

romántica del pasado cede su puesto a un nuevo ideal práctico de la vida» (Fränkel), irrumpe en suelo griego una corriente individualista que coincide con los inicios de la reflexión filosófica y los primeros balbuceos de la especulación metafísica. Ya la fuerte personalidad de Hesíodo, que es una figura un tanto aislada en su tiempo, nos indica que estamos en los umbrales de una nueva visión de la vida. Poco después —y acaso por un reflejo del profetismo que por esta época aparece en Oriente— asistimos a un despertar de la individualidad. La misión del poeta ya no es simplemente recordar las gestas de la tradición. Más bien el poeta se vuelve contra los ideales vigentes, y, tomando como módulo su propio pensamiento, ataca y critica las creencias que nutren la vida de la sociedad de su tiempo. Es la etapa crítica del paso de las «creencias» a las «ideas».

Un interesante intento por distinguir una *tradición poética continental* (también la lírica lesbia y la coral) paralela e independiente de la jónico-homérica puede verse en varios estudios de C. O. Pavese, en su mayoría refundidos en su libro *Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica* (Roma, 1972), quien postula una tradición *septentrional* distinta de otra *micénico-jónica*, de origen *meridional* (términos que hay que referir esencialmente a la dialectología y no puramente a la geografía). La tradición septentrional-continental estaría representada, en la épica, por Hesíodo, pero asimismo por algunos *Himnos homéricos*, por Tirteo y por Teognis. Los jonismos que se descubren en Hesíodo serían un influjo posterior. La esencia, pues, de su tesis es la independencia de la poesía homérica respecto de la restante poesía griega arcaica. Vuelve a insistir en algunos aspectos de su tesis en el libro *Studi sulla tradizione epica rapsodica*, Roma, 1974.

Aspectos de un teórico estadio *sub-épico* de la tradición poética griega trata A. Hoekstra, *The sub-Epic Stage of the formulaic Tradition* (*Verhandl. der Konink. Nederl. Akad. van Wett. Aff. Letterk. N. R. Deel LXXV*, núm. 2), Amsterdam-Londres, 1969.

g) *Profetismo arcaico*

Es ya altamente sintomático que, frente al anonimato de los aedos homéricos, Hesíodo «firmara» su obra. En los poemas homéricos es impensable que el autor hable de sí mismo. Hesíodo, en cambio, pone como punto de partida de su poesía las amargas experiencias personales que ha tenido que afrontar en sus pleitos con su hermano Perses. En otra ocasión evoca con fuerza plástica la maravillosa escena en la que las Musas se le aparecen para consagrarle poeta. El vate, el poeta, queda así convertido en «heraldo de las Musas», concepto que quedará desde ahora como algo definitivamente conseguido.

Sobre el simbolismo de la consagración del poeta, y sus principales elementos estructurales (se estudia, asimismo, a Calímaco y a Propercio), cf. Kambylis, *Die Dichterweihe und ihre Symbolik*, Heidelberg, 1965.

El problema de las posibles relaciones entre el movimiento de los *nebi'im* hebreos y el profetismo arcaico ha sido abordado en algunas ocasiones, y se han alcanzado algunos puntos en los que reina una relativa coincidencia de opiniones, sin que, no obstante, esté todo aclarado. Sobre las relaciones generales cf. H. Köhler, *Der Prophet*

del Hebräer und die Mantik der Griechen in ihrem gegenseitigen Verhältnis, Darmstadt, 1860. Algunos puntos concretos toca Pettazzoni, *La religione greca fino ad Alessandro* (cito por la trad. francesa, París, 1953). Un estudio general, enfocado especialmente hacia lo hebreo, pero sin dejar de señalar las relaciones generales entre Grecia e Israel en este punto, es el trabajo de Neher, *L'Essence du Prophétisme*, París, 1955, pág. 86. El paralelismo entre Oseas y Hesíodo ha sido puesto de relieve por E. Schwartz, *Figuras del mundo antiguo* (trad. esp., Madrid, 1941, págs. 9 y sig.).

El profetismo hebreo es una corriente en favor de una purificación del concepto de Yahvé, por lo que generalmente los profetas tienen que oponerse a creencias y actitudes generales de su pueblo. Algo parecido cabe decir de los «profetas arcaicos» griegos, dentro de los que cabe situar en primera línea, junto a Hesíodo, a los filósofos y a los órfico-pitagóricos. Sobre la soledad del profeta Hesíodo, cf. Snell, *Die Entdeckung des Geistes*, págs. 50 y sig., quien señala que

Hesíodo es el primer poeta que se siente extraño entre los hombres, puesto que no se identifica con ninguno de los dos grupos que le son familiares, los cantores homéricos y los pastores de su país.

En general, sobre este punto concreto, cf. J. Alsina, *Hesíodo, profeta y pensador*, en el libro *Literatura griega antigua*, Barcelona, Credsá, 1964.

Si Hesíodo se proclama heraldo de las Musas, Arquíloco, poco después, podrá definirse orgullosamente como «servidor del dios Enialio y conocedor del amable don de las Musas» (fr. 1 Adrados): con ello el gran poeta arcaico no sólo enlaza con la tradición hesiódica, sino que abre una línea de comportamiento que habrá de tener hondas repercusiones en el período arcaico. Se trata de la típica actitud de los poetas líricos, extensiva asimismo a los pensadores, consistente en enfrentarse con la circunstancia ambiental y rebelarse contra ella. El hombre arcaico es un «inconformista», y su inconformismo es el resultado de hondas experiencias espirituales que explican una serie de fenómenos característicos de este período: fuerte valoración de la propia individualidad, del propio pensamiento, al lado de un profundo pesimismo unido a un sentimiento de desamparo ante la divinidad.

Lo que hemos venido en llamar «actitud profética» del hombre arcaico ofrece múltiples aspectos dignos de consideración: por un lado, se expresa en un lenguaje oscuro, religioso, hecho de metáforas tomadas de las más variadas experiencias humanas. Tal es el caso de Heráclito, por ejemplo, cuyo lenguaje apodíctico, dogmático, es muy apropiado para un tipo de pensamiento como el del filósofo de Éfeso, en la base de cuyo sistema subyace innegablemente una actitud «soteriológica», que busca «despertar» a sus contemporáneos. Espiritualmente emparentado con él, por lo menos en algunos aspectos, es Parménides, cuya filosofía le es revelada por una divinidad en una experiencia de innegable carácter religioso. Parménides ha vivido la revelación que le permite pasar de la «apariencia» a la «realidad», y su «misión» será proclamarla a los demás mortales (cf. K. Deichgräber, *Parmenides Auffahrt zur Göttin des Rechts*,

Abhandl. der Akad. der Wiss. und Lit. zu Mainz, 1958, núm. 11, Wiesbaden, 1959); para el contenido religioso de la obra de Parménides, cf., además, Montero Moliner, *Parménides*, Madrid, 1960. En los momentos finales del mundo arcaico, un Empédocles nos ofrece, asimismo, un tipo de personalidad «religioso-profética» de talante parecido al de estos dos pensadores.

Por otra parte, tal actitud no es exclusiva de los pensadores. Los mismos poetas, incluso los primeros logógrafos, adoptan una postura semejante, enfrentándose con el conjunto de valores tradicionales y proclamando sus descubrimientos personales. Arquíloco, el gran revelador de la visión «romántica» que del hombre ofrece el *épos*, proclama, sin rubor alguno, en uno de sus poemas:

No quiero yo un general de estatura elevada,
con las piernas abiertas, de sus rizos ufano,
y afeitado; sea el mío pequeño y patizambo
firme sobre sus pies, lleno de arrojo.

Sin duda alguna estamos ante un nuevo ideal militar, realista, en clarísimo contraste con el tipo de guerrero homérico. Arquíloco, con estos versos, afirma sin recato alguno que a nuevos tiempos corresponden nuevos ideales, y que la estilización romántica del guerrero, como en otras cosas, ha sido definitivamente arrinconada. Y proclama a los cuatro vientos el nuevo ideal. (Cf. M. Détienne, *Les maîtres de vérité*, París, 1964).

Esta «desacralización» del profetismo arcaico podemos hallarla en otros poemas y escritores. Hecateo de Mileto, en pleno siglo vi, comenzará su obra proclamando, frente a las tradiciones históricas y míticas de los griegos, su propio pensamiento, las verdades que, por medio de la razón, ha descubierto el escritor. El «yo» se opone a los demás, como en muchos fragmentos de Arquíloco, como en el famoso poema de Safo, cuando (fr. 27 D) canta que «es bello lo que uno ama». Y Píndaro, heraldo de una concepción religiosopolítica aristocrática, se llamará a sí mismo, en un famoso fragmento, «profeta de las Musas» (cf. J. Duchemin, *Pindare, poète et prophète*, París, Les Belles Lettres, 1955), en tanto que Solón encarnará una «misión» político-social, y Esquilo, en los umbrales de la época clásica, se comportará como un auténtico profeta de la democracia religiosa ática.

Los poetas arcaicos, a diferencia de los aedos homéricos, no tienen los ojos vueltos hacia un pasado maravilloso, sino hacia el *hic et nunc*, hacia la cruda realidad de la vida. La elegía guerrera de un Calino y la de un Tirteo sirven las necesidades del momento, van dirigidas a inspirar un noble ideal puesto al servicio de la patria; Solón concibe su poesía como un medio para influir en la política y en los conflictos de la circunstancia histórica en la que vive; Mimnermo nos habla de su propio dolor, de sus cuitas, como Safo, como Alceo, como Arquíloco.

h) *Nueva visión del hombre*

La aparición de la lírica —ha dicho H. Fränkel, *D. u. Phil.*, pág. 586— está en íntima relación con el reconocimiento de la inestabilidad (*Labilität*) de la naturaleza humana.

El hombre se siente «efímero», no en el sentido, hoy corriente, del ser que dura un día, sino en una acepción más profunda, según la cual «los avatares de un solo día pueden trastornar radicalmente al ser humano». Mientras el león es siempre león y el cordero es siempre cordero, el hombre es aquello que quiere el curso del tiempo. No se trata, naturalmente, de un atisbo de lo que en el siglo xx llamaremos historicismo («el hombre no tiene naturaleza, sino historia»), sino de una profunda experiencia vivida por el hombre arcaico y que puede definirse con el verso de Arquíloco:

Fortuna y Destino, Pericles, lo dan todo al hombre (fr. 3 A).

La idea según la cual Zeus eleva al humilde y abate al soberbio se halla ya expresada en Hesíodo (*Trabajos y Días* 3 ss.). Pero los líricos arcaicos ven con un pesimismo más radical esta verdad. Al fin y al cabo, la humillación del soberbio y la exaltación del humilde son debidas a un acto divino justo, que premia a los buenos y castiga a los malos. No es infrecuente, entre los líricos, la idea de que el cambio repentino de fortuna se deba a un acto irracional, inexplicable, que hunde al hombre en una «indefensión» completa y absoluta. Solón podrá lamentarse, en su *Elegía a las Musas*, de la radical incapacidad humana para alcanzar la meta racionalmente propuesta. Más pesimista es la actitud de Arquíloco (fr. 207 A):

A los dioses concédeles todo: levantan a menudo a los hombres que en la negra tierra yacían liberándoles del infortunio, y a menudo también precipitan a quienes vivían seguros firmes sobre sus pies; luego advienen terribles desgracias y va errante el caído, sin medios de vida, con la mente extraviada.

Aunque el poeta de Paros sabe que contra la indefensión (*ἀμυχανίη*) hay, posiblemente, un medio de defenderse (*τλημοσύνη*): el reconocimiento del «ritmo natural de la existencia», que se mueve de un modo pendular (fr. 7 A).

Los dioses, querido, nos pusieron la resignación esforzada en el pecho, cual remedio de nuestras desgracias.

Y, en otro fragmento:

Reconoce el ritmo de la humana existencia.

i) *Crisis*

Hacia la mitad del siglo VI se produce en Grecia un momento de crisis poética. El hecho ha sido señalado por H. Fränkel (*D. u. Phil.*, págs. 274 y sig.), si bien el fenómeno puede interpretarse de formas muy diversas. Mientras este helenista insiste en que, realmente, tenemos una generación (entre 550-530) sin poetas, hecho que él intenta explicar con argumentos muy variados, sobre todo por la posibilidad de que el excesivo realismo dominante hasta entonces hubiese ahogado el arte poético, otros, como H. Gundert (en *Gnomon* [1955], 470 ss.), son escépticos ante tal crisis, y procuran explicar este vacío por la falta de información, que realmente es desesperante para este momento. Con todo, no conviene perder de vista que es ahora cuando asistimos a los primeros balbuceos de la prosa. Eso podría dar, en parte, la razón a Fränkel, quien, sin embargo, no deja de señalar que no se ha dado una ruptura completa, pero que «lo que se produjo hacia la mitad del siglo era demasiado insignificante para ser transmitido a la posteridad» (pág. 274, n. 2). En todo caso, figuras como Aristeas y Ferécides, los primeros filósofos y científicos, son los dominantes ahora. Frente al predominio de la poesía en las generaciones anteriores, ahora son el pensamiento y la expresión filosófica los que se imponen.

j) *Segundo período de la lírica*

Con todo, ese momento de silencio poético —si realmente se ha producido la crisis de que habla el filólogo alemán— tuvo su importancia para la historia del arte poético griego. Cuando, en los años 530 en adelante, vuelve a surgir la poesía, nos encontramos con un panorama enteramente nuevo: «de un impulso decidido hacia la vida (*Lebensnähe*) no hallamos ahora ni rastro» (Fränkel, pág. 319). El arte de los poetas es más cauto frente a la realidad, sin que deje de tener un contacto con ella: Íbico (que anuncia ya en algunos aspectos estilísticos el arte clásico), Estesícoro, Anacreonte, Teognis, Simónides, que es el heraldo de los nuevos tiempos y del que Fränkel nos ha dado una buena interpretación. Ahora (escribirá Fränkel, pág. 314) ya «no hay restos del decidido impulso de acercamiento a la realidad».

Junto a ellos, tenemos las grandes corrientes de la filosofía del ser (sobre todo Jenófanes, Parménides, Heráclito); las tendencias empiristas, que llevarán a la creación de la ciencia etnológica y médica jónicas; los primeros balbuceos del arte trágico, que tendrá su cuna en Atenas y en cuyos orígenes no han dejado de influir las fuertes tensiones internas de esa ciudad que pronto irá saliendo del anonimato hasta convertirse en el centro espiritual de la Hélade.

No es infrecuente que sea en los momentos finales de un período literario cuando aparece en toda su riqueza y esplendor el *monumento* más logrado y perfecto, síntesis armónica de una serie de tendencias que confluyen en una

misma dirección y proporcionan los *frutos tardíos* de varias generaciones. Tal es la obra de Píndaro. La poesía pindárica, que nace de una decidida vocación aristocrática en un momento en que la cosmovisión arcaica empieza a periclitarse, es, paradójicamente, el testamento espiritual de toda una época. En ella cabe distinguir todos los rasgos esenciales de lo arcaico, el «yo lírico», la voz del poeta sonando en todas y cada una de sus producciones, pero sin la decidida orientación «realista, actual», propia de la primera época arcaica. La referencia a la vida contemporánea es clara, si tenemos en cuenta que los cantos pindáricos surgen de los grandes juegos panhelénicos, esto es, como una respuesta al estímulo de la realidad. Pero como *pendant* a ese elemento contemporáneo tenemos la constante referencia al mito, que da pleno sentido a esa misma realidad. Baquilides, algo más joven que Píndaro, completa ese cuadro de los momentos finales del período arcaico. Pero en Baquilides no hallamos una visión sistemática y coherente de los valores aristocráticos, dorios, como en Píndaro, el gran cantor de la nobleza y sus logros espirituales. Vuelto el poeta beocio hacia la grandeza prístina, ya periclitante, del ideal dórico, es Píndaro un poeta que cierra con broche de oro la época arcaica, aunque su vida se prolonga hasta bien entrado el siglo v. Simónides, por el contrario, y Esquilo son respectivamente el heraldo y la aurora del nuevo ideal que marcará el período clásico de la literatura griega.

Sobre el ideal dorio pindárico, cf. el librito de E. des Places, *Pindare et Platon*, París, 1949, págs. 35 y sig., así como G. Méautis, *Pindare le dorien*, 1962. Los elementos delficos de esta ideología pueden verse bien estudiados en J. Defradas, *Les thèmes de la propagande delphique*, París, 1954, y, en general, véase lo que decimos en el capítulo sobre «Literatura y sociedad». Los anticipos clásicos de la poesía simonidea han sido bien analizados por Fränkel, págs. 351 y sig., y por M. Détienne («Simonide et la désacralisation de la poésie», *REG* [1964], 405).

k) *Carácter oral de la poesía arcaica*

Hoy tiende a extenderse la teoría de acuerdo con la cual «sólo a partir del fin del siglo v se inició a través de la difusión del libro una nueva tecnología de la transmisión escrita de la obra», por decirlo con las palabras de uno de los más fervientes defensores del carácter oral de la lírica arcaica, Br. Gentili (*QUCC* [1969], 10). En efecto, desde hace algunos años ha vuelto a tenerse en consideración, ampliando además sus aspectos y sus consecuencias, la tesis defendida hacia finales de los años veinte por Milman Parry. Este malogrado filólogo sostuvo en la Sorbona una tesis doctoral (*L'épithète traditionnelle dans Homère*, París, 1928), que luego amplió con otros estudios, donde sostuvo el *carácter formulario, tradicional y oral* de la poesía homérica. Más tarde, a partir de la resurrección que conoció el punto de vista de Parry, sobre todo entre los filólogos anglosajones, los principios metodológicos de Parry fueron extendidos al campo de la lírica, e incluso a los primeros balbucesos de la prosa.

Entre los defensores más entusiastas de esta tesis ha ido surgiendo, además, la teoría del carácter oral de toda la cultura arcaica. Sólo a partir del siglo v, y de un modo paulatino, la cultura de la palabra escrita fue tomando cuerpo. Así puede verse en el libro de E. A. Havelock, *Preface to Plato* (Cambridge, Mass., 1963), cuya versión italiana responde mucho más a su contenido y a su orientación: *Cultura orale e civiltà della scrittura*, Roma-Bari, 1973.

La obra completa de M. Parry puede ahora leerse íntegramente en volumen editado por su hijo (*The making of homeric Verse*, Oxford, 1971) con un prólogo que estudia toda la historia del descubrimiento del gran filólogo americano.

A decir verdad, la genial intuición de Parry fue, empero, el resultado final de una serie de trabajos sobre los rasgos expresivos del epos homérico: ya Düntzer (*Homerische Abhandlungen*, Leipzig, 1907) había observado que en Homero había grupos de palabras y formas de ciertas palabras que eran usados «sin que ello influyera en el significado». Por ejemplo, en el caso de los epítetos aplicados al vino (cf. pág. 314). Algunos años antes, F. Ellendt (*Drei homerische Abhandlungen*, Königsberg, 1861) había estudiado el influjo del metro sobre la morfología y la sintaxis homéricas, tesis que K. Witte (*RE*, s. v. *Homeros*, apartado *Sprache*) amplió hasta tal punto, que llegó a escribir: «la lengua de los poemas homéricos es una creación del verso épico». Lo cierto es, empero, que, pese a que los investigadores fueron aportando datos sobre el carácter formulario y «artificial» de la lengua homérica, las tesis de Parry tardaron en imponerse. K. Meister publica en 1921 su importante libro *Die hom. Kunstsprache*, donde ya el título señala la orientación de su autor. Y a muy pocos años de distancia de la lectura de la tesis de Parry (1928), en 1923 A. Meillet afirma en su libro (*Les origines indoeuropéennes des mètres grecs*, París, 1923, pág. 61) que Homero trabajaba con fórmulas.

De entre las muchas reseñas que se publicaron del libro de Parry, la de P. Chantraine (*RPh*, 3 [1929]) es la única que reconoce la importancia decisiva de la obra del filólogo americano. En general, ésta pasó prácticamente desapercibida, hasta que, hacia los años sesenta, se produce una espectacular resurrección de sus ideas, que son aplicadas, según decíamos, a la lírica. Posiblemente influyera en este olvido el hecho de que, en Alemania, cabeza entonces de la filología, los puntos de vista de Parry no dejaron la menor huella, aunque la investigación fue aportando datos sobre el posible carácter tradicional y formulario de la poesía homérica: en 1930, Bowra (*Tradition and Design in the Iliad*) reconoce que detrás de Homero hay una larguísima tradición; en 1933, W. Arend sostiene la tesis de la existencia de escenas típicas en la *Ilíada* (*Die typischen Szenen bei Homer*, Berlín, 1933). La escuela dominante en Alemania por estas épocas, la llamada *neoanalítica*, que postula para Homero la existencia de poemas anteriores que le sirven de modelo, ha rechazado claramente tales teorías, o se han echado al olvido. Cf. la discusión a fondo de estas cuestiones, desde el punto de vista alemán, en el libro de A. Dihle, *Homer-Probleme*, Opladen, 1970. La objeción básica contra el parrismo es que los poemas homéricos no son comprensibles, en su complejidad y su estilo, con una poesía oral.

La verdad es que Parry, antes de morir, realizó interesantes experiencias entre los *guslaris* (trovadores-improvisadores) de Serbia, donde todavía pervive (o pervivía) una tradición oral, hecha a base de fórmulas. Tales experiencias demostraron que la tesis de una poesía hecha a base de fórmulas no es algo puramente teórico, sino que existe en la realidad. Hoy se habla ya de una *Oral poetry* aplicada no sólo a la epopeya, sino a la lírica medieval.

Cf. los estudios de A. B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass., 1960, así como su compilación de los cantos servocroatas recogidos por M. Parry (*Serbocroatian Heroic Songs*, Cambridge, Mass., 1954). Para la epopeya en general, cf. C. M. Bowra, *Heroic Poetry*, Londres, 1952, y el volumen *Oral Poetry*, Darmstadt, 1979.

En todo caso, es un hecho, hoy puesto de relieve por los críticos, que en la época arcaica se observan unos rasgos que permiten sostener la relación entre poesía, canto e improvisación. Por una parte, en Grecia hay una tendencia a relacionar el arte poético con la memoria (la Memoria, *Mnemosýne*, es la madre de las Musas, que simbolizan el canto y el arte en general). Por otra, se han detectado restos de una primitiva creencia según la cual a la Verdad no se opone la Mentira, sino el Olvido. Así, la Poesía, oral, con su recuerdo de los hechos del pasado, aseguraría su persistencia. En el mismo Píndaro —que en cierto modo representa una vuelta a concepciones ya periclitadas del pasado— asoma una idea de la relación entre *alétheia*, verdad, con memoria, canto. Para Píndaro (*Ol.* I 30) la *Cháris* (el Arte) puede convertir lo increíble en verosímil.

Remitimos a los estudios de E. Heitsch («Wahrheit als Erinnerung», *Hermes*, 91 [1963], 36 ss.); K. Marot, *Die Anfänge der gr. Literatur*, Budapest, 1960; S. Accame, «L'invocazione alla Musa e la Verità in Omero ed Esiodo» (*RFIC* [1963], 252); J. P. Vernant, «Aspects mythiques de la mémoire en Grèce» (*J. Psych.* [1959], 1 ss.); A. Setti, «La memoria e il canto» (*SIFC* [1958], 129 s.); cf. el importante estudio de M. Détiénne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, París, 1967.

Una serie de cuestiones se plantean para el caso concreto de la poesía homérica presentada como una poesía oral y formularia. Por lo pronto, la cuestión básica de si toda poesía formularia es ya, de por sí, oral. Ése es el principio sostenido por J. A. Notopoulos en varios de sus trabajos, quien, además, ha pretendido extender el carácter de poesía formularia a los *Himnos homéricos*, al ciclo, a Hesíodo. Kirk ha sometido a revisión muchas de las ideas de Notopoulos («Formular Language and oral Quality», *YClS*, XX [1966], 155 ss.) y pone de relieve que no se puede, sin más, identificar poesía formular y poesía oral. Por otra parte, concluye en su estudio que no hay diferencias tan grandes como se quieren ver entre expresión oral y expresión literaria. Además señala requisitos mínimos y básicos para reconocer la poesía oral: observancia del principio de economía (tendencia a lo estereotipado de la fórmula), naturalidad de la extensión y la articulación formularia, y la observación de una serie

de detalles tradicionales en el ritmo y los encabalgamientos. Si una literatura no se ajusta a estos principios, no puede llamarse oral (es decir, improvisada).

Los principales trabajos de J. A. Notopoulos son: «Homer, Hesiod, and the Achaean Heritage of Poetry» (*Hesperia*, 29 [1960], 177 s.); «The Homeric Hymns as Oral Poetry» (*AJPh*, 83 [1962], 337 ss.); «Studies in the Early Greek Oral Poetry» (*HSCIPh*, 68 [1964], 1 ss.).

Otro problema importante es el de la definición del concepto de fórmula —que en Parry quedaba un tanto impreciso—, y que ha sido abordado por una serie de investigadores (Hoekstra, Hainsworth, Page, Russo, Di Donato, Kirk, entre otros). La definición de Parry,

la fórmula puede definirse como una expresión usada regularmente bajo las mismas condiciones métricas, para expresar una idea esencial (*L'Épithète traditionnelle*, pág. 16),

ha ido adquiriendo una mayor concreción y una mayor funcionalidad. Se ha observado que ayuda al aedo a recordar los versos tradicionales, que ocupa un lugar fijo en el verso —o tiende a ello— y que puede pasar de su mínima expresión (dos palabras, como el tipo λέων ὄς) hasta su máxima extensión (varios grupos de versos formando una escena típica: salida del sol, caída del guerrero herido, etc.). Apenas hay, por otra parte, repeticiones innecesarias de fórmulas (G. S. Kirk, *The Songs of Homer*, Cambridge, 1962, págs. 62 y sigs.), y cuando el metro lo exige, se introduce una ligera variación (así, el final de hexámetro πατρίδα γαῖαν se convierte en πατρίδος αἴης por razones prosódicas).

Finalmente, señalaremos que el determinismo excesivo que descubría Parry en la poesía homérica, en el sentido de que el aedo homérico apenas contaba, o no contaba en absoluto, con libertad ante las fórmulas tradicionales, ha sido modificado en el sentido de que ello no es del todo cierto.

Cf., por ejemplo, el estudio de A. Hoekstra, *Homeric modifications of formulaic prototypes*, Amsterdam, 1965, y, especialmente, Hainsworth, *The flexibility of the Homeric Formulae*, Oxford, 1968. Más hipotético es el intento de algunos filólogos por descubrir ya en las tablillas micénicas restos de un estilo formular (cf. T. B. L. Webster, *From Mycenae to Homer*, Londres, 1958, págs. 92 y sigs.). Una posición opuesta es la de C. Gallavotti («Tradizione micenea e poesia greca arcaica», en *Atti e Memorie del Primo Cong. internz. di Micenologia*, vol. I, Roma, 1968, págs. 158 y sigs.), que concluye que es prácticamente imposible admitir en la época micénica una poesía épica formular tal como la tenemos en Homero, pues las fórmulas homéricas no pueden expresarse en la lengua micénica, dada su distinta prosodia y fonética y morfología. Fue con la nueva época que surge tras la destrucción de la cultura micénica cuando aparece una nueva tradición formularia.

La más moderna investigación ha señalado, por otra parte, el hecho de que Hesíodo es, asimismo, un poeta formular, si bien tampoco hay aquí un

acuerdo completo: así, mientras A. Hoekstra («Hésiode et la tradition orale», *Mnemosyne* [1957], 193 ss.) sostiene que hay en el poeta de Beocia la misma técnica y las mismas fórmulas que en Homero, pero en un estadio más avanzado de la evolución, postulando, por tanto, un carácter oral de su poesía, otros, como F. Krafft (*Vergleichende Untersuchungen zu Homer und Hesiod*, Gottinga, 1963), en un estudio que se limita sólo a la *Teogonía* y *Trabajos y Días*, descubre que las fórmulas «hesiódicas», es decir, exclusivas o propias de este poeta, alcanzan la proporción del 15%, lo que, en una obra tan breve, es muy sintomático. Por otro lado, G. P. Edwards, *The language of Hesiod in its traditional context*, Oxford, 1971, es algo más matizado: reconoce (cf. pág. 192) que tanto en Homero como en Hesíodo hallamos los rasgos típicos del estilo tradicional oral, pero no excluye que «haya razones especiales para sugerir que los dos poemas largos de Hesíodo deben haber tenido un origen escrito». Algunos críticos pretenden hallar una solución intermedia: redacción escrita y difusión oral (así E. A. Havelock, *Cultura orale*, págs. 92 y sigs.).

La etapa final en la elaboración de una doctrina sobre el carácter oral de la cultura arcaica está enmarcada por una serie de puntos: por un lado, las reseñas de los libros y trabajos de Havelock, así como una crítica de los mismos, van preparando el terreno. Br. Gentili y su escuela han sido quienes con mayor entusiasmo han adoptado sus puntos de vista. El mismo Gentili y sus discípulos han publicado una serie de trabajos donde se defiende con ardor el principio improvisado y oral de la lírica arcaica (cf. Br. Gentili, en el cap. «Lirica greca arcaica e tardo arcaica» del libro *Introduzione allo studio della cultura classica*, I, Letteratura, Milán, 1972, págs. 57-105; cf. también su ensayo en *QUCC* [1969], 7 s.).

En un trabajo importante, «The Poetry of Archilochos» (*Entretiens sur l'Antiquité*, X: *Archiloque*, Vandoeuvres, 1964, págs. 181 y sig.), K. J. Dover ha realizado un notabilísimo esfuerzo por la poesía de Arquíloco como una poesía no personal, en tanto que D. Page en el mismo libro, págs. 117 y sigs., ha postulado el carácter oral de su poesía. Cf. la crítica de A. Dihle (*Homer-Probleme*, Opladen, 1970, pág. 51, n.), quien señala que el error básico de Page es haber identificado, el uso arquiloqueo del vocabulario y los procedimientos épicos con una tradición oral sin más. Véase la crítica a que somete la *Elegía de Pericles*, págs. 49 y sigs. Por su parte, Kirk sitúa a Arquíloco en la segunda fase de la composición oral: se compone en estilo formulario, de un modo consciente, pero ya se escribe lo que se compone. En general, T. G. Rosenmeyr, «The formula in Early Greek Poetry» (*Arion*, IV [1965], 302 ss.). Para la elegía, cf. P. Giannini, «Espressione formularia nell'elegia arcaica» (*QUCC*, 16 [1973], 7 ss.).

Para una crítica inteligente sobre la poesía oral y el problema de la «redacción» de los poemas homéricos, cf. ahora Dihle, *Homer-Probleme*, antes citado (y la reseña de W. Kullmann, en *Gnomon* [1977], 530 ss.).

3. LA ÉPOCA CLÁSICA: EL SIGLO V

a) *Generalidades*

Tradicionalmente entendemos por época clásica el período comprendido entre la gran conmoción de las Guerras Médicas y el fin de la libertad griega que siguió al dominio de la Hélade por Filipo. Este período, el más brillante, sin duda, de la época cultural griega, abarca todo el siglo v y más de la mitad del iv. Ciertamente, demasiados años para que sea posible, dado el ritmo acelerado de la historia en este tiempo, encontrar un común denominador que caracterice a este largo siglo y medio. Conscientes de ello, los historiadores de la cultura han sabido distinguir entre «el siglo de Pericles» y los años de «agonía y crisis» que siguen a este glorioso momento. Sin embargo, las cosas no se presentan tan sencillas. Por lo pronto desde el punto de vista literario, Fränkel, y con él otros críticos, entienden que lo propiamente clásico se prolonga hasta bien entrado el siglo v, y ya hemos tenido ocasión de comprobar cómo, por razones distintas, tanto Píndaro como Esquilo representan, en muchos aspectos, la continuación y la culminación de lo arcaico. Pero es que, por otra parte, el último decenio del siglo vi se nos presenta como una auténtica aurora de lo clásico, y, desde luego, los años que van desde el 500 al 470 preparan la grandiosa eclosión del espíritu clásico. Si, hacia el 462 Pericles, que da nombre a todo el siglo, se alza con el poder, al heredar la dirección del partido democrático tras el asesinato de Efialtes, sólo algunos años más tarde podrá aparecer como la figura indiscutible de la política ateniense. Su muerte en 429 crea, por otra parte, un vacío que sólo muy precariamente aciertan a colmar sus continuadores.

Consecuencias de la falta de coincidencia entre lo político y lo cultural, como ya anticipamos hace poco. Ahora bien, ¿cabe encontrar un factor que, al menos aproximadamente, dé la tónica a todo este período? Señalemos, ante todo, que la época clásica coincide con la victoria de la democracia, que, instalada en Atenas con Clístenes a fines del siglo vi, perdurará, con vaivenes y retrocesos, hasta Queronea en 338. Si la época arcaica es políticamente aristocrática, podremos en cierto modo calificar de democrático el período clásico. Esto ya es algo para esclarecer las ideas. En segundo lugar, este siglo y medio representa el momento glorioso en que Atenas pasa a detentar el poder espiritual de la Hélade. Otro dato que conviene no perder de vista. Es claro, pues, que la época clásica, vista al trasluz de lo político-cultural, puede ser definida como el momento de la democracia ateniense.

Sobre la trascendental reforma clisténica y su figura existe abundante bibliografía; véase el luminoso estudio de C. Hignett, *A History of the Athenian Constitution*, Oxford, 1952, págs. 124 y sig., libro que aporta, además, interesantes datos sobre la ulterior transformación de la Atenas democrática. Además, P. Lévêque, *Clisthène l'Athénien*, París, 1964, con curiosos datos sobre la posible filiación pitagórica de esta figura.

b) *El siglo V*

¿Cuál era la situación de Grecia al alborear el siglo V?

La revolución económica —ha dicho A. Toynbee, *La civilización helénica*, trad. esp., Buenos Aires, 1961-87— había hecho que los estados-ciudades fueran económicamente interdependientes, mientras por otro lado se les dejaba a cada uno su soberanía política en su propia y pequeña morada. Esto constituía una falta de armonía que no podía durar. O bien los estados-ciudades volvían a ser entidades económica y políticamente autónomas, lo cual les haría caer en un nivel de vida que volvería a acarrearles hambre y guerras civiles, o bien renunciaban a buena parte de su soberanía individual para que fuese posible crear algún tipo de estructura política panhelenística que acompañara al *régimen* económico panhelénico, que era ya una organización de buen funcionamiento.

Para la vida económica y social griega en general, aparte los libros ya clásicos de J. Hasebroek (*Stadt und Handel im alten Griechenland*) y R. von Pöhlmann (*Geschichte des Sozialismus und der sozialen Frage im Altertum*), puede verse un amplio *rapport* de M. I. Finley referido a la época clásica en «Classical Greece» (*Deuxième conférence intern. d'histoire économique*, París, 1965, págs. 11 y sigs.), así como su trabajo anterior *Studies in land and credit in Ancient Athens (500-200 B. C.)*, New Brunswick, 1952, que aborda aspectos más concretos, como la hipoteca, el préstamo, la propiedad. Sobre las familias más adineradas de la Atenas clásica, cf. el libro de J. K. Davies, *The Athenian Property Families (600-300 B. C.)*, Oxford, 1971. Aborda determinados aspectos legales el libro de Pringsheim, *The Greek law of Sale*, Weimar, 1950. En general, A. French, *The Growth of Athenian Economy*, Londres, 1964. Sobre la población, A. W. Gomme, *The Population of Athens in the fifth and fourth cent. B. Ch.*, Oxford, 1933.

c) *El clima histórico*

El problema con el que se enfrentaba el mundo griego era romper los antiguos moldes religiosos, que hacían de los Estados verdaderos ídolos intangibles, para remontarse a una unidad superior. No es posible, creemos, presentar de un modo más claro la verdadera misión de la época clásica. ¿Conseguirá el mundo griego llegar a esa unidad?

En el centro del período que nos ocupa se halla la rivalidad político-cultural-económica entre el bloque espartano y el imperio ateniense. Su choque, que determinará las dos grandes guerras llamadas del Peloponeso, será el enfrentamiento entre dos concepciones de la vida: o la visión aristocrática encarnada en Esparta, con una concepción del hombre como ser sometido a la comunidad y una idea política en la que el Estado lo es todo, o la concepción equilibrada entre individuo y Estado tal como la hallamos formulada en boca de Pericles en el grandioso discurso fúnebre del libro II de las *Historias* de Tucídides. Tal es el dilema.

Ni una ni otra concepción lograron prevalecer definitivamente. Pero se habían echado los cimientos de una unidad superior, el Imperio, la Liga, que trascendía la simple esfera de la ciudad-estado. Lo cual, hasta cierto punto, permitió alcanzar esa meta panhelénica a que nos hemos referido. Pero conviene explicar con un cierto detalle este proceso.

La consecuencia inmediata de la reforma clisténica fue que se eliminaba de un plumazo la política particularista, de lucha de tribus, para abrir el paso a una visión del Estado en el que los intereses de las grandes familias quedaban supeditados a un bien superior encarnado en el Estado democrático. Las tribus ya no se basaban en el lazo de la sangre, sino en consideraciones políticas. De golpe, el individuo, y no el clan, fue el árbitro de la política ateniense, aunque es de creer que las grandes familias mantuvieran, durante determinados momentos, cierta posibilidad de hacer presiones políticas, pero no hasta el punto de que debamos interpretar parte de la política interior ateniense como el resultado de la rivalidad entre Alcmeónidas y Filaidas, por ejemplo, como algunos historiadores han sostenido.

Al llevar a cabo su reorganización del cuerpo político, Clístenes relegó la organización gentilicia al campo de la vida privada. Ni la tribu ni el demos, ni, desde luego, la *trittýs* se basaban en lazos de sangre, pero en el sentido de los *genê* se mantuvo, naturalmente, la organización anterior, con sus «fratrías» y sus cultos familiares. Eso es de vital importancia para comprender buena parte de la vida religiosa y política de este momento. Los cultos familiares, en efecto, habían tenido en la época aristocrática una importancia excepcional. Ahora, la ciudad reivindicaba, si no la exclusiva, sí al menos la primacía en el culto. Ello dio motivo a fuertes tensiones, a verdaderos conflictos entre la lealtad a la religión oficial y al culto privado, que estaba indisolublemente unido a la familia: la posibilidad de intereses encontrados entre el Estado y la familia era algo evidente, y, ciertamente, una buena parte de los conflictos trágicos que se llevarán a escena, plantearán problemas de este tipo (*Orestía*, *Antígona*, por ejemplo).

Que las fuertes tensiones político-sociales de la ciudad-estado son fuente inmediata del origen de la tragedia es una tesis extrema sostenida por H. Bogner, *Der tragische Gegensatz*, Heidelberg, 1947. Sin embargo, hay que aceptar cuando menos que tal tensión favoreció el nacimiento y pervivencia del espíritu trágico (cf. J. Alsina, *Orígenes de la tragedia y política RUM*, XIII, 1964, 305, ss.). Para un estudio general de la época que nos ocupa, cf. H. Bengtson, *Griechische Geschichte*, Munich, 1969⁴, págs. 190 y sigs., que ofrece una exposición muy sensata.

Los grandes hechos históricos del siglo v (del iv nos ocuparemos más adelante) son:

1) *La guerra contra Persia*, que es una auténtica guerra de liberación.

Cf. A. R. Burns, *Persia and Greeks*, Londres, 1962; C. Hignett, *Xerxes invasion of Greece*, Oxford, 1963; H. Bengtson, *The Greeks and the Persians*, trad. ingl., Londres, 1968; W. Kierdorf, *Erlebnis und Darstellung der Perserkriege*, Gotinga, 1966, que es un análisis del eco que el hecho tuvo en la literatura de la época. Sobre la existencia o no de una *Paz de Calias*, que pondrá fin al enfrentamiento entre Grecia y Persia, cf. el estudio de conjunto de mi discípulo C. Schrader, *La paz de Calias* (Barcelona, Inst. de Est. Hel., 1976).

2) *La creación y organización de la Liga Délica*, estudiada a fondo por R. Meiggs, *The Athenian Empire*, Oxford, 1971.

3) Lo que Forrest llama *el gran debate*, es decir, la oposición de los bandos político-sociales en Atenas. Sobre ello, aparte lo que decimos más adelante, cf. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional* (trad. cast., Madrid, 1960, págs. 169 y sigs.).

Concretamente sobre las acciones del partido aristocrático (aparte F. Sartori, *Le eterie nella vita politica ateniense nel VI e V secolo a. C.*, Roma, 1967), cf. G. Prestel, *Die antidemokratische Strömung im Athens des 5 Jahrhunderts bis zum Tode des Perikles*, Breslau, 1934.

4) *Las dos guerras llamadas del Peloponeso*, intentos, las dos, por conseguir la hegemonía de un bloque sobre otro (Atenas y Esparta).

Sobre la primera, cf. D. Kagan, *The Outbreak of the Peloponesian War*, Londres, 1969 (que cree que lo inevitable de la segunda guerra, tal como lo ve Tucídides, era más aplicable a la primera). Sobre la segunda, en general, B. W. Henderson, *The Great War between Athens and Sparta*, Londres, 1923 (escrito bajo el impacto de la primera guerra europea, de aquí el título de «gran guerra»). Sobre la primera parte de esta segunda guerra (la llamada «guerra de Arquídamo»), cf. D. Kagan, *The Archidamian War*, Londres, 1974, y para la segunda, id. *The peace of Nicias and the Sicilian expedition*, Londres, 1981.

d) *Grupos enfrentados*

La vida política de este momento alcanza caracteres verdaderamente complejos. Con el triunfo de la reforma clisténica parece que la lucha política debía organizarse entre los dos grandes partidos entonces en pugna: los demócratas y los aristócratas (o, si se quiere, los radicales y los moderados).

En este período se enfrentan dos figuras que encarnan, con toda verosimilitud, las dos tendencias en pugna. Temístocles y Aristides son, en efecto, dos caudillos que representan la tendencia democrática radical y la aristocrática respectivamente. A partir de esta oposición, es posible ir siguiendo la serie de caudillos del pueblo y de la nobleza, serie que, *grosso modo*, puede establecerse de la manera siguiente por parte de los demócratas: Temístocles, Efiltes, Pericles, Cleón; y, por parte de los nobles o «moderados»: Aristides, Cimón, Tucídides hijo de Melesias, Nicias. Queda la figura de Alcibiades, un tanto

enigmática, y del que podríamos decir, como se dijo de Erasmo, que pertenecía a su propio partido.

Los momentos decisivos de la oposición entre los dos grupos pueden seguirse de un modo bastante claro; aunque todo parece indicar que la auténtica lucha empieza, propiamente, en el instante en que Efiltes prepara el golpe de gracia contra el Areópago en 462. Así opina G. Forrest (*La democracia griega*, trad. esp., Madrid, Guadarrama, 1966, pág. 207), si bien es indudable que pueden detectarse síntomas de lucha en un período anterior.

A Temístocles le debe Atenas el paso más importante dado hacia su hegemonía después de promulgarse la constitución clisténica. Suya es una ley, en efecto, que determinaba la creación de un fondo importante, a base de los productos que se obtenían de las minas del Laurion, destinado a constituir una flota mercante y guerrera, lo que salvó a Atenas durante la Segunda Guerra Médica y permitió a la ciudad convertirse en la primera potencia marítima. En eso era Temístocles fiel a la tradicional política de dominio de los estrechos y las rutas del trigo, vital para la ciudad. Ya en tiempos de Pisístrato asistimos a esa política (guerra de Sigeo, colonización del Quersoneso tracio, etc.).

Sobre este aspecto de la política de Temístocles, cf. J. Labarbe, *La loi navale de Themistocle*, París, 1957. Sobre otros aspectos de su actividad política, A. Daskalakis, *Problèmes historiques autour de la Bataille des Thermopyles*, Atenas, 1961, apéndice.

Si Temístocles fue, de hecho, el salvador de Grecia y de Atenas, tanto por su genial capacidad para prever lo que su patria necesitaba, como por su talento y astucia que permitió salvar a Grecia del ataque persa, «Arístides intentó corregir el imperialismo que se hacía sentir en las intervenciones de Temístocles» (Adrados, *Ilustración y política*, pág. 139). Es cierto que lo mismo radicales que moderados aceptaron, desde un primer momento, el hecho y la importancia de una liga que, como la Délica, representaba un arma poderosa contra Persia. Por ello vemos cómo Arístides, un moderado, fue el gran organizador de la Liga, y Cimón su gran caudillo en la lucha contra Persia. Sin embargo, algo oponía a los dos bandos. Ya hemos aludido a la oposición del partido moderado a la política temistoclea de convertir la Liga en un imperio marítimo. Pero es que pronto hubo fuertes divergencias en lo que respecta a la política exterior: el partido acaudillado por Temístocles sostenía la necesidad de luchar contra Persia, la enemiga tradicional y al mismo tiempo el gran peligro, que era preciso conjurar, para ir liberando a las ciudades griegas que aún gemían bajo su yugo. Pero, junto a ese peligro, oteaba otro no menos grande: Esparta.

Eliminado Temístocles de la escena política en 470, al ser condenado al ostracismo y ser acusado de connivencia con Persia, lo que determinó su condena a muerte en rebeldía, la jefatura del partido «del pueblo» pasaba a manos de Efiltes. Frente a él se alzaba la figura de un Cimón, el hijo de Milcíades, que representaba la encarnación más típica de los ideales aristocráticos, sobre todo por su política de lucha contra Persia y por su espartanofilia. Los dos

desaparecerán de la escena hacia 462: Efiltes es asesinado, sin duda por los aristócratas, y Cimón es enviado al ostracismo. Aparece en escena Pericles, heredero político de Efiltes, y con él empieza una nueva época en la historia de Atenas.

Sobre la figura de Cimón, en gran parte encarnación de los ideales de la generación de Esquilo, cf. G. Lombardo, *Cimone*, Roma, 1934.

e) *El espíritu de los años 70-60*

¿Cuáles son los rasgos espirituales de la Atenas que va desde Clístenes a Efiltes y que ha vivido la terrible experiencia de las Guerras Médicas, así como los primeros síntomas de una clara oposición entre ella y Esparta? Se trata de un momento de franca colaboración entre los dos grandes bloques áticos, bloques en los que cada uno tiene asignado su papel. La búsqueda de una armonía entre los distintos elementos de la constitución es evidente, y por ello la «concordia» es, acaso, el término que mejor define esos ideales que Esquilo ha sabido plasmar en su tragedia. Él sabe, por otra parte, que esa concordia, esa armonía, no es sino el resultado de una fuerte tensión y no se consigue sin sacrificios y dolores. Esquilo, el verdadero teórico de la democracia religiosa, según la terminología de Adrados, ha sabido hallar en la trilogía con ruptura del dilema trágico la mejor plasmación simbólica de los grandes ideales del momento.

Para un demócrata de la época de Esquilo —he escrito en otro lugar— toda oposición puede resolverse en una unidad superior en la que los dos principios antagónicos hallan su pleno sentido. Así, en el nuevo régimen de Atenas, 'demo' y aristócratas pueden convivir, con tal que cada uno sepa renunciar a algo... Puede decirse que toda la obra de Esquilo no sólo refleja el ambiente espiritual de ese nuevo régimen, sino que incluso lo simboliza. Su tragedia es una tragedia optimista, porque optimista era la visión democrática del mundo (*La literatura griega clásica*, Barcelona, 1964, págs. 91 y sig.).

En términos parecidos se ha expresado J. H. Finley (*Pindar and Aeschylus*, Harv. Univ. Press., 1955):

El futuro estaba del lado del espíritu progresivo de razón y búsqueda independiente que Atenas encarnaba y Esquilo sintió profundamente. Y la tragedia, el vehículo que creó, era el vehículo del futuro (pág. 6).

Y continúa un poco más adelante:

Esquilo tenía una esperanza enorme en el mundo. Creía en la posibilidad del progreso, aunque no fuera un progreso fácil...

f) *Se rompe la concordia*

La *armonía* que daba la tónica general a esta primera fase, postclistéica, de la historia del espíritu, tiende a romperse hacia 462. Políticamente, ello se

evidencia en el ambiente revolucionario que se vive y que tiende a la esterilización del Areópago, el bastión aristocrático que controlaba, de hecho, toda la constitución democrática clisténica. Aunque desconocemos toda la gama de sus poderes, es muy sensato suponer que, junto al control que ejercía sobre los magistrados, tenía amplias atribuciones judiciales, al tiempo que posiblemente desempeñaba muchas de las funciones que más tarde fueron de la competencia del Consejo. Pero, por encima de todos esos poderes concretos, estaba el hecho de que esa institución aristocrática enquistada en un régimen democrático era el supremo guardián del régimen. Es comprensible que, al producirse un roce entre radicales y moderados, se pensara en un golpe audaz que eliminara de la esfera política a ese molesto tribunal.

Porque ahora se produce un momento de tensión. Los dos grandes bandos políticos no se entienden en lo que concierne a la política exterior. Mientras los moderados tienden a un acercamiento con Esparta, los radicales propugnan una política de oposición a la potencia que presidía la Liga Peloponesia. La actitud de unos y otros se puso de relieve en 462, a raíz de la petición de ayuda que Esparta, enzarzada en una lucha contra los ilotas que se habían levantado en armas, hace a Atenas. Cimón, caudillo de la «coexistencia» espartano-ateniense, defiende la propuesta y es enviado con un fuerte contingente de hoplitas al Peloponeso.

Aprovechando esta coyuntura y, sobre todo, el insulto que Esparta infirió al honor de Atenas al despedir a la expedición ateniense que no conseguía reducir el foco rebelde de Itome, Efialtes dio un audaz golpe de estado, consiguiendo reducir el ancestral Areópago a una simple figura jurídica con el encargo de juzgar los crímenes de carácter religioso. Que se jugaba fuerte es evidente, y la prueba es que los moderados contestaron asesinando a Efialtes.

La reforma revolucionaria de este jefe radical fue muy diversamente acogida. Del clima apasionado que reinó por estos momentos en Atenas nos da una idea la última pieza de la *Orestía* de Esquilo, *Las Euménides*, donde hallamos reflejadas, traspuestas al plano mítico, las tensiones entre los argumentos de uno y otro bando respecto a esta medida, cuyas consecuencias inmediatas serán la ruptura de la «entente» y la aparición de dos grandes bloques cada vez más separados ideológicamente.

La respuesta de Esquilo en *Las Euménides* ha sido muy diversamente interpretada. Hubo un tiempo, a principios del siglo xx, en que se creyó que la tragedia era una repulsa a las innovaciones de Efialtes. Sin embargo, analizando detenidamente la pieza, queda claro que Esquilo intenta salvar la «conciliación» tradicional, cosa que no logró. Y precisamente ese desengaño del poeta pudo motivar el que abandonara su patria para dirigirse a Sicilia, donde murió.

El cambio que la reforma radical del 462 representa para la «lucha de partidos» lo ha señalado claramente Forrest al decir que

en 508 el demos elegía sus jefes aristocráticos y decidía sobre la política a seguir en todos los asuntos importantes...; en 462, aunque seguía eligiéndose a los aristócratas para ocupar los cargos más altos, se les elegía ya como servidores del demos (*La democracia griega*, pág. 218).

Que el cambio introducido estaba ya antes flotando en el ambiente lo demuestran unos versos de Esquilo en *Las suplicantes* (que ahora sabemos que fue escrita probablemente por estas fechas). En esta pieza el coro, suplicante, acude al rey de Argos y le pide protección contra sus primos, los egipcios. El rey responde que debe consultar a la ciudad, a lo que replican las doncellas que él es la ciudad. El rey, que encarna aquí el ideal político del momento, responde:

Antes ya te lo dije: sea cual sea mi poder, no puedo decidirme sin el pueblo (*Supl.* 365 s.).

Las consecuencias inmediatas del golpe de estado de Efiltes no tardaron en dejarse sentir. Ya hemos dicho que el estadista cayó asesinado. Pero para sucederle en la dirección del partido radical fue escogido un político de talla excepcional, Pericles, el hijo de Jantipo, quien desde el 461 hasta 429 dirigió, prácticamente sin oposición, la política ateniense. Es sintomático el hecho de que inmediatamente estallara la guerra con Esparta —la llamada Primera Guerra del Peloponeso—, lucha en la que se dirimía la cuestión básica de si Atenas, junto a su imperio marítimo, conseguiría asimismo controlar la Grecia central. Pero este sueño fracasó, y Atenas y Esparta firmaron un tratado que iba a estar en vigor hasta 431, fecha en que estalla inevitablemente el conflicto entre los dos grandes bloques.

g) *La generación de Pericles*

Durante los años que van desde 461 a 429, Pericles es el dueño indiscutible del poder. A su lado se agrupan una serie de espíritus que dan la tónica a una de las corrientes más fecundas del espíritu ático: la ilustración o corriente racionalista, que cristaliza, sin que sea un aspecto único de esta nueva atmósfera, en la sofística.

Conviene, sin embargo, tener en cuenta que el movimiento racionalista e ilustrado no es, como en un tiempo se creyó, una aportación original del genio ático. El profesor Dodds (*Los griegos y lo irracional*, pág. 170) ha señalado muy certeramente este punto:

Pero quizá —dice el ilustre filólogo— haya ciertas cosas que valga la pena decir a este propósito. Una de ellas es que la *Aufklärung* o ilustración no fue iniciada por los sofistas. Parece oportuno decir esto porque todavía hay quienes hablan como si ilustración y movimiento sofístico fuesen la misma cosa. La ilustración es, desde luego, mucho más antigua. Sus raíces se hallan en la Jonia del siglo vi.

¿Cuál es el rasgo específico de este movimiento, que hallará su culminación en la segunda mitad del siglo v? Jaeger (*Paideia*, I, pág. 130) considera un error de perspectiva histórica colocar a los maestros de la *areté* política al lado de los pensadores del talante de Anaximandro, Parménides o Heráclito. Esto es evidente, en un aspecto al menos. Sin embargo, Gigon (*Sokrates*, págs. 212 y sig.) establece una íntima conexión entre eléatas y sofistas y llega a afirmar que la filosofía de un Parménides es algo fundamental para comprender las ideas de un Protágoras o un Gorgias. Para Gigon, incluso Parménides es el *archegétes* de la sofística.

Sin duda alguna, es posible una conciliación de esos dos puntos de vista encontrados. Podríamos decir, en principio, que la sofística es la culminación y continuación de la filosofía jónica desde el lado humano, como ha sostenido W. Nestle (*Griechische Geistesgeschichte*, pág. 48) y ha señalado Platzeck (*Evolución de la lógica griega*, 1954, pág. 27); si bien la sofística representa una contraposición justificada frente a los filósofos jónicos, es a la vez como su continuación histórica. Al mismo tiempo, no es posible desconocer la conexión innegable entre especulación presocrática y pensamiento sofístico. Se ha señalado que buena parte de las ideas protagóricas son una conclusión lógica de algunos postulados heraclíteos; que Demócrito —aunque no sea propiamente sofista, está inmerso en la problemática de la época— elabora una teoría del conocimiento que pretende conservar un término medio entre Parménides y el subjetivismo de Protágoras. En fin, cabe afirmar que la aporía parmenídea (la imposibilidad de remitirnos a los sentidos) ha hecho que los espíritus de la época se planteen decididamente el problema de la oposición apariencia/realidad, que determina buena parte del pensamiento de la época. Forman parte de esta problemática tanto la antítesis sofística *nómos/phýsis* como la preocupación por establecer la realidad auténtica frente a lo aparential: así, la oposición hipocrática entre «síntoma» y «causa», la distinción tucidídea entre «pretexto» y «causa verdadera», la tendencia del mismo autor a buscar «principios generales», válidos frente al hecho bruto (cf. K. Weidauer, *Thukydides und die hippokratischen Schriften*, Heidelberg, 1954, pág. 74) y la búsqueda de lo «típico» que cristaliza en una serie de tratados que se proponen, como estudios especializados, determinar lo esencial de un fenómeno (Sófocles escribe un tratado *Sobre la tragedia*, Policleto sobre la simetría, Hipódamo sobre el *planning* de ciudades, etc.). En una palabra, el impacto de las aporías parmenídeas obligó a buscar una parcela, al menos, de la verdad, abordando el estudio de campos acotados.

Sobre la antítesis clásica de los sofistas, cf. F. Heinemann, *Nomos und Physis*, Basilea, 1945. Importante para el problema que hemos planteado acerca de la oposición apariencia/realidad es el artículo de H. Diller, «Ὅψεις ἀδήλων τὰ φαινόμενα» (*Hermes*, 67 [1932], 14 s.), que sigue el curso del impacto producido por la filosofía parmenídea en el espíritu griego posterior.

En un libro ya clásico ha seguido W. Nestle el proceso paulatino que conduce al paso del pensamiento mítico al racional (*Vom Mythos zum Logos*, 1942²), o, según la feliz expresión del profesor G. Murray (*Greek Studies*, pág. 66), a la superación del *conglomerado tradicional*. Ya en los pensadores presocráticos se ha podido señalar la tendencia a sustituir la noción de Dios por un concepto impersonal, el de *causa*.

Los logógrafos jónicos seguirán una ruta parecida. Se va, ante todo, a la eliminación de lo sobrenatural. Sólo se aceptará un hecho cuando éste no se halle en pugna con «el sentido de la naturalidad», con la *phýsis*. Los sofistas desarrollarán algunos aspectos más. Es interesante, por ejemplo, la nueva noción de *tò eikós*, que tanta influencia habrá de ejercer en Tucídides. Mediante este principio se establece la «probabilidad» de la conducta humana, basada en los móviles «naturales» de lo «humano», que siempre reacciona de un modo igual ante estímulos iguales. Un ejemplo clásico es el que se aplica al tema de Helena: no es «lógico» (εἰκόσ) que Helena hubiera ido a Troya, pues Priamo no habría sido tan necio como para sostener una guerra por su causa.

La medicina hipocrática, aunque constituida en épocas diversas, respira buena parte de estos principios. Hereda de la tradición empírica jónica la observación minuciosa de los hechos, así como el principio de la «autopsia», que impone al investigador la observación personal de los datos sin fiarse en la tradición, que, por ser simple autoridad incontrolada, no merece garantía.

Al mismo tiempo, comparte el esfuerzo de los espíritus de la época: la búsqueda de una etiología «real» de los hechos, descartando, por ejemplo en el tratado *Sobre la enfermedad sagrada*, que las enfermedades tengan su raíz en lo divino, cf. K. Deichgräber, «Die Stellung des griechischen Artzes zur Natur» (en el libro *Der listensinnende Trug des Gottes*, Gotinga, 1952, págs. 108 y sigs.).

Finalmente, realizará un esfuerzo por señalar el influjo del medio ambiente en la etiología no sólo de la enfermedad, sino incluso de las diferencias en las costumbres y carácter de los hombres. Tal es el sentido del tratado *Sobre los aires, aguas y lugares*. Tucídides irá más lejos y realizará una transposición de esos principios a un plano social, trazando la «patología de la conducta humana» de acuerdo con las circunstancias en que se desenvuelve. Cf. H.-J. Diesner, *Wirtschaft und Gesellschaft bei Thukydides*, Halle, 1956. Sobre la medicina hipocrática, su sentido histórico y formación, cf. ahora, P. Laín, *La medicina hipocrática*, Madrid, Rev. Occ., 1970, y mi libro *Los orígenes helénicos de la medicina occidental*, Barcelona, Labor, 1981.

Junto al racionalismo, y como lógica consecuencia del mismo, se desarrolla una fuerte tendencia al «relativismo». Las investigaciones de los logógrafos jónicos pusieron pronto de relieve el carácter relativo de las costumbres y hábitos sociales, lo que destruirá a la larga los fundamentos mismos de la sociedad griega, dando paso a una fuerte crisis religiosa y moral que se traducirá en un sentimiento de pesimismo y de angustia. El punto central de esa concepción racionalista que poco a poco se va adueñando del espíritu ático es el «optimismo antropocéntrico», que tiene una confianza completa en las posibilidades

del hombre, así como en el progreso de la cultura humana gracias, precisamente, a la razón.

h) *Reacción*

Frente a esa corriente, se opone, en la Atenas de la generación periclea, otra claramente «reaccionaria», tradicional, que empalma directamente con la concepción arcaica de lo humano. Los «ilustrados» tendían a fomentar el individualismo, que, moderado en un principio, producirá un fuerte impacto en la generación posterior, cuando figuras como Alcibiades encarnen las últimas tendencias de la sofística con su doctrina del «superhombre», tan bien ilustrado en figuras como Calicles y Polo, tal como aparecen retratados en algunos diálogos de Platón. Los moderados opondrán una concepción «normativa» a ese impulso individualista, como intentarán poner un freno al excesivo optimismo racionalista. Sófocles y Heródoto, que representan, sin duda alguna, esa corriente tradicional, insistirán sobre el poder de la divinidad frente al «indefenso» mortal. El *Edipo Rey*, entre otras tragedias de Sófocles, pone a la luz la creencia básica de los moderados. El héroe sofócleo responde maravillosamente a la definición aristotélica del héroe trágico, cuando señala que está marcado por una «falla» que provoca su caída. De este modo, el poeta podrá indicar en qué medida la grandeza humana está limitada por unas fronteras que la rebajan considerablemente. Ciertamente que el héroe de Sófocles se caracteriza por una entereza de espíritu que lo hace grande aun después de su caída. Pero toda la producción del trágico es una lección de «prudencia», de *sophrosýne*, y una demostración de que entre el hombre y Dios se abre un abismo insalvable. Estamos dentro de la esfera espiritual de la religión «délfica», de corte aristocrático. Podrá, realmente, Sófocles aprovechar algunas de las aportaciones de la sofística y su hermana gemela, la retórica, en aras de una más racional estructuración de la arquitectura de sus períodos poéticos, como ocurre en las obras tardías del poeta. Pero, fuera de esas concesiones, se mantiene fiel a su ideal humano y trágico. Y Heródoto, tan afín en muchos aspectos a la ideología sofóclea, señalará que la vida humana no es más que «contingencia». Los oráculos se cumplen implacablemente y la inteligencia humana, sirva de su propia limitación, nada puede contra ellos.

Sobre el movimiento sofístico en general, Dupréel, *Les sophistes*, Neuchâtel, 1948. Los textos han sido editados, en cuatro volúmenes, por M. Untersteiner, *I sofisti*, Turin, Einaudi, 1949 y sig.

Muy importantes observaciones sobre los frenos que se ponen al individualismo en Sófocles pueden verse en el trabajo de J. C. Kamerbeek, *Individu et norme dans Sophocle*, en *Le théâtre tragique*, París, 1962, págs. 29 y sig., quien señala el carácter *antropocéntrico* del teatro de este autor, pero sin que tal principio deba entenderse en el sentido indicado antes: Sófocles hace al hombre, en oposición a Esquilo, el centro de sus dramas, sus héroes tienen conciencia de que deben obedecer a una norma interior, «para ser fieles a lo más profundo de su ser». Por su parte, Knox (*The Heroic Temper*,

Berkeley, 1964) define al héroe sofócleo como un ser que «toma una decisión que brota del fondo más recóndito de su naturaleza y luego, ciegamente, ferozmente, heroicamente, mantiene esa decisión hasta el punto de autodestruirse» (pág. 5). Contra la visión «reaccionaria» del teatro de Sófocles se manifestó C. Whitmann (*Sophocles, Study on heroic Humanism*, Cambridge, Mass., 1951), que pretende presentar, erróneamente a juicio nuestro, al poeta de *Antígona* como un paladín del humanismo pericleo. La incapacidad radical del hombre para actuar «positivamente», eficazmente, es la tesis básica contenida en el libro de Van Pesch, *De Idee van de menselijke Beperteid bij Sophocles*, Wageningen, 1953, que se acerca mucho a los puntos de vista de H. Diller (*Göttliches und menschliches Wissen bei Sophokles*, Colonia, 1950), al señalar el abismo que separa la inteligencia humana, limitada, y la divina, absoluta.

Con la democracia se implanta en Grecia, concretamente en Atenas, una nueva concepción política, que, como estamos viendo, va acompañada de hondas transformaciones espirituales. Por lo pronto ya no es la sangre, principio irracional, la que permite a unos hombres privilegiados dedicarse a las tareas de gobierno, lo que garantiza la posesión de la *areté*, sino la cultura, que permite al individuo aprenderla. Lo que es para el Estado la tradición, es, para el hombre, la cultura. Y los sofistas serán los llamados a proporcionar al nuevo ciudadano esos conocimientos.

Sin embargo, la sofística no tiene sólo importancia por ese hecho. Con mucha razón ha señalado el profesor Adrados (en *EC*, IX [1965], 21) que

en los primeros sofistas... existe una ideología coherente que fundamenta un nuevo tipo de democracia. No depende de valores absolutos, defendidos por los dioses, sino de valores relativos, producto de un acuerdo entre los hombres.

Es lo que el mismo Adrados ha llamado «la democracia laica», opuesta a la democracia fundamentada en la divinidad que hallamos en el período inmediatamente anterior. El solo hecho de que pueda fundamentarse un régimen sin apelar a la dimensión religiosa es un indicio de que nos movemos en un clima muy alejado de la piadosa aceptación de las bases divinas con que un poeta como Esquilo, pese a ser demócrata, asentaba los pilares de la democracia de su generación. Han cambiado los tiempos.

Los espíritus que constituyen esa primera generación que vive los nuevos tiempos y que se corresponde *grosso modo* con los umbrales de la ilustración griega, sea para apoyarla o combatirla, son hombres nacidos al filo de la entrada en el siglo v. Pericles nace hacia el 499, Anaxágoras hacia el 500, Sófocles en 490, si no un poco antes; Protágoras y Gorgias, hacia 485; Empédocles en 490. Pertenecen a la misma generación algunos colaboradores de Pericles: Hipódamo, Damón, Fidas. Todos ellos hombres que en 461 tienen cerca de treinta años o han pasado ya esa edad. En todo caso, hombres cuyas primeras actividades coinciden con el gran momento de la creación de la Liga Délica y el encubrimiento de Atenas.

Hacia 445 se produce, sin embargo, un notable cambio en la política interior, y, sobre todo, exterior, de Atenas. Pericles, dueño indiscutible del poder, sin una oposición organizada que pueda hacerle frente, se prepara para esa guerra que a los ojos de todos se está haciendo inevitable. Es cierto que ha renunciado a toda expansión territorial, sobre todo en lo que se refiere a un imperio terrestre. Pero posiblemente el pensamiento de Pericles era todavía más concreto si tenemos en cuenta que, en el famoso discurso de Tucídides, éste pone en sus labios, en el instante mismo de estallar el conflicto, la frase «no aumentar el imperio» (I 144) y no arriesgarse en empresas peligrosas. Éstas habían ya amenazado la seguridad de la Liga, sobre todo la desgraciada intervención en Egipto, que obligó a Atenas a trasladar el tesoro federal de Delos a la Acrópolis, por temor a las represalias persas.

Sin embargo, Pericles no deja de poner en práctica una política un tanto agresiva, aunque esa agresividad sea de carácter económico. Nos referimos al bloqueo a que sometió a Mégara, y que fue uno de los argumentos esgrimidos por sus enemigos para azuzar a los miembros de la Liga Peloponesia contra Atenas. Ya Corinto había sufrido los duros ataques asestados por esa política, lo que la había convertido en una partidaria acérrima de una gran guerra preventiva contra la «esclavización de los griegos». El hecho es que, desde 445 al 432, se vive en Grecia un clima de «guerra fría» entre los dos grandes bloques existentes. Pronto, y al amparo de un conflicto territorial surgido entre Corinto y Atenas, la atmósfera se enrarece, y ese enrarecimiento ocasionará conflicto.

Pericles veía la guerra como algo inevitable, y, a juzgar por ciertos indicios de la obra histórica de Tucídides, era creencia común que a la larga el enfrentamiento armado iba a producirse. Cuando los delegados de Corcira exponen sus argumentos para atraerse la ayuda ateniense, no dejan de señalar que su potente escuadra puede ser un gran auxilio en esa guerra «que casi casi ha estallado ya». Y los corintios, en la tumultuosa sesión de la Liga de los aliados peloponesios, recuerdan a Esparta qué tipo de potencia es Atenas, «contra la que tendréis que combatir».

La guerra, como es sabido, tuvo una larga duración (431-404), si bien hay un paréntesis (la Paz de Nicias, 421) que permite un cierto respiro. En todo caso, la primera parte, llamada «Guerra de Arquidamo», se desarrolla fundamentalmente a base de la táctica tradicional, consistente en golpes de mano aislados, desembarcos atenienses en el Peloponeso, invasión intermitente del Ática por las fuerzas aliadas y algún hecho más brillante, como la audaz campaña de Brásidas en el norte, que termina en la batalla de Anfípolis, donde caerán los dos grandes partidarios de la lucha, Brásidas y Cleón. Un hecho desgraciado se abate sobre Atenas, casi en el instante mismo de estallar el conflicto: la terrible peste que hizo estragos entre la población y cuya víctima más sensible fue el propio Pericles.

Con la desaparición de Pericles de la escena se produce un gran desconcierto. Cleón aparece ahora como caudillo del pueblo, y su programa es luchar a toda costa. Pero los partidarios de la democracia moderada empiezan a levantar la cabeza y, aprovechando la desmoralización del pueblo, que ve talados sus campos y mermadas sus posibilidades, lanzan una campaña pacifista. Arístofanes se hace eco de esa actitud en varias de sus comedias del momento, como los *Acarnienses*, la *Paz* y *Lisístrata*.

A partir de 421 aparece en escena una nueva figura, que habrá de tener una honda influencia en la política ulterior de Atenas: Alcibiades, sobrino de Pericles. Hombre de grandes ambiciones, encarnación del profundo individualismo que ahora va invadiendo Grecia, él fue quien lanzó a Atenas a la terrible aventura de la invasión e intento de conquista de Sicilia, que, por lo fantástico de su planteamiento y las adversas circunstancias que la rodearon, terminó con un estruendoso fracaso. Fue precisamente a raíz de la terrible derrota de Sicilia cuando por fin se decidieron los oligarcas a salir a la luz pública nuevamente, intentando un golpe de estado, en 411, que se proponía, en principio, implantar una «democracia moderada», que de hecho consistió en una verdadera oligarquía.

La bibliografía sobre la fascinante figura de Pericles es naturalmente muy abundante. Buenas monografías han sido consagradas al estudio de su personalidad política: H. Berve (*Perikles*, 1940), G. De Sanctis (*Pericle*, 1944) y L. Homo (*Pericles*, trad. esp., México, 1959). Sus relaciones con la sociedad de su tiempo han sido abordadas por A. R. Burns, *Pericles and Athens*, 1948, en tanto que los aspectos ideológicos de su círculo son ampliamente analizados por V. Ehrenberg (*Sophocles and Pericles*, Oxford, 1954). Pettazzoni (*La religione greca fino ad Alessandro*, cap. VIII) ha estudiado los problemas religiosos de su tiempo, y Adrados (*Ilustración y política*, págs. 259 y sigs.) ha trazado un vigoroso cuadro de los ideales de su generación.

Muchos problemas plantea su figura. ¿Fue realmente traidor a la causa democrática que propugnaba la guerra con Persia y el enfrentamiento con Esparta? De hecho, concertó un tratado con esta última potencia, y, con la Paz de Calías, pone fin oficialmente al conflicto con Persia. Que Pericles veía el verdadero destino de Atenas en el dominio del mar es algo que resulta evidente del análisis de los discursos que pronuncia en las *Historias* de Tucídides. Su posición intransigente frente al bloque espartano fue, sin duda, la causa de la guerra. Pero ¿puede decirse que, de haber transigido, no habría estallado la guerra? Pericles, al menos, no lo creía así, y sus palabras en Tuc., I 140 s., son bien claras al respecto.

i) Otros factores de reacción

Pero hubo otros factores que contribuyeron a esa reacción oligárquica. Por un lado, la generación que se iniciaba en la política hacia 421 no se acordaba ya de la crisis del 462.

Para ellos, dice Forrest, la plena democracia era algo que se daba por descontado y no podía excitar el entusiasmo ni en pro ni en contra.

Pero había otros factores, desde luego, como el hecho de que la educación sofisticada estaba conmoviendo los cimientos de la sociedad de la época, produciendo una verdadera crisis moral. Crisis, por otra parte, que durará hasta bien entrado el siglo IV. La posesión de esos nuevos instrumentos y estilos de pensar permite la aparición de una nueva fuerza espiritual que fomentará la crítica de las instituciones democráticas. Figuras como el llamado Viejo Oligarca, autor anónimo de un frío y objetivo estudio de la constitución democrática ateniense, hombres como Critias, Cármides, Alcibiades, son un ejemplo bien patente de esa nueva *intelligentsia* oligárquica, que propugna la doctrina de que la ley es lo que conviene al más fuerte y que tan bien ejemplificada tenemos en Trasímaco.

Sin duda alguna, las fuerzas de la oposición oligárquica contemplaban furiosas los avances de la democracia radical. La comedia política, en gran parte manejada por las fuerzas de la reacción, atacará sistemáticamente a los paladines de la democracia, sea en el campo puramente político (Cleón), en el artístico (Eurípides) o el filosófico (Sócrates). En todo caso, el primer intento de asalto del poder por parte de la oligarquía fue un rotundo fracaso. La escuadra se mantuvo fiel al régimen democrático y en pocos meses se volvió al primitivo estado de cosas. Pero la situación empezó a hacerse crítica: Alcibiades, atacado por sus adversarios, tuvo que exiliarse. Esparta inició una nueva política de liberación sistemática de los Estados sometidos a la férula de Atenas. La aparición, finalmente, de una figura como Lisandro determinó que Atenas, a pesar de los heroicos esfuerzos por mantenerse firme, tuviera que capitular.

Para un buen estudio sobre las generaciones de los oligarcas que vivieron la revolución de los 400 (nacidos hacia 450), cf. G. Forrest, «An Athenian generation gap» (*YCIS*, XXIV [1975], 37 ss.).

j) *La generación de la guerra*

Para conocer el ambiente espiritual de esta generación que podríamos denominar «de la guerra peloponesia» contamos, fundamentalmente, con la tragedia, sobre todo las últimas producciones de Sófocles, y la totalidad de la producción de Eurípides. Contamos, además, con Aristófanes y los fragmentos de los demás comediógrafos; con la literatura histórica, sobre todo el inapreciable documento que es la obra de Tucídides, y como documento complementario, con los oradores (Antífonte, Andócides, Lisias), la variada producción de Jenofonte, y, para una generación posterior, con Platón, Isócrates, Demóstenes. De la generación que vive la última etapa de la guerra, sobre todo Eurípides nos ofrece un vasto panorama de los síntomas de desmoralización y pesimismo que van invadiendo el espíritu ático. Obras como *Las troyanas*, *Hécuba*, *Orestes*, *Los Heraclidas*, *Heraclides loco*, *Suplicantes*, *Fenicias*, son un documento valioso para penetrar en el alma griega de este momento, que con razón Reinhardt ha llamado «la crisis de la razón». El dolor de ver a griegos

luchando contra griegos, en una fratricida lucha, es elevado a categoría literaria y presentado a escena, utilizando la vestidura del mito, sobre todo en esa obra desoladora que son *Las troyanas*, donde el poeta pone de relieve la nulidad de la guerra, sus consecuencias desastrosas y, especialmente, su crueldad. Y, en un pasaje clásico, Tucídides ha descrito, en forma magistral, cómo esa lucha ha destruido los valores tradicionales de que se nutría el helenismo (III 82 ss.).

El impacto de la derrota de Atenas en 404 ha sido estudiado por S. Levin, *Athènes durant la défaite de 404 a. C.*, París, 1976.

k) Crisis y evasión

El desastroso final de la Guerra del Peloponeso, que acaba con la derrota total de Atenas, representa la culminación de un movimiento de crisis que se había ya manifestado parcialmente en las últimas décadas del siglo v. Tal crisis se evidencia ya en el nacimiento de una literatura política, que empieza a dar muestra de su existencia hacia 430 a. C. con el panfleto del Pseudo-Jenofonte, *La república de los atenienses*, que seguramente nació ya anónimo, según la tesis bien conocida del profesor Gigante.

Hay que añadir a eso algunos tratados de Critias y la rica literatura, con fuertes implicaciones políticas, de Platón. Según una frase feliz de G. Mathieu, la finalidad de esta literatura oligárquica es «minar por medio de la discusión las convicciones del partido dirigente» (en *RPh*, XXXVIII [1914], 182). El mismo crítico ha señalado, en otro interesante tratado (*L'Aristocratie athénienne*, Bull. Soc. Guill. Budé, París, 1927, págs. 30 y sig.), la praxis concreta de esa literatura oligárquica, que consiste esencialmente en discursos, tratados impersonales, críticas generales de la constitución democrática, ataques a los demagogos, exposiciones de planes de reforma, y, sobre todo, airear en el ambiente la tesis de que era preciso volver a la «constitución tradicional». El prestigio innegable de Esparta ante los ojos de muchos atenienses trae, pues, como consecuencia, junto al desengaño de los excesos de la democracia radical, una espartanofilia que se prolonga hasta el mismo Platón.

La crisis que se produce a raíz de la guerra y tras la derrota se manifiesta de muchas maneras:

1) Por lo pronto, en los claros signos de depresión y angustia que generan un sentimiento de *nostalgia* por la grandeza del pasado. Así, Aristófanes (*Nubes* 949 ss.) habla con orgullo de la generación de los soldados que combatieron contra el persa.

2) En la crítica de las instituciones democráticas y de la volubilidad del demos ateniense, así como de la incapacidad de los dirigentes democráticos. Esa crítica se materializa, de un lado, en la comedia y, de otro, en la actitud de determinados círculos filosóficos.

Sobre los ataques que sufren los líderes populares, cf. J. Steihausen, *Kômôdoúme-noi*, tesis doct., Bonn, 1910, y el libro antes citado de Schwarze. Sobre la actitud antidemocrática, o al menos la crítica del funcionamiento de la democracia en Atenas, cf. A. H. Chroust, *Socrates. Man and Myth*, Londres, 1957 (que exagera hasta el punto de creer que Sócrates fue sólo un teórico de la política, y no un filósofo).

3) En lo que puede llamarse la *traición de los intelectuales*, quienes, en la confrontación entre los ideales espartanos y atenienses, se ponen espiritualmente del lado de la concepción lacedemonia. Buena parte de los espíritus de esta época sufren lo que Ollier ha llamado «el espejismo espartano» (*Le mirage spartiate*, París, 1933).

4) En la elaboración de una política *conservadora* y de saneamiento económico, con tendencia a limitar el número de ciudadanos (revolución de los 400, etc.). El libro sobre *Los ingresos públicos*, de Jenofonte, responde a la misma política, pero tras la guerra corintia.

5) Ya en el siglo IV —como en el caso anterior que citábamos, de Jenofonte—, en una fuerte tendencia a elaborar utopías de toda clase (Platón, los cínicos, etc.).

6) En la aparición de lo que he llamado la crisis de la conciencia helénica, que se manifiesta desde muy pronto en Jonia, y se continúa en Atenas con la sofística y su actitud ante la tradición. Se va perdiendo ahora la fuerza de los grandes valores tradicionales y, como compensación, comienzan a alborrear nociones que alargan el concepto primitivo de helenidad. Surge ahora, ya en Isócrates, la idea de que se es griego no por nacimiento, sino por la adopción de la cultura griega. Paralelamente, va creándose la noción de humanidad, de solidaridad humana.

Aspectos interesantes de esta crisis son estudiados por O. Reverdin, en su contribución «Crise spirituelle et évacion» (*Greco et Barbares*, en *Entretiens sur l'Antiquité*, t. VII, Vandoeuvres-Ginebra, 1962, págs. 83 y sigs.). Véase, asimismo, el libro colectivo ed. por Alföldy, *Krisen in der antiken Bewusstseins*, Düsseldorf, 1975 (con notables contribuciones de K. W. Belbe sobre Tucídides; de M. Landfeste sobre Aristófanes, y de H. Flashar sobre Platón). Cf., asimismo, J. Alsina, «Eurípides y la crisis de la conciencia helénica» (reproducido en *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Barcelona, 1971).

NOTA ADICIONAL. — Para la Guerra del Peloponeso, además de los trabajos antes citados, cf. mi introducción a la versión de Tucídides de V. Conejero (Barcelona, 1988). Para los sofistas, el cap. de W. K. C. Guthrie, *A History of Greek Philosophy*, III, Cambridge, 1969 (trad. castellana, Madrid, Gredos, 1987). Para la organización e historia del imperio ateniense, R. Meiggs, *The Athenian Empire*, Oxford, 1972. También Th. C. Laenins, *The Reconciliation Agreement of 403/402 B. C. in Athens*, Wiesbaden, 1987.

4. EL SIGLO IV

El siglo iv puede ser estudiado como un *todavía no*, como un alborear del mundo helenístico. Pero, por otra parte, este siglo de transición tiene planteados unos problemas que ha heredado del período inmediatamente anterior. Una buena parte de los conflictos —bélicos, sociales, económicos e incluso ideológicos— con los que va a debatirse se plantearon porque los problemas del siglo v no habían sido resueltos de un modo definitivo. El siglo iv, pues, ocupa una posición especial en la historia de Grecia: heredero de unos problemas no resueltos, la forma como en parte va resolviéndolos anuncia ya, parcialmente al menos, el período helenístico. «Chargé du passé et gros de l'avenir», el siglo iv parece estar condenado a ser una mera transición, una pasarela que conducirá, desde el mundo postpericleo, al mundo alejandrino. Ahora bien, ¿es ésa su auténtica misión histórica? ¿Podemos afirmar, en puridad, que la idea de transición agota todo su sentido histórico? En todo caso, la intención de este capítulo es intentar descubrir la personalidad auténtica del siglo iv, ver de perfilar sus rasgos específicos.

Un intento de estudio global del siglo iv en todos sus aspectos en el volumen IV, f. 2, 1970-V, fasc. 1, 1971, del *BIEH*, donde hay contribuciones sobre la política, la economía, la historia, la religión, el arte y la literatura de la época. Cf., además, Cl. Mossé, *La fin de la démocratie athénienne*, París, 1962, y J. Peciika, «The crisis of the Athenian Polis in the fourth Century B. C.» (*Eirene*, XIV [1976], 5 ss.).

Sobre los aspectos económicos, sociales y cuestiones emparentadas, cf. los siguientes estudios: P. MacKendrick, *The Athenian Aristocracy*, Cambridge, Mass., 1969 (que se ocupa también de la época helenística); I. Hansen, *Aspects of Athenian Society in the fourth century B. C.* (trad. del danés), Odense, Univ. Pr., 1975; así como los datos que proporciona M. I. Finley en su *rapport* «Classical Greece» en la *Deuxième conférence internationale d'Histoire économique* (París-La Haya, 1965, págs. 11 y sigs.); L. M. Gluskina, «Studien zu den soziale-ökonom. Verhältnissen in Attika im vierten Jahrhundert v. u. Zeit» (*Eirene*, 12 [1974], 111 ss.). Importante, R. Bianchi-Bandinelli, *La crisi della polis* (en *Storia e Civiltà dei Greci*, Milán, Bompiani, 1979, vol. IV).

Por lo pronto, los problemas de lo que hemos convenido en llamar siglo iv hunden, como decíamos, sus raíces en el siglo v, en los momentos finales de la Atenas imperialista del siglo pericleo. Y eso no es pura tautología. ¡Naturalmente que el siglo iv tiene que empalmar directamente con el anterior! Pero en nuestro caso la aseveración adquiere el rango de principio histórico: a fines del siglo v termina una guerra, pero el conflicto básico que la había provocado no se resolvió enteramente. Dicho con otras palabras: las nuevas generaciones del siglo iv entran en la existencia histórica con un terrible problema a cuestas: el de la unidad imposible de los griegos, el del enfrentamiento entre los Estados, sin que se vislumbre, en un principio al menos, quién va a imponerse.

Como se sabe, al final se impuso el Estado que menos se podía esperar: un Estado no griego, Macedonia. Ésa será la gran paradoja del siglo iv.

Es ya un lugar común afirmar que con la Guerra del Peloponeso se consuma la crisis definitiva del régimen de la ciudad-estado. Afirmación que, digámoslo de entrada, nos parece un tanto errónea. Por lo pronto, los estudiosos de la historia institucional de Atenas —pues en Atenas se piensa al hacer esa afirmación— suelen indicar, a veces con un gesto de sorpresa, que el rasgo más típico de la democracia ateniense en el siglo iv es su gran estabilidad.

Cf., en general, C. Highnett, *A History of the Athenian Constitution*, Oxford, 1952. La fuente más importante para conocer la constitución ateniense del siglo iv es Aristóteles, *Constitución de los atenienses* 42 ss. Sobre la mencionada estabilidad, cf. las palabras de Sh. Perlmann, «The political Leadership in Athens in the fourth Century» (*PP*, CXIV [1967], 162):

The stability and continuity of this democratic régime between the years 403-322 is striking against the background of complaints in both ancient times and modern research.

Sobre el siglo iv, véanse, además, E. Ch. Welskopf, *Hellenische Poleis*, Berlín, 1974, y J. Winckersham-G. Werbrugh, *The Fourth Century*, Toronto, 1973.

Lo que ocurre es que una buena parte de críticos antiguos y modernos de la democracia ateniense adoptan una actitud hostil ante el fenómeno democrático de Atenas. De los antiguos lo creemos así porque los textos que se han conservado proceden, casi de un modo exclusivo, de enemigos de la democracia. Los modernos, porque no han podido realizar una crítica a fondo de esas fuentes. Se observa hoy, finalmente, una nueva actitud ante el fenómeno de la democracia ateniense. Ya no se habla, al estudiar el siglo iv e, incluso, los finales del v, de una «corrupción» de las instituciones democráticas, como hacía, por ejemplo, Glotz (*La cité grecque*, París, 1928, pág. 384). Al contrario, se observa una sana reacción contra este *parti pris* consistente en achacar todos los éxitos de Atenas a la *elite* nobiliaria y atribuir todos los fracasos al hecho de que la *chusma* era la que detentaba el poder, mientras los «demagogos» se limitaban a halagar a la masa. La democracia ateniense, pues, funcionó, y no mal, durante el período comprendido entre 403 y 322. Y al decir «democracia», asociamos a ese nombre la institución de la *pólis*. Incluso cabe decir que su funcionamiento fue mejor que en buena parte del siglo v, por el hecho de que durante el siglo iv las fuertes tensiones que dominaban en la Atenas de Pericles habían desaparecido. Y la razón no es que, como se ha señalado, durante el siglo iv «la democracia ateniense, aunque extremista política y constitucionalmente, era moderada en su estructura social».

Son también palabras de Perlmann, art. cit., *loc. cit.* Cf., asimismo, A. H. M. Jones, *The Athenian Democracy*, Oxford, 1957, págs. 23 y sig. La visión aristocratizante de Glotz puede verse en *La cité grecque*, ya citada, págs. 384 y sigs. Un buen ejemplo

de la reacción a que aludimos podemos verlo en el libro de G. Forrest, *La democracia griega* (trad. cast.), Madrid, Guadarrama, 1966 (para el período anterior al siglo iv). Ha contribuido a este cambio de enfoque en la interpretación de la historia constitucional de Atenas el estudio de Ste. Croix, «The popularity of the Athenian Empire» (*Historia* [1954], 1 ss.), trabajo que despertó una acerada polémica (cf. J. Alsina, *Tucídides*, Madrid, Rialp, 1981, *passim*). Por otro lado, en esa misma dirección se ha intentado demostrar que la *Ecclēsia* del siglo iv no funcionó tan mal como algunos pretendían. Cf. P. Brian, «La Boulé et l'élection des ambassadeurs à Athènes au siècle iv» (*REA*, LXX [1968], 7 ss.). Sobre el carácter voluble del *dēmos* (pero en el siglo v especialmente), cf. L. Gil, «La irresponsabilidad del *Demos*» (*Emerita*, XXXVI II, fasc. 2 [1970], 351 ss.).

El liderazgo político estuvo en manos de una burguesía enriquecida, profundamente interesada en la existencia de la democracia, y la antigua aristocracia había quedado reducida al silencio, aunque algunos de los políticos de la época se hayan reclutado en las filas de los *gennetai* y aunque no hubiera quedado eliminada la acción de las *hetaireiai* aristocráticas, con su política de subversión clandestina.

Sobre la actitud de las *hetaireiai* oligárquicas, cf. especialmente G. M. Calhoun, *Athenian Clubs in Politics and Litigation*, Austin, 1913, y F. Sartori, *Le eterie nella vita politica ateniense*, Roma, 1957, ya citados.

Precisamente en esta estructura social, bastante homogénea, vemos nosotros uno de los factores que el siglo iv ha heredado del siglo anterior. Durante el siglo v, en efecto, el clima político es sometido a fuertes tensiones. La aristocracia se siente amenazada de raíz con la reforma de Clístenes. Pericles, como buen Alcmeónida, procura esterilizar la posible oposición que los otros clanes puedan hacer de su política, y lo consigue en parte. El resultado es que la oposición se hace clandestina, los «clubs» aristocráticos actúan en la sombra y en dos ocasiones instauran un régimen de extrema derecha acompañado del terror: son las dos experiencias del 411 y del 404.

Con la derrota de Atenas cambia la perspectiva. Ya antes, con la muerte de Pericles, la democracia ha respirado a sus anchas, y Cleón significará ese respiro tras tantos años de «democracia de nombre» o aparente.

Calhoun (*op. cit.*, págs. 107 y sigs.) analiza la práctica del asesinato político (cf. el de Efiálfes, jefe del partido democrático, tras su golpe de estado para esterilizar el Areópago). Es sabido, además, que Tucídides (II 65, 9) califica de democracia puramente de nombre al régimen, tan admirado por él, de Pericles. Sobre las nuevas orientaciones que tienden a valorar la figura, desde Tucídides tan denostada, de Cleón, cf. especialmente A. G. Woodhead, «Thucydides' Portrait of Cleon» (*Mnemosyne*, ser. IV, vol. XIII [1960], 289 ss.).

Pero si el partido democrático radical recupera, con la desaparición de Pericles, el puesto que de nombre ya ocupaba en la política, no ocurre lo mismo, al parecer al menos, con los aristócratas.

Entre 429 y 339 —ha dicho MacKendrick (*The Athenian Aristocracy*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1969)— la aristocracia ateniense, diezmada y destruida en parte por la peste y desplazada por la clase dirigente de los nuevos ricos... se apartó de la política.

Se añade a todo ello el hundimiento del imperio, que trae aparejada la ruina de los clerucos, que son desposeídos de las tierras que se les habían asignado durante el imperialismo ático. Entre las clases altas surge el ideal político de la *apragmosyne*, en abierta oposición con la *polypragmosyne*, el rasgo típico de la Atenas democrática del siglo v. Todo ello, evidentemente, introduce una profunda modificación en el equilibrio social y, de rechazo, en la lucha política.

Cf. V. Ehrenberg, «*Polypragmosyne: a Study in Greek Politics*», *JHS*, 67 [1947], 46 ss.), y MacKendrick, *The Athenian Aristocracy*, ya citado, págs. 3 y sigs.

Los estudios básicos para esta cuestión son: J. Beloch, *Die attische Politik seit Perikles*, Leipzig, 1884; J. Sundwall, «Beiträge zur sozialenpolitischen Geschichte Athens im Zeit alter des Demosthenes» (*Klio*, Beiheft, 4 [1906]); Wade-Gery, «Studies in the Structure of Attic Society» (*CQ*, 25 [1931], 129 s.); R. J. Hopper, «The Attic Silver Mines in the fourth century» (*Br. School at Athens*, 48 [1953], 200 s.).

Sobre estos dos conceptos básicos del léxico político del siglo v, cf. V. Ehrenberg, «*Polypragmosyne: a Study in Greek Politics*» (ya citado), y G. Grossmann, *Politische Schlagwörter aus der Zeit des Peloponnesischen Krieges*, Zurich, 1950.

Para la política postpericlea de Atenas, los estudios básicos son: J. Beloch, *Die attische Politik seit Perikles*, ya citado, y W. R. Connor, *The New Politicians of Fifth Century Athens*, Princeton, 1971.

Pero las consecuencias de la Guerra del Peloponeso no se limitan a los efectos que ésta había de provocar en la política interior y en la estructura social ática. La guerra había sido un conflicto en el que se ventilaba no la cuestión de la viabilidad del régimen de la *pólis*, sino, y eso es lo importante, si la dualidad Atenas-Esparta iba a resolverse en favor de uno u otro bando. Es bien sabido que la balanza se inclinó de momento a favor de Esparta, pero es sabido también que los espartanos no fueron dignos liberadores del mundo helénico. Al contrario, debido a su política altamente egoísta, pronto el descontento hizo presa de los ánimos de los griegos, quienes vieron cómo lo que ocurría era, simplemente, un cambio de dueño. Es más, incluso los antiguos aliados de Esparta, Corinto y Tebas, se sintieron profundamente defraudados, y ese sentimiento de frustración fue aprovechado por Persia para provocar el estallido de la Guerra de Corinto, que, con razón, ha sido calificada como «a key to the understanding of a part, at least, of the pattern of Greek History in the fourth century» por

Sh. Perlman: «The causes of the outbreak of the Corinthian War» (*CQ*, XIV [1964], 64 ss.). El autor, empero, creo que va demasiado lejos al suponer que sólo el temor a una posible intervención espartana en los asuntos internos de las ciudades griegas provocó el estallido de la guerra. No era un simple temor. Había otras causas. Cf.

S. Accame, *Ricerche intorno alla guerra corinzia*, Nápoles, 1951, que ha visto mejor el problema.

Cuáles fueron las verdaderas causas del estallido de esta guerra es una cuestión muy debatida y no hay entre los estudiosos un acuerdo unánime. Que la injerencia persa en los asuntos internos de Grecia fuera la *alethestáte próphasis*, como opinan, entre otros, H. Bengtson (*Griechische Geschichte*, 1960², págs. 64 y sigs.) y Ed. Meyer (*Theopomps Hellenika*, pág. 48), es poco verosímil. Más bien, hay que creer que el Gran Rey aprovecharía el descontento reinante para fomentar la nueva coalición. Esto lo vio ya muy bien el autor anónimo de las *Helénicas de Oxirrinco*, quien (II 2) insiste en que —en contra del punto de vista de Jenofonte, *Helénicas* III 5, 1— ya antes de la «embajada» de Timócrates a Grecia, el partido belicista, al frente del cual se encontraban Epícrates y Céfalo, deseaba la guerra. En efecto, como señala el Anónimo, algunos relacionaban la misión de Timócrates con el estallido de la guerra, οὐκ εἰδότες ὅτι πᾶσιν αὐτοῖς συνεβεβήκει πάλαι δυσμενῶς ἔχειν πρὸς Λακεδαιμονίου καὶ σκοπεῖν ὅπως ἐκπολεμήσουσιν τὰς πόλεις.

En resumen, y de acuerdo con los datos que nos proporciona el Anónimo, un movimiento de hostilidad hacia Esparta cuajaba tanto en Atenas, cosa comprensible, como en Tebas, en Argos y en Corinto. Y tiene muy buena cuenta de señalar que, contra la tesis de los filoespartanos como Jenofonte, que pretendían explicar la causa de la guerra por motivos de venalidad (*Hel.* III 5, 1), la guerra estalló porque Esparta no se comportó con sus antiguos aliados de un modo justo. Otros historiadores, como recientemente Perlman, creen encontrar un ligero matiz diferencial: la guerra estalló porque se empezaba a abrigar un fundamentado temor en la futura intervención espartana en los asuntos internos de las ciudades griegas. En tal caso, la contienda habría sido una especie de «guerra preventiva». Pero no nos importa, para nuestro tema, hilar tan delgado: lo que sí conviene poner de relieve es que la guerra corintia fue una secuela de la Guerra del Peloponeso y, en este sentido, un conflicto que el siglo iv heredaría y tendrá que resolver a su manera.

Sean cuales sean las causas que provocaron el estallido de la guerra corintia, sí urge señalar que este conflicto reviste todos los caracteres de los grandes conflictos que ensangrentaron la Hélade durante el siglo v. Es más, creo que los hombres que protagonizaron la contienda tenían conciencia plena de estar continuando una lucha que no se había resuelto plenamente con la toma del Pireo por Lisandro. Ni siquiera la firma del tratado de paz entre Atenas y Esparta puede ser considerada como un hito definitivo en el enfrentamiento secular entre las dos potencias. Los griegos comprendían que lo único que había ocurrido es que el imperio había pasado de manos atenienses a manos espartanas. Conón, que continuó la lucha apoyado por los recursos persas, no deja de parecerse un poco al Alcibíades que intenta recuperar su propia patria, aunque los móviles de Conón sean más patriotas y menos personales. Dicho

con otras palabras: durante el primer tercio del siglo iv estamos respirando una atmósfera que en nada se diferencia de la que respiraban los griegos en el último tercio del siglo v. La generación que preside los destinos de Grecia entre 403 y 380 es una generación semejante a la anterior, y los intelectuales que, como Isócrates, procuran clarificar los hechos, se expresan en un lenguaje que sólo en ciertos matices se distingue del lenguaje de un Alcibiades, un Cleón, o un Lisandro. Éste, por otra parte, como Conón y como Trasíbulo, ha vivido incluso los últimos años de la guerra anterior.

Hay, empero, un hecho que introduce un ligero matiz diferencial: la entrada de Persia en la política interior de los griegos, entrada que se realiza inmediatamente tras la caída de Atenas en 404 y que va a continuar a lo largo de todo el siglo iv.

La razón de la Guerra del Peloponeso es la oposición Atenas-Esparta. Lo que está en juego es, en última instancia, el destino de las demás ciudades griegas, es la libertad de estas ciudades, que verán pasar el poder, de un modo pendular, de Atenas a Esparta para volver a pasar a manos de Atenas. Incluso un hombre como Isócrates, que en muchos aspectos va a ser un adelantado de las nuevas ideas, habla, en su *Panegírico*, un lenguaje típico, semejante al que es habitual durante la guerra peloponésica. Alrededor de 380, pues, Grecia se debate todavía en torno al problema de si ha de ser Atenas o Esparta quien detente la hegemonía sobre Grecia. No ha cambiado mucho el horizonte político.

Las cosas van a cambiar un tanto cuando la generación siguiente salte al palenque político. Se observa ahora un ligero pero sintomático cambio en el mundo helénico, y que consiste en el gran auge del movimiento diplomático que, evidentemente, va a dar el tono, hasta cierto punto, al siglo iv. Es significativo, a este respecto, que mientras los estudios consagrados a los movimientos diplomáticos anteriores al siglo iv son en general escasos, al pasar al siglo iv se observa un aumento considerable de la bibliografía.

El mejor estudio del siglo pasado sobre el movimiento diplomático es el de M. Hense, *De legationibus atticis*, Gotinga, 1886. En el siglo xx se han ocupado los historiadores con cierto detalle del problema: aparte el libro general de M. Martin, *La vie internationale dans la Grèce des Cités*, París, 1940, han estudiado recientemente el tema A. P. Briant, *L'organisation des relations extérieures à Athènes au IV siècle* (Diploma inédito de estudios superiores, 1962); A. J. Graham, *Colony and mother City in Ancient Greece*, Manchester, 1964; L. A. Losada, *The Fifth Column in the Peloponnesian War*, Leiden, 1972; T. B. Ryder, *Koine Eirene: general peace and local independence in Ancient Greece*, Londres, 1965; F. Adcock-D. J. Mosley, *Diplomacy in Ancient Greece*, Londres, 1975.

El fenómeno es debido a dos hechos. En primer lugar, a una mayor documentación sobre las fuentes, que son, sobre todo en ciertos círculos actuales, explotadas en una medida considerable. En segundo lugar, a que, hacia 375,

se produce un cambio en la concepción helénica de la política, sobre todo en lo que concierne a Atenas. Es central, en este contexto, la figura de Calístrato (cf. R. Sealey: «Callistratos of Aphidna», *Historia*, V [1956], 178 ss.), el alma de la segunda Confederación Ateniense (cf. S. Accame: *La lega ateniense del IV secolo*, Roma, 1941) y cuyas ideas sobre el respecto introducen una dimensión nueva en la larga tradición helénica. Me refiero a su doctrina del equilibrio político, que tanto habrá de influir en la génesis de las ideas políticas del joven Demóstenes.

Cabría decir que los líderes políticos de la segunda generación del siglo iv están dotados de una mentalidad menos idealista, y que, frente a los hombres de la gran tradición democrática del siglo v, adoptan una actitud más empírica ante los hechos. Acaso no haya dejado de influir en el pragmatismo de esa corriente política el hecho de que los principales creadores de la segunda Confederación procedan en su gran mayoría de la alta burguesía ateniense.

Con la aparición de Tebas como gran potencia en el concierto político helénico se produce un hecho nuevo, que vendrá a alterar, hasta cierto punto, el tradicional dualismo que, desde los tiempos de la Pentecotecia, había sido el gozne de las relaciones internacionales griegas. Tebas aspira a la hegemonía y, en esta perspectiva, sus deseos de supremacía hunden sus raíces en la concepción política tradicional. El fenómeno de la aparición de un tercero en discordia, por otra parte, determina y posibilita la práctica de la política del equilibrio que, iniciada por Calístrato, será la pauta del comportamiento político de Atenas durante toda la segunda parte del siglo.

Pero la experiencia tebana sólo pudo alterar ligeramente las coordinadas políticas griegas del siglo iv. Primero, porque su intento de hegemonía tuvo una duración muy corta, y segundo, porque el régimen tebano era de carácter militar, que iba a caer con la desaparición de sus líderes. Lo que sí importa señalar es que las aspiraciones tebanas de dominio sobre Grecia resultaban har-to anacrónicas.

Cabe distinguir una tercera generación aún que vive la experiencia del hundimiento de la segunda Confederación, lo que, a la postre, era el fracaso final y definitivo de la tendencia a mantener los ideales del siglo v. Ahora sí que la herencia del siglo v va a experimentar un cambio radical, y la política ateniense realizará un giro de 180 grados. Hasta entonces, Atenas había significado en el mundo helénico una política definida y clara: la democracia y el imperio.

Una interpretación imperialista y belicista del Epitafio de Pericles la ha intentado, erróneamente a nuestro juicio, H. Flashar: «Der Epitaphios des Perikles» (*S. B. der Heidelb. Akademie der Wiss. Phil. hist. Klasse*, Heidelberg, 1969).

Libertad para el ateniense en el interior y sumisión de los demás griegos en el exterior es el programa que, con brevísimas excepciones, domina la política ática desde las Guerras Médicas hasta 355. El ateniense no ha renunciado jamás a ser el árbitro de la política internacional, a imponer su yugo en el

Egeo, a extenderse por doquier. Su idiosincrasia, estupendamente retratada en Tucídides por boca de los delegados corintios, es su constante y jamás desmentido deseo de imperio, de dominio sobre los demás, de *polypragmosýne*.

Sobre la figura de Calístrato, cf. R. Sealey, «Callistratos of Aphidna» (*Historia*, V [1956], 178 ss.), así como las páginas que le dedica Ed. Meyer (*Geschichte des Altertums*, V, págs. 407 y sigs.), quien, empero, juzga equivocadamente la política de este estadista al calificarla de «dualismo cimónico» (cf. W. Jaeger, *Demóstenes*, trad. cast., México, 1945, págs. 58 y sigs., que indica las principales fuentes para entender sus ideas políticas, y define a Calístrato como un hombre de «política de equilibrio de poder, enteramente desprovista de sentimentalismo»).

Sobre la segunda Confederación Ateniense, cf. S. Accame, *La lega ateniense del IV secolo*, ya citado, aparte el monumental estudio de R. Meiggs, *The Athenian Empire*, Oxford, 1971.

Ahora se va a producir una profunda inversión de valores, se va a renunciar a las grandes líneas tradicionales de la política a gran escala. Atenas tiene que renunciar a su imperio, a los territorios que constituían la segunda Confederación en 355. El hecho tiene la suficiente importancia como para que suba al poder una nueva ola de políticos simbolizados por Eubulo (P. Cloché, *La restauration démocratique à Athènes*, Roma, 1968², pág. 251). Y esta nueva política de renuncia a la expansión encuentra su pregonero. En su discurso *Sobre la paz*, aquel mismo Isócrates que 25 años antes había cantado la gloria de Atenas y proclamado que esa gloria la hacía digna de detentar el imperio, canta ahora las ventajas de una política de paz y de no intervención.

No es posible imaginarse nada tan radicalmente opuesto como el *Panegírico* y el discurso *Sobre la paz*. El primero responde a los ideales que animaban a los políticos atenienses inmediatamente después de la Paz del Rey, a su deseo de «revancha», al espíritu nunca traicionado de exaltar las excelencias y la grandeza de Atenas. Acaso sea posible, leyendo entre líneas, explicar ese entusiasmo a partir del profundo desengaño que el brutal imperialismo espartano provocó en el espíritu de los griegos. Sin embargo, tampoco puede ignorarse que en el *Panegírico* late el espíritu propagandístico que inspira a la democracia imperialista desde el primer momento y que encontramos objetivado en los *Discursos fúnebres*, en algunas tragedias de Eurípides y que reaparecerá, en breve, en las arengas demosténicas, que intentarán hacer renacer el espíritu de la *grandeur* ateniense. Por el contrario, en el *Sobre la paz* se hallan compendiadas las doctrinas realistas, empíricas, «burguesas», que, existentes ya antes en Atenas, no habían tenido demasiadas ocasiones para salir a la luz. Nada queda ya de la Atenas defensora de los débiles y ultrajados, campeona de la justicia y artífice de un orden que pugna por extenderse en todo el ámbito helénico. Ahora es la paz, la renuncia, la vuelta a las realidades inmediatas, la concordia con los demás Estados lo que aparece en primer plano.

Con la subida al poder del partido de Eubulo se consuma la renuncia a los móviles políticos que había puesto en movimiento la democracia ateniense desde los lejanos tiempos de Temístocles. Atenas se repliega sobre sí misma. A partir de ahora, deja de existir el divorcio entre la Atenas oficial y la Atenas real, tal y como había existido en prolongados períodos de la democracia ática.

Y, sin embargo, no fue ése el último latido de Atenas. Una cuarta generación hace su entrada en la historia. La generación que tendrá en sus manos el destino de los últimos días de lo que se ha llamado «la libertad de Grecia». Es la generación de Demóstenes, Esquines, Foción, Démades, Hipérides, Licurgo, Filócrates. Atenas, que por un momento parece que va a intentar olvidar sus días de gloria, va a encontrarse ante la dura alternativa que le presenta Demóstenes.

Si la aparición de Persia en el horizonte político helénico había determinado un cierto cambio y una especial transformación de la tradición política, el fenómeno de Macedonia va a provocar una fuerte conmoción. No se trata ahora de juzgar y valorar ni el papel de Filipo en la historia griega, ni la específica postura demosténica ante el hecho consumado de la existencia de una Macedonia expansiva y guerrera.

Sobre Eubulo, aparte las páginas que le dedica Jaeger en el libro antes citado, cf. Sh. Perlmann, en *PP* (1967), 174 ss.; y P. Cloché, *La restauration démocratique à Athènes*, Roma, 1968², págs. 251 y sigs.

Sobre la política de Esquines, cf. el estudio de Ramming, *Die politischen Ziele und Wege des Aischynes*, Erlangen, 1965.

Desde nuestra perspectiva de oteadores de la herencia del siglo v, empero, es preciso que no dejemos de señalar que Demóstenes significa, como apuntábamos antes, una vuelta soñadora, y posiblemente quimérica, a las grandezas de un pasado desaparecido, sí, pero que no dejaba de gravitar sobre Atenas. En todas las ciudades griegas, y naturalmente en Atenas, aparece un partido que dirige sus simpatías hacia Filipo. Demóstenes, que al parecer inició su carrera política militando entre las filas de Eubulo, pronto se desviará de los principios políticos eubulianos para ir hacia la creación de su propio partido: un partido intransigente cuyos postulados son que Atenas debe permanecer fiel a su grandeza prístina aun a costa de los más grandes sacrificios.

Uno de los aspectos más importantes del ideal político de las generaciones del siglo iv es una vuelta al panhelenismo, aunque cada político lo entiende a su manera. Sobre las ideas de Isócrates en torno a la cuestión, cf. el libro clásico de G. Mathieu, *Les idées politiques d'Isocrate*, París, 1925, que debe completarse con los estudios de P. Cloché, *Isocrate et son temps*, París, 1963. Para Demóstenes, J. Luccioni, *Demosthène et le Panhellénisme*, París, 1962, aparte el libro ya citado de Jaeger.

5. LA ÉPOCA HELENÍSTICA

a) *Rasgos generales*

Cuando Alejandro al frente de la Liga de Corinto se lanza lleno de entusiasmo sobre el Imperio Persa, hace algo más que continuar la política de su padre Filipo. No se trata ahora simplemente de la anexión de un nuevo pueblo. El propósito de Alejandro es el de dar un carácter de universalidad a la cultura helénica, difundiéndola por todo el mundo. Así da comienzo un nuevo período de la historia, no sólo para Grecia, sino para la misma humanidad. Esta afirmación, que puede parecer tan simple, tardó años en ser formulada. En una fecha concreta, año de 1833, Droysen la lanzó por primera vez en su libro genial sobre Alejandro Magno. Antes de Droysen, los historiadores no sabían cómo clasificar los hechos que siguieron a la destrucción del régimen político de la Grecia clásica, de la *pólis*. Acostumbrados a considerar la historia desde un ángulo clasicista, sin una noción de ritmo histórico, engarzados dentro del complejo de los hechos ocurridos, los historiadores no estaban preparados para ver la historia como un proceso dialéctico. Hegel estableció las bases para una nueva concepción del desenvolvimiento de lo histórico y Droysen supo sacar un admirable provecho del hallazgo hegeliano. De ahí que, partiendo de la visión creadora y dialéctica de la tesis de Hegel, ya *no investigaba lo que Alejandro había destruido, sino cuanto Alejandro había dado ocasión de crear*. Y entusiasmado por su revolucionaria comprensión del pasado, convencido de que con Alejandro se iniciaba un nuevo período de la humanidad, tendía a exagerar, muy comprensiblemente, el legado macedonio. Menospreciando la aportación cultural de los períodos históricos y sobrevalorando las realidades políticas, veía en la época posterior a Alejandro una fase previa para entrar en el proceso de creación del Imperio universal de Roma. Por eso pudo decir en una carta a Welcker: «Yo creo que no existe ningún período tan importante... como el que me he atrevido a bautizar con el nombre de 'helenístico'».

Sobre los rasgos esenciales de la época helenística, cf. C. Schneider, *Kulturgeschichte des Hellenismus*, Munich, 1976 (en dos tomos), que ofrece abundantísimo material. De entre las obras anteriores, merecen destacarse J. Kaerst, *Geschichte des hellenistischen Zeitalters*, Leipzig, 1917³ (tomo I). Una buena visión política del período helenístico en A. Cary, *History of Greek World (323-146 B. C.)*, Londres, 1932, reed. 1972; y Ed. Will, *Histoire politique du monde hellénistique*, Nancy, 1966 (el tomo I llega hasta Filipo V).

La justificación de la realidad histórica de una época helenística frente a un período romano está brevemente discutido en M. P. Nilsson, *Geschichte der gr. Religion*, Munich, II, 1950, págs. 3 y sigs.

La obra fundamental de G. Droysen para entender su concepción de lo helenístico es su *Geschichte des Hellenismus*, sobre todo la versión francesa de Bouché-Leclerc, *Histoire de l'Hellénisme*, t. I, París, 1983, en cuyo amplísimo prólogo estudia el influjo

hegeliano en sus concepciones. Véase, asimismo, Googh, *Historia e historiadores en el siglo XIX*, trad. cast., México, 1941, págs. 485 y sigs. Una buena visión de la cultura helenística en W. W. Tarn, *Hellenistic civilisation* (revisada por Griffith), Londres, 1952 (hay trad. cast., *La civilización helenística*, México, F.C.E., 1969).

Mas, para Droysen, a diferencia de Vico, el verdadero sujeto de la historia no es la comunidad, la masa, sino el individuo, la personalidad. Aquí actúa sobre el historiador, sin ningún género de duda, el espíritu de su propia época, que tiende a una exaltación decidida del héroe. Muy pronto Nietzsche habría de dar una formulación filosófica, extremista, a la teoría del individuo, creando el concepto de Superhombre; pronto Carlyle editaría sus *Héroes*. Es natural que en esta atmósfera individualista, que andaba a la búsqueda de las aportaciones del genio, Droysen viera en Alejandro al hombre casi predestinado a despejar nuevos horizontes y abrir nuevas rutas. Lo cierto es que su actitud le cegaba para comprender todo aquello que en el período clásico aparecía como prefiguración del futuro inmediato, tanto en lo humano como en lo cultural. Todo ello es consecuencia lógica de la actitud apriorística adoptada, y del carácter necesariamente unilateral de su punto de vista, mas esto no es obstáculo para que se deba considerar a Droysen, y con razón, como el descubridor del nuevo estilo de la época que nace con Alejandro. Después de Droysen, calificar de decadente al período comúnmente llamado «helenístico» o «alejandrino», no tiene ningún sentido. De hecho son tantas las aportaciones del alejandrino, no sólo a la cultura en general considerada en sentido objetivo, sino también a la misma concepción histórica del hombre, a su actitud humanística, que la atracción es viva para entender este período como un momento crucial, en el que germinan nuevos y grandes ideales, que deben dar lugar a trascendentales realizaciones.

Sobre la figura de Alejandro la bibliografía es, naturalmente, enorme: de entre los mejores estudios seleccionaremos los trabajos de U. Wilcken, *Alexander der Grosse*, Leipzig, 1931; W. W. Tarn, *Alexander the Great and the Unity of Mankind*, Londres, 1933; F. Schachermeyr, *Alexander der Grosse*, Graz, 1949; L. Homo, *Alexandre le Grand*, París, 1951; P. Cloché, *Alexandre le Grand*, 1954 (muy sintético).

Para la personalidad de los colaboradores de Alejandro, cf. H. Berve, *Das Alexanderreich auf prosopographischer Grundlage*, Munich, 1926; cf., últimamente, Borworth (*et alii*), *Alexandre le Grand: image et réalité (Entr. sur l'Antiquité*, vol. XXII, Vandoeuvres, 1976).

El problema de la sucesión y la desmembración del imperio está muy bien abordado, pero sólo desde una perspectiva política, por P. Cloché, *La dislocation d'un empire*, París, 1959. Naturalmente existen buenas monografías sobre los distintos reinos y estados que surgieron del reparto: cf. E. R. Bevan, *The House of Seleucus*, Londres, 1902; A. Bouché-Leclerc, *Histoire des Séleucides*, París, 1913-1914; P. M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria*, Oxford, 1972 (en tres tomos); W. S. Ferguson, *Hellenistic Athens*, Londres, 1911 (hay reedición); E. V. Hansen, *The Attalids of Pergamon*, Ithaca (N. Y., 1947). En el vol. I del libro antes citado de Ed. Will se hallará bibliografía más detallada.

b) *Ecumenismo*

La primera y más excepcional de las aportaciones del período que nos ocupa es la ampliación de horizontes. La incorporación de nuevas tierras, de nuevas áreas geográficas, al mundo griego, no es el signo más importante. Sí lo es, en cambio, que la noción de cultura griega deje de tener resonancias, digamos racistas, para convertirse en algo que se proyecta y trasciende más allá del mundo estrictamente griego. De hecho, la barrera que separaba a griegos y bárbaros tendía a desvanecerse cada vez más desde el siglo v. Y los espíritus más selectos de la primera mitad del siglo iv, Isócrates, por ejemplo, ya habían formulado lapidariamente que se era más griego por la sola participación dentro de la cultura que por el simple nacimiento. El mundo estaba preparado para una nueva síntesis espiritual. Y así el helenismo puede considerarse, por su capacidad intrínseca de proyección exterior, como una fase ecuménica de la cultura griega.

Sobre el problema de la relación entre griegos y bárbaros, aparte el estudio de J. Jüthner, *Hellenen und Barbaren*, Tubinga, 1926, y en concreto, el vol. colectivo *Grecs et Barbares (Entretiens sur l'Antiquité)*, Fond. Hardt, VIII, Vandoeuvres, 1962, en especial la contribución de W. Peremans, H. Diller y H. C. Baldry).

Políticamente el epifenómeno más típico del período alejandrino es la muerte de la ciudad-estado, de la *pólis*, y la aparición de un nuevo régimen, en el cual la antigua y tradicional lucha entre los pequeños burgos, y aun de más amplias creaciones políticas, queda superada, saliendo a la luz la grandiosa creación del Imperio. Esta afirmación no queda desvirtuada por el hecho de que no quedara consolidado y se hiciera definitiva realidad el Imperio soñado por Alejandro; y que la lucha entre Diádocos y Epígonos acabara en una fragmentación política, y, como consecuencia, aparecieran en el Mediterráneo oriental tres grandes Estados independientes: Egipto, Macedonia y Siria. Puesto que, si valoramos debidamente el último período del mundo antiguo, vemos cómo la época inmediata a la muerte de Alejandro es el primer estadio que conduce, por necesidad histórica, a Roma y a la unificación de la Ecúmene.

Sobre la paulatina decadencia de la *pólis* y la aparición de nuevas condiciones políticas y espirituales cf. A. Tovar, «La decadencia de la *pólis* griega» (en *Problemas del mundo helenístico*, Madrid, Fundación Pastor, 1962, págs. 11 y sigs.); A. Díaz Tejera, *Encrucijada de lo político y lo humano*, Sevilla, 1972.

En otro aspecto aparece una unidad todavía mejor establecida, más sólida, que está por encima de la diversidad política, y que consiste en la cohesión cultural y económica del mundo helénico, favorecida por la unidad del idioma. La unidad económica se instaura y se facilita gracias a las grandes rutas comerciales, terrestres y marítimas. Una economía dirigida, creación especialísima de los Lágidas, viene a sustituir la anticuada economía de puro intercambio

(propio de las épocas anteriores), que ahora debía sufrir un golpe fatal. Esto lleva consigo una transformación de los métodos de trabajo: aparece el obrero especializado y, con un claro impulso industrial, surge progresivamente una masa proletaria que busca trabajo en cualquier parte, saliendo de las propias fronteras y emigrando de un país a otro, como ocurre con el protagonista del conocido idilio teocríteo. Conviene tener en cuenta este hecho para no incurrir en el error de que, cuando leemos poemas del período helenístico, pueda parecernos que en esta época todo es diáfano y sin problemas ni crisis, ya que ocurre todo lo contrario, pues la oposición cada vez más fuerte entre el proletariado y el capitalismo alejandrino da lugar a toda clase de convulsiones sociales, un tanto encubiertas, porque la literatura del momento, en principio cortesana, quiere ignorar, voluntariamente, todo lo que trasciende a las simples preocupaciones palaciegas. Un atisbo, empero, de esta situación nos lo puede proporcionar la literatura cínica, con su tipo repetido del desarraigado, que reniega de toda cultura y proclama la libertad de todos los hombres; o bien las utopías de Zenón, sin entrar en la Comedia Nueva, que podría facilitarnos datos interesantes sobre la situación del período intermedio entre el antiguo y el nuevo régimen.

El mejor estudio sobre la vida económica y social del mundo helenístico es el de M. Rostovtzeff, *The social and economic history of the Hellenistic World*, Oxford, 1941 (en tres tomos. Hay versión castellana en Espasa-Calpe). En especial para Egipto, Cl. Préaux, *L'économie royale des Lagides*, Bruselas, 1939.

Para la literatura y el pensamiento cínico, cf. D. R. Dudley, *A History of Cynism*, Londres, 1937; Höistadt, *Cynic Hero and Cynic King*, Upsala, 1948; J. Roca, «Kynikós Trópos», (*BIEH*, VIII [1974]). Sobre las utopías estoicas, cf. J. Bidez, «La cité du monde et la cité du Soleil chez les Stoiciens» (*BAB*, XVIII [1932], 244 ss.). Interesante para el aspecto a que hemos aludido, H. C. Baldry, *The Unity of Mankind in Greek Thought*, Cambridge, 1965.

Otro hecho económico-social, que iba a dejar su impronta, es la fundación de grandes centros urbanos fuera de la Grecia estricta. Alejandría, Pérgamo, Antioquía surgen ahora, como de la nada, y tienen capacidad suficiente para suplantar a las ciudades tradicionales, de dimensiones reducidas, de la época anterior. La diferencia esencial entre Atenas y Alejandría, por ejemplo, no radica tan sólo en su extensión. Ciertamente que la capital egipcia es inmensamente más amplia, más extensa que la primitiva capital del Ática. Pero a ello hay que añadir algo más: mientras las ciudades del período prealejandrino tienen una esencial unidad de raza y de cultura, las grandes urbes creadas por los conquistadores macedonios dan acogida a una población totalmente heterogénea, donde viven griegos y macedonios mezclados con indígenas africanos, frigios, fenicios o babilonios. Así se van poniendo las bases para una concepción cosmopolita del mundo. El hombre se acostumbra a vivir con individuos de otras razas y de otras creencias, y de ahí deriva un sentido de tolerancia,

o, si se quiere, de escepticismo, que desde Menandro se pone de manifiesto en la literatura griega.

Los hechos mencionados tienen una importancia, de ningún modo pequeña, para poder captar algunos de los rasgos fundamentales de la literatura griega de este período. En primer lugar, comunican a la literatura, y más exactamente a toda la cultura helenística, un estilo urbano que pasará a ser su característica esencial. No queremos referirnos aquí a la polémica entablada sobre el papel de las ciudades en la constitución de las grandes civilizaciones. Para nuestro fin no es necesario valorar el peso de la ciudad o del campo en el decurso de la historia. Sólo queremos señalar la consecuencia lógica del hecho de que la cultura helenística sea una cultura urbana.

La creación, pues, de ciudades cosmopolitas, algunas de ellas inmensas, trae como consecuencia una transformación radical del espíritu griego. Acude a estas ciudades toda clase de gentes, con frecuencia aventureros, que buscan algún modo de ganarse la vida. Desvinculados de sus patrias, dispuestos a ofrecer su esfuerzo a quien fuere, enfrentados con la necesidad de defender el pan de cada día, en el espíritu de estos hombres gana importancia, a costa del pasado, el presente y el futuro inmediato. Y esta sensación de desarraigo —como había sucedido en la época sofística— debía llevar inexorablemente a la pérdida del sentimiento de tradición. Tal como ha escrito con frase gráfica un crítico eminente: «un Píndaro, un Esquilo, un Aristófanes, trasladados a la Grecia del siglo III, se habrían encontrado desplazados, forasteros». Es un hecho que la literatura, sobre todo la poesía, de la época alejandrina rompe sus vínculos con el pasado. Asistimos al nacimiento de nuevos géneros que responden a las necesidades de los nuevos tiempos.

Es posible seguir, paso a paso, el camino que ha conducido a las nuevas condiciones espirituales —e incluso políticas— que conformarán el *helenismo*; y la ruptura con la tradición —los sofistas— es uno de los primeros síntomas (cf. A. Tovar, *Vida de Sócrates*, Madrid, 1947, quien presenta a este filósofo como una reacción frente al desarraigo sofístico). En Isócrates hallamos ya la idea de que se es griego por adopción (de la cultura griega), no por nacimiento tan sólo. Y en Jenofonte hallamos también anticipaciones de ciertos aspectos políticos: por ejemplo, es un precursor de la biografía, que en la época que nos ocupa empezará a formarse como género (cf. A. Momigliano, *The Development of Greek Biography*, Cambridge, Mass., 1971, págs. 8 y sigs.).

c) *Individualismo*

Pero esta ruptura con el pasado trae consigo otras consecuencias. El hombre de la época clásica lucha para conseguir la libertad política y la independencia frente a Persia. La oposición de intereses entre el individuo y la sociedad es, quizás, la característica más importante de la segunda mitad del siglo V. En la nueva época, el individuo ve por fin realizadas sus aspiraciones, pero tiene que ceder algo a cambio. Y este *algo* tiene una definición simple: la seguridad. La sujeción, la opresión, si se quiere, que la ciudad imponía al indivi-

duo, se compensaba con la protección que aquélla le ofrecía. Ahora el hombre se encuentra desamparado, solo. En medio de estas grandiosas urbes helenísticas el hombre siente la necesidad de acercarse a sus iguales, de buscar el calor que le falta. Y así asistimos, en el plano religioso, a la creación de estas «cofradías» tan típicas, en las cuales coinciden todos aquellos que tienen idénticas preocupaciones espirituales. Los cultos de Oriente, más dirigidos al corazón, más llenos de sensualismo, más próximos al hombre que la lejana piedad olímpica, conocen ahora un momento de apogeo, que irá aumentando a medida que vaya desplegándose en sus nuevas fases el mundo antiguo. A veces el hombre busca el amparo irracional de la magia, como lo buscaba la pobre Simeta del idilio II de nuestro Teócrito.

Sobre esas cofradías, cf. M. P. Nilsson, *Gesch. der gr. Rel.*, II, págs. 107 y sigs. (con bibliografía). Trata la angustia religiosa del hombre de la primera época helenística A. J. Festugière, *Épicure et ses dieux*, París, 1948, págs. 15 y sigs. Sobre la magia en esta época, Nilsson, *Die Religion in den gr. Zauberpapyri*, Lund, 1948, págs. 67 y sigs. (= *Opuscula Selecta*, Lund, Glerup, vol. III, 1960, págs. 129 y sigs.).

Por una parte, esto. Pero, al mismo tiempo, la típica estructura económica y social del período alejandrino, con su doble polarización «proletariado-clase dirigente», determina una disociación de la cultura. El pueblo no tiene participación en las preocupaciones específicas de las clases altas cuando éstas están creando un nuevo tipo de pensamiento. Conviene poner de relieve que es precisamente ahora cuando los espíritus selectos se apartan de las creencias populares y se entregan a la filosofía como sustitutivo de lo religioso. Pero la cosa no termina ahí. Porque esta clase dirigente, sobre todo monarcas y altos funcionarios estatales, son, muchas veces, advenedizos, dominados por el deseo inconfesado de hacer olvidar su oscura procedencia. En una palabra: quieren verse adulados, ensalzados, glorificados, y por ello fomentan el cultivo de las artes y las ciencias, que debe proporcionarles la prestancia deseada.

La época alejandrina, empero, es el momento de la creación de monarquías fuertes con reyes poderosos que quieren someterlo todo. Éste es el momento de los grandes mecenazgos, sobre todo en Egipto. Los Lágidas, herederos directos de los Faraones, no sólo mantienen la continuidad política en el país, sino también el principio según el cual todo, en sus Estados, debe ir dirigido a la mayor gloria del monarca. La religión, en frase de Nilsson, se pone «al servicio de la política». Y, de hecho, ocurre lo mismo con el arte y la poesía. La literatura es ahora cortesana, obra de una minoría intelectual, y dirigida a una minoría selecta, la de los *aulikói*. A su lado, sobre todo en Egipto, sólo conseguimos encontrar una producción semiliteraria para el gran público formado por los indígenas o por los griegos de los bajos estratos sociales. Las novelas, que ahora empiezan a circular, o las narraciones del tipo de las que nos ha proporcionado el pseudo-Calístenes, son un buen ejemplo de ello.

d) *La nueva poesía*

Nada hay más apropiado para una idealización indebida de algo que un conocimiento falso o deficiente de ello. Y la ignorancia de las auténticas realidades del campo ha podido hacer surgir, por contraste con la vida urbana, la poesía idílica: «la poesía del campo fue inventada... por los poetas de la ciudad». El bucolismo alejandrino, que debe nutrirse de una idealización del campo, es el resultado de la cultura cosmopolita de la época.

El *refinamiento* que poco a poco se va apoderando de las cortes helenísticas es otro factor decisivo para la nueva literatura. Los grandes monarcas Lágidas fueron los primeros que dieron espectáculos y fiestas magníficas con las cuales pretendían hacer ostentación de su poderío. De ello es un testimonio elocuente el idilio XV de Teócrito. «Jamás había visto el mundo tal magnificencia ni tanta riqueza», ha dicho Bethe de estas fiestas. Este fausto regío que caracteriza profusamente la vida de las ciudades helenísticas, dejó también su huella en la poesía y el arte. En este ambiente empieza a establecerse una distinción entre lo «urbano» y lo «rural». El término *asteios*, que en su sentido propio quiere significar «ciudadano», adquiere ahora resonancias sociales y culturales, y pasa a ser sinónimo de «educado», persona de buen gusto, elegante, mientras que el término opuesto, *agroikós*, se hace sinónimo de vulgar, grosero, falto de buenas maneras. El poeta y el artista deben crear de acuerdo con los cánones que se derivan de estas condiciones sociales, y se pasa a una estética de tipo «rococó», que procura expresarse con elegancia y finura. El artista, *a priori*, se propone cincelar sus obras, con paciencia de orfebre, para que resulten perfectas. Lesky ha señalado, y no sin acierto, que el término *ekponeîn*, que utiliza Licidas en el poema teocritiano *Las talisias*, es representativo de toda la poesía helenística. Es preciso señalar, con todo, que esta tendencia exclusivista no se da en las artes plásticas, en las cuales, como indica Hauser, comparten el favor del público el elemento patético y el íntimo, el sentido de lo colosal y de lo diminuto, lo ingenuo y lo cautivador. Posiblemente esta excepción pueda ser explicada por el carácter ecléctico de toda la producción artística alejandrina, fruto también de la tendencia a la especialización, tan cara a este período. O bien podría ayudar a explicarla el hecho de que la clase dirigente procediera de las capas sociales más diversas, ya que, en la misma poesía, se produce un intento, llamémoslo heterodoxo, de apartarse de esta tendencia. Apolonio de Rodas, como es bien sabido, quiso rebelarse contra los cánones estéticos impuestos por Calímaco, y tuvo el atrevimiento de componer (delito nefando) un poema épico de una extensión considerable. Y con todo, Apolonio no pudo sustraerse en absoluto a esta tendencia de su tiempo, pues sólo consiguió resultados satisfactorios en los pasajes en donde se muestra seguidor del arte típicamente calimáquico: en el tratamiento, por ejemplo, de lo patético, como en los versos exquisitos que nos ha dejado sobre el destino de Medea.

La poesía típicamente helenística puede definirse de un modo breve y sencillo: falta de espontaneidad. El poeta se aleja de la vida, y toda la fuerza que podría dedicar al goce de su contemplación la gasta en mera exhibición y virtuosismo. La parte que de ello pueda corresponder al carácter cortesano de la sociedad, ya ha sido expuesta. El poeta palaciego no puede expresarse con franqueza; y el afán desmedido de alabanzas de los monarcas helenísticos fomenta esta tendencia al servilismo. Recuérdese que, en Atenas, se recibió a Demetrio Poliorcetes llamándole dios viviente. Y recuérdese también que la divinización de los reyes, primero después de la muerte, después en vida, pasó a ser una práctica corriente.

Hay algo que fomenta esta tendencia. Primero, el hecho de la especialización. La cultura material helenística se fundamenta en una división del trabajo hasta entonces desconocida. Los mismos poetas son especialistas en el campo intelectual. Hermesianacte, Filetas, Calímaco, Apolonio, Arato, Licofrón, Leónidas, Asclepiádes, son eruditos, editores de los poetas clásicos. Es ahora precisamente cuando nace la profesión específica del filólogo y gramático.

Sobre la literatura helenística en general, cf. el libro muy erudito, pero necesitado de una puesta al día, de F. Susemihl, *Geschichte der gr. Literatur in der Alexandrinerzeit*, Leipzig, 1891-1892. Una síntesis en la *Historia de la literatura griega* de A. Lesky (trad. cast., Madrid, Gredos, 1976). Un buen estudio de la poesía, en A. Körte (reelaborado por P. Händel), *La poesía helenística*, Barcelona, Labor, 1973. Un gran libro pionero fue U. von Wilamowitz, *Die hellenistische Dichtung zur Zeit des Kallimachos*, Berlín, 1927. Cf., además, T. B. L. Webster, *Hellenistic Poetry and Art*, Londres, 1964, quien, además, empalma la literatura del siglo IV con la helenística.

El carácter de *poeta doctus*, esencial entre los helenísticos, se manifiesta ya de entrada, porque todos ellos, prácticamente sin excepción, practican la filología, ciencia que ahora, en Alejandría, adoptará una orientación que quiere ser científica. Filitas, el gran *archegétes* de la nueva poesía, es un filólogo; Calímaco fue filólogo y discípulo de Zenódoto. Antímaco, que en pleno siglo V preanuncia el movimiento que iniciará decididamente Filitas, es el primer editor prehelenístico de Homero. Y destacaron por sus trabajos eruditos Simias, Arato, Alejandro de Etolia, Licofrón, Eratóstenes, Apolonio de Rodas, por citar autores básicos. Calímaco fue un imitador de Homero, a pesar de que, como veremos, creía que ya no era posible seguir haciendo poesía a base de poemas largos («un gran libro es igual a una gran desgracia», reza uno de sus fragmentos). Pero conoce su léxico y su gramática, y ello se evidencia en toda su obra. Por poner un ejemplo bien patente: en el *Himno a Ártemis* 112, si llama a las ciervas de esta diosa *κεμάδας*, es para explicar a sus lectores que conoce términos raros de Homero (lo emplea, K, 361 ss.), pero ya previamente, para no despistar al lector, les ha aplicado el término *ἐλάφους*.

Lo mismo vale para Apolonio, que forja nuevos términos y formas nominales y verbales de acuerdo con sus propias interpretaciones de la lengua homéri-

ca. Y esa práctica llega al paroxismo en la *Alejandra* de Licofrón, cuya obscuridad radica en el empleo constante y consciente de términos raros.

Sobre los estudios filológicos de los poetas helenísticos, cf. ahora R. Pfeiffer, *Historia de la filología clásica*, trad. esp., Madrid, Gredos, I, 1981, págs. 167 y sigs. La bibliografía básica sobre el conocimiento de Homero por parte de Calímaco puede verse en el estudio de H. Herter, «Kallimachos und Homer» (*Xenia Bonnensia*, Bonn, 1929, págs. 50 y sigs. = *Kleine Schriften*, Munich, 1975, pág. 371). La actividad lingüística de Apolonio, creando términos nuevos o empleando los homéricos en otro sentido, puede verse leyendo los comentarios de A. Ardizzoni a los libros I y III de las *Argonáuticas* (Roma, 1967, Bari, 1958). Sobre el hexámetro de Calímaco, cf. H. Fraenkel, *Wege und Formen frühgr. Denkens*, Munich, 1960 (2.^a ed.), págs. 100 y sigs. A. R. Skiadas, *Kallimachos*, Darmstadt, 1975.

En segundo término, un innegable sentimiento epigonal se apodera del espíritu de estos poetas. Tienen conciencia de que ante ellos se ha cerrado un ciclo cultural inigualable. Y lo más que pueden hacer es conservarlo, transmitirlo a las generaciones futuras. De ahí sus trabajos filológicos y anecdóticos. Mas, por su parte, quieren compensar esta falta de perfección formalista. Así en métrica se impone un cierto preciosismo. Los hexámetros de Calímaco son infinitamente más complicados que los homéricos, y se crean nuevas combinaciones métricas o se hacen algunas mucho más frecuentes que en el período clásico. En mitología se va a la busca de las leyendas menos conocidas, más raras. En el léxico asistimos a un *trobar clus*, a un lenguaje hermético, a un estilo oracular, como el de la *Alejandra* de Licofrón. «El problema capital de la poesía alejandrina —ha dicho C. del Grande, *Filologia minore*, Nápoles, 1956, pág. 231— fue el de la expresión, o, si se quiere, el de la forma». La búsqueda del pequeño detalle, de la nota colorista, del hecho minucioso, de todo lo que puede revelarse como ingenioso y propio de un formalismo artístico, pasa a formar parte del programa consciente del poeta.

Es sabido que Calímaco sostuvo, como doctrina estética, que la poesía de la época clásica había muerto para siempre, y que había que buscar otros caminos, sobre todo en la épica, donde defiende el poema breve bien trabajado y elegante. Tuvo sus críticos, e incluso se habla de ruptura con Apolonio, por haber compuesto un poema épico al estilo homérico (*Las argonáuticas*). Gracias a los papiros conocemos ahora las propias palabras del poeta en respuesta a sus críticos (a quienes llama Telquines): se trata del prólogo a los *Aitia*, donde, entre otras cosas, leemos:

(Sé) que contra mi poesía murmuran los Telquines,
ignorantes que nunca fueron amigos de las Musas,
porque no compongo un canto (poema) continuo
de muchos millares (de versos) sobre rey(es)

o héroes, sino que, como un niño, desarrollo un poema breve
cuando los lustros que poseo no son pocos.

...y a los Telquines yo digo lo siguiente:
«raza... que sabe consumir el hígado,
...de pocos versos, pero vence en peso
...mucho (largo) la diosa Tesmoforo que trae cosecha,
y de los dos poemas ha mostrado que de Mimnermo
es dulce el que (desarrolla) leves palabras, no la *Gran Mujer*,
...la grulla que gusta de la sangre de los pigmeos
puede volar desde Egipto hasta el país de los tracios,
los maságetas pueden disparar desde muy lejos contra
el guerrero medo, pero los poemas son más dulces así de breves.
¡Fuera, raza oprobiosa de los Celos! Desde ahora juzgad
por el arte, no con fanegas persas, la poesía.
No esperéis que yo haga poesía que resuene mucho.
Que tronar no es mi atributo, sino de Zeus».

Y, en efecto, cuando por vez primera puse en mis rodillas
una tablilla, Apolo Licio me dijo estas palabras:
«...cantor, cría a la víctima lo más grasa posible,
pero a la Poesía, amigo, lo más sutil posible.
Y, además, te aconsejo caminar por donde no corren los carros
ni dirigir tu carro siguiendo las huellas de los otros,
ni por el ancho camino, sino ir por los senderos no hollados
aunque marches por rutas más estrechas.
Pues nosotros cantamos a quien complace el dulce canto
de la cigarra... mas no aman el bramar de los asnos».

Hay una especie de ley de bipolaridad en la historia de la cultura, que hace que en un mismo período se ofrezcan tendencias opuestas. Hemos hablado ya de la literatura que podríamos llamar popular de la época alejandrina. Pues bien, mientras la poesía típicamente helenística muestra una despreocupación total por los problemas que nada tienen que ver con su esteticismo; mientras los poetas palaciegos helenísticos parecen ignorar por completo la realidad; mientras la poesía se aleja de la vida, hay toda una corriente cultural, la filosofía especialmente, que se enfrenta con la realidad humana y hace de ella el objeto especial de sus reflexiones. Verdaderamente, quien lea tan sólo la artificiosa poesía de un Calímaco o de un Apolonio, no adivinará nunca que la guerra fue cosa corriente, que el hombre vivía en una permanente incertidumbre, que la vida estaba amenazada cada día. Si nos pasan inadvertidos estos detalles, corremos peligro de que se nos escape el verdadero sentido de la época en que vivió Teócrito. Si al lado de la poesía cortesana no ponemos las aportaciones del cinismo, del estoicismo y del epicureísmo, no podremos entender nunca este período, paradójico sólo en la apariencia. Porque ¿quién podría decir, leyendo a Calímaco, e incluso a Teócrito, que en su tiempo se estaba

gestando la gran aportación verdaderamente alejandrina a la historia de la cultura? Me refiero al concepto de «filantropía», la idea de humanidad, que debía ser el legado que haría Grecia a Roma, para que preparara ésta ya, con su propia aportación, el camino que conduciría recto al sentir ecuménico del cristianismo. La poesía helenística informa, sin ningún género de dudas, toda la producción literaria de los comienzos de la poesía romana. Pensemos en Catulo y en todos los *Poetae Novi*. Pero mucho más grande es aún —por mucho más trascendente— la savia que inyectará a la nueva etapa cultural de Roma el espíritu universalista, *herido de amor*, que nos ha transmitido el pensamiento de la época alejandrina. La idea de libertad interior, la afirmación de que el hombre es libre en su fuero interno y que esta libertad es un tesoro que nadie le puede arrebatar.

Sobre la idea de libertad interior en la época helenística, cf. M. Pohlenz, *Griechische Freiheit*, Heidelberg, 1955, págs. 122 y sigs.

Sobre el estoicismo, cf. el libro básico de M. Pohlenz, *Die Stoa*, Gotinga, 1964. Para los lectores hispanos, E. Elorduy, *El Estoicismo*, Madrid, Gredos, 1972 (dos tomos).

Para el epicureísmo, aparte el libro antes citado de Festugière, cf. N. W. De Witt, *Epicurus and his Philosophy*, Univ. of Minnesota, 1954; J. M. Rist, *Stoic Philosophy*, Cambridge, 1969.

NOTA ADICIONAL. — Para una visión comprehensiva del mundo helenístico, véase ahora Cl. Préaux, *El mundo helenístico* (trad. cast., Barcelona, Labor, 1984, en dos volúmenes). Para algunos de los problemas que plantea la figura de Alejandro, el volumen que le han dedicado los *Entretiens sur l'Antiquité*, de la Fondation Hardt (vol. XXII, 1976). Aspectos varios de la época son abordados en el volumen *Unidad y pluralidad en el mundo antiguo (Actas del VI Congreso Español de Estudios Clásicos, Madrid, 1983)*.

6. LA ÉPOCA ROMANA

Con el fin de las Guerras Macedónicas, Grecia va entrando de un modo cada vez más firme en la órbita del dominio romano. Se convierte en la provincia de Acaya e inicia un nuevo rumbo histórico que se estaba gestando desde hacía muchos años, cuando, con la muerte de Alejandro, se disputan el dominio de sus territorios los generales macedónicos. Dividida en varias comunidades políticas —en especial las Confederaciones Etolia y Aquea—, fue arruinándose paulatinamente con las constantes guerras que siguieron a la desaparición del joven Alejandro. El país se dividió, incluso, desde el punto de vista de la ideología: J. Deininger (*Der politische Widerstand gegen Rom in Griechenland*, Berlín, 1971) ha estudiado con detalle el fenómeno, señalando que conceptos como «democracia» y «aristocracia» no sirven enteramente para entender el sentido auténtico de esta oposición griega contra Roma. Frente a posturas como la de Coulanges, que en 1838 sostiene que, mientras la aristocracia tomó partido decidido a favor de Roma, el pueblo se decantaba contra la inva-

sora, Deininger ha demostrado que el hecho es mucho más complicado. Para él, una de las causas que determinaron el hundimiento de la resistencia frente a la gran potencia del Oeste fue el policentrismo político (Macedonia por un lado, la Liga Aquea y la Etolia por otro, etc.), si bien reconoce que la resistencia cesó antes en las capas altas que en las bajas. Pero, de hecho, hacia los años 80, la oposición estaba prácticamente vencida. Y así, en Actium se consuma, de una manera definitiva, el largo proceso histórico. A partir de este momento, los destinos de Grecia y de Roma en cierto modo se identifican. Y ello por determinadas razones: en el ámbito cultural, a partir del siglo I de nuestra Era, no se limitan a una sola región del Imperio, sino que llegarán a todos sus rincones. La segunda sofística es un fenómeno que, en parte, tiene repercusiones en las letras romanas; los historiadores griegos se ocupan muy preferentemente de Roma (pensemos en Diodoro primero y, luego, en Dionisio de Halicarnaso, Dion Casio, Apiano), y la retórica romana se inspira en los principios de la helénica. Puede decirse que en el período imperial tenemos dos literaturas con temática única, pero escritas en lengua distinta.

Aunque en los siglos durante los cuales Grecia vive bajo el dominio de Roma hay momentos distintos, tendencias opuestas, cabe tomar el siglo II, uno de los más brillantes de ese período, como un ejemplo típico. Por lo menos hasta llegar a Diocleciano, cuando se inicia una nueva concepción del Imperio. De hecho, los tres siglos que van desde Diocleciano a Justiniano deben recibir un nombre especial, porque en ellos están ocurriendo muchas cosas, entre las cuales está la preparación de la Edad Media. Hay que hablar de una *Antigüedad tardía* (*Spätantike*) que tiende a convertirse en un período especial, objeto de intensos estudios desde hace varios lustros. A este período dedicaremos unos párrafos especiales más adelante.

Si bien es cierto que, atendiendo a determinados datos de esta época, puede decirse que el siglo II fue un momento en el que «por doquier reinaba una profunda tristeza», según la frase de Renan, no lo es menos que, en determinados aspectos, puede hablarse de un auténtico *renacimiento*.

Las cosas estaban, en cierto modo, preparadas para un largo período de paz y prosperidad, tras los sucesos que siguieron a la muerte de Nerón y el período de transición que siguió a la desaparición de la dinastía Julia de Roma. Y con los Flavios, primero, y los Antoninos, después, el Imperio iba a vivir uno de los momentos más rutilantes de su historia. Este renacimiento, iniciado parcialmente ya en el siglo I, continúa bajo Adriano y se prolonga hasta los primeros Severos, en cuya corte la emperatriz Julia Domna iba a ser un auténtico acicate para las letras y las artes. Con la anarquía que se instala en el Imperio a mediados del siglo III, acaba este renacimiento que duró más de un siglo y que propició un importante progreso, sobre todo en literatura. Luciano será uno de los espíritus más señeros de este importante movimiento cultural.

Políticamente el siglo II está determinado por la dinastía de los Antoninos, que representa, para Roma y su Imperio, un dilatado espacio temporal de buena administración, de paz y de trabajo. Con Nerva (96-98), se supera la crisis que sigue a la muerte de Domiciano, una crisis que parecía anunciar un nuevo período de turbulencias como el que siguió a la muerte de Nerón, con su secuela de guerras civiles. Trajano (98-117) se preocupa tenazmente del orden público y de la administración. Adriano (117-138) impulsa las artes de la paz siguiendo los dictados de su espíritu pacífico y ordenado. Antonino Pío (138-161) cuida del bienestar de las provincias y adopta una actitud de tolerancia hacia el cristianismo. Marco Aurelio (161-180) fue un hombre de carácter pacífico, pero se vio obligado a sostener dos importantes guerras —en Oriente y en el Danubio—, si bien hizo todo lo que pudo por continuar la política de buena administración de sus antecesores, favoreciendo, además, la enseñanza superior con la creación de cátedras destinadas a la difusión y estudio de las grandes escuelas de filosofía de la época (peripatetismo, estoicismo, epicureísmo y platonismo). Su hijo Cómodo (180-192) representa un mal final de esta dinastía, tan positiva en general. Cómodo, entregado a sus vicios y pasiones, confía el gobierno del Imperio a favoritos incapaces, lo que provoca un movimiento de rebeldía del Senado frente al emperador. No es extraño que Cómodo muriera asesinado y que, a su muerte, sigan unos años de anarquía, temporalmente detenida por los Severos (Septimio Severo, Caracalla, Heliogábalo, Alejandro Severo), que, con algún altibajo, lograron alejar por algún tiempo la tempestad que se avecinaba, el período llamado de la *anarquía militar*, terminada en pleno siglo III por Diocleciano.

Sobre la época imperial, concretamente la época del Principado, véase el tratamiento de H. Bengtson, *Griechische Geschichte*, Munich, 1969⁴, págs. 521 y sig. Aspectos concretos aborda M. P. Nilsson, *Geschichte der gr. Religion*, II, Munich, 1950, págs. 295 y sigs. (quien no deja de ofrecer un panorama general de la situación política, social y económica del mundo griego). Para el gobierno romano de Grecia y las provincias orientales, cf. el libro de J. H. Oliver, *The ruling power*, Filadelfia, 1953, y, aunque se limita a un período concreto, G. B. Bowersock, *Augustus and the Greek World*, Oxford, 1970. Imprescindibles los tomos correspondientes de la monumental obra *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, Berlín, 1975 y sigs.

¿Cuál era el estado de Grecia y de las provincias orientales durante esta época? La Grecia propiamente dicha había quedado arruinada y ensangrentada tras las campañas de las guerras civiles de finales del siglo I a. C. Plutarco, por ejemplo, afirma que, en su tiempo, Grecia no habría podido poner en pie de guerra a los tres mil hoplitas que Mégara había reclutado para la batalla de Platea. Pausanias observa, en varios pasajes de su obra, que muchas ciudades, otrora florecientes, en su tiempo eran un montón de ruinas. Dion Crisóstomo nos describe, en uno de sus discursos, una ciudad de Eubea en su tiempo: muchas casas estaban arruinadas y deshabitadas, y añade que la Arcadia estaba

asolada y que Tesalia era un desierto. Estrabón afirma que Megalópolis era un desierto, que Atenas se había convertido en una ciudad para turistas y estudiantes...

También las ciudades griegas de Asia Menor habían padecido mucho por culpa de las Guerras Mitrídaticas, las luchas civiles de Roma y los ataques de los partos. Pero Asia Menor, fértil y rica, tenía más posibilidades de resurgimiento que la Grecia continental, y, por otra parte, Augusto y sus inmediatos sucesores hicieron lo posible para fomentar su progreso y su prosperidad. Por ello, nada tiene de extraño que Asia Menor salude la victoria de Octavio como una liberación y que se señale su cumpleaños como «el comienzo de todos los bienes». En general, con la instauración del Imperio, toda esta parte del mundo conoce un período de cierta prosperidad, al menos relativa. La antigua ciudad de Éfeso tiene que ceder el rango principal a otras ciudades: Pérgamo era ahora el «segundo ojo de Asia». Y esta provincia era conocida como el país de las quinientas ciudades (Éfeso, Pérgamo, Esmirna, Laodicea, etc.), aunque al final de la dinastía Antonina, a partir de 195, las rivalidades entre Septimio Severo y Pescenio Niger causan verdaderos estragos en estas florecientes urbes, que, en el siglo III, quedaron completamente debilitadas.

Por otra parte, las buenas comunicaciones facilitan el comercio y, con él, la industria. Las inscripciones nos proporcionan datos preciosos sobre la existencia de corporaciones industriales en Mileto, Tralles, Laodicea, Éfeso, Filadelfia y Apamea. Y Dion de Prusa nos informa detalladamente sobre Celenes, una de las ciudades más brillantes de la provincia. Las mismas inscripciones nos permiten conocer el esplendor de las fiestas que celebraban las ciudades de Cícico, Sardes y Filadelfia, y los monumentos que las adornaban. Pérgamo se siente orgullosa de ser la antigua capital real, donde tenían su palacio los Atálidas. Éfeso, capital oficial de la provincia, se jacta de ser la primera y mayor metrópoli de Asia Menor, según reza uno de sus títulos en los documentos oficiales. Esmirna se llama a sí misma, en los textos oficiales, «la primera de Asia por su belleza y magnificencia, la muy brillante, el ornamento de Jonia». Importantes figuras de la literatura proceden de esta región: Dionisio de Halicarnaso, Elio Arístides, Estrabón, Polemón, entre otros.

Siria, la patria de Luciano, llegó a ser el centro comercial más importante del Imperio, y los restos arqueológicos confirman la riqueza de esta región (con ciudades como Palmira, Petra, Baalbek, Antioquía). De aquí proceden, asimismo, importantes figuras de la vida intelectual de la época romana (el mismo Luciano, Máximo de Tiro, Porfirio, Yámblico, Alcifrón, Juan Crisóstomo, y los representantes de la famosa escuela jurídica de Berito [Beirut]).

Egipto ocupó un lugar especial entre las provincias del Imperio. De ella procedían, asimismo, importantes escritores y pensadores, como Ammonio Saccas, Plotino, Orígenes, Claudio Ptolomeo, Diofanto, Nonno, Clemente de Alejandría.

Para el estudio de los aspectos económicos y sociales de esta época, cf. M. Rostovtzeff, *Historia social y económica del Imperio romano* (trad. cast.), Madrid, 1962. Sobre la situación de Asia Menor, D. Magie, *Roman Rule in Asia Minor*, Princeton, 1950 (en dos tomos). Para las regiones de Sicilia y sur de Italia —que habían constituido la Magna Grecia— remitimos a U. Kahrstedt, *Die wirtschaftliche Lage Grossgriechenlands in der Kaiserzeit* (*Historia*, Einzelschrift, 4), Wiesbaden, 1960. El florecimiento específico de Egipto durante el dominio es abordado por A. Cameron, «Wandering Poets» (*Historia*, 14 [1965], 470 ss.).

Tras estas consideraciones sobre los aspectos político y económico, podemos preguntarnos por el *talante espiritual* del siglo II. ¿Cuáles son los rasgos que, en este aspecto, caracterizan a la época de Luciano? Los historiadores han dado una respuesta unánime: el siglo II y, en general, toda la época imperial presentan todos los rasgos de una *sociedad cansada*. Y si intentamos un examen pormenorizado de las notas más características de este período, podremos distinguir las siguientes:

1) *Biológicamente*, un envejecimiento que se traduce en un descenso considerable de la natalidad. Los documentos de la época (e, incluso, podemos verlo reflejado en los *Diálogos de los muertos* de Luciano) señalan que abundan los matrimonios con escasos hijos y hasta sin ninguno. Ello comportó una serie de consecuencias, entre ellas que Roma fuese perdiendo su antigua primacía. El centro de gravedad del Imperio va trasladándose, paulatinamente, hacia la periferia. Ya hemos aludido antes a este fenómeno. Desde el punto de vista político-administrativo, iban a ocurrir pronto hechos sintomáticos. Dion Casio (LXVIII 4, 1) constatará que, con la elevación de Trajano al trono imperial, se inicia un hecho insólito: la exaltación de una figura que no procede de Italia a la suprema magistratura. Oriente dará, a partir de este momento, los principales emperadores.

2) Desde el punto de vista *religioso*, es posible descubrir lo que podemos calificar de cierta *esquizofrenia espiritual*. Es el fenómeno que ha llevado a algunos críticos a afirmar que el siglo II —y el hecho puede extenderse a los siguientes— es un *siglo bifronte*: de un lado, una exacerbación del sentimiento religioso hasta alcanzar, sobre todo en las masas populares, cotas tales que llegan a la superstición. De otro, sobre todo entre los intelectuales (y Luciano sería un caso típico), un racionalismo a ultranza que conduce al ateísmo y al más completo agnosticismo. Vale la pena dedicar una cierta atención a cada uno de estos rasgos.

En uno de los extremos de esta dicotomía del sentimiento religioso debemos situar una innegable profundización de la idea de Dios. La tradición filosófica (especialmente platónica y estoica) elabora, en el siglo II, las bases de una concepción de Dios como un ser inefable, no alcanzable por las vías de la razón, sino del misticismo. La contemplación de Dios y sus misterios es el auténtico fin de esta filosofía religiosa que tiene sus representantes en lo que se ha llama-

do el platonismo medio, con figuras como Máximo de Tiro, Numenio, Plutarco o Albino. Y, al lado del platonismo, el renacer de una serie de escuelas antiguas, como el estoicismo y el pitagorismo. En el campo estoico, hay que citar nombres como los de Epicteto y Marco Aurelio, y un poco antes, Séneca, todos ellos defensores a ultranza de la Providencia divina, y por ello combatidos por Luciano en no pocas de sus obras dirigidas contra la filosofía de la época. El epicureísmo conocerá, asimismo, un importante renacimiento que nos dará la curiosa figura de Diógenes de Enoanda. El neopitagorismo, que había conocido una espléndida resurrección en la época anterior (en Roma había dado la figura curiosísima de Nigidio Fígulo), conocerá ahora otro momento de esplendor y dará curiosos personajes *divinos*, como Apolonio de Tiana, cuya vida escribirá Filóstrato. Discípulo suyo será el famoso Alejandro, el *falso profeta* que desatará las iras de nuestro Luciano por sus pretendidos milagros.

Al lado de este renacer de la filosofía, el siglo II conocerá el momento culminante de las *corrientes gnósticas*. No podemos ocuparnos aquí pormenorizadamente de este importante fenómeno, que plantea innumerables problemas tanto en lo que concierne a sus orígenes como a sus rasgos característicos. En todo caso, digamos que el gnosticismo puede ofrecer una versión pagana (el *Corpus Hermético*) y otra cristiana, que da espíritus tan interesantes como Valentín y Basílides.

Como *pendant* de esta actitud, digamos, dogmática, el final del siglo II conocerá un inusitado auge del *escepticismo*, bien representado por Sexto Empírico. El escepticismo será la comprensible reacción contra ese excesivo *pietismo* y tendrá su exponente en Luciano, sobre todo en el *Hermótimo*, cuya doctrina se sintetiza diciendo que la vida humana es demasiado breve para llegar a conocer todos los sistemas, y que la máxima que se impone es «sé sensato y aprende a dudar». Finalmente, dentro de la línea religiosa, no podemos olvidar que el siglo II es un momento de afianzamiento del cristianismo, que representa un elemento *nuevo* dentro del panorama espiritual de la época. Tras los esfuerzos del siglo I, el cristianismo pasa ahora, ante el paganismo, a la defensa, y surgen los primeros *apologistas*, que muchas veces, como Justino, Atenágoras y, algo más tarde, Clemente de Alejandría, se han reclutado entre las filas de los filósofos. El cristianismo, así, se pone en contacto con la especulación filosófica pagana, y no tiene nada de extraño que en este contacto se produzca la asimilación de importantes elementos filosóficos paganos. Ello será su propia fuerza, como lo demostrará un Celso, quien, en su *Discurso verdadero*, concederá ya gran beligerancia al cristianismo, y no tendrá más remedio que atacarlo, no ya con burdas calumnias, sino yendo a la raíz misma de sus principios «filosóficos». Un siglo más tarde, Porfirio volverá a la carga en su *Contra los cristianos*.

En el otro extremo de la cadena tendremos un fenómeno muy importante en esta época: la *superstición*. Que la superstición no es un fenómeno específico de una determinada época, en la historia de la cultura, es algo que todo histo-

riador aceptará, sin más. Pero es que, en el período que nos ocupa, se añade la circunstancia de que esa superstición se basa en unos principios que podríamos calificar de científicos, pese a lo paradójico de la afirmación. Y, en efecto, las creencias astrológicas, tan acusadas en esta época, se vieron vigorizadas, ya a partir de la época helenística, por las nuevas doctrinas astronómicas, y por la doctrina estoica de la *simpatía* de los elementos del cosmos, que se concibe como un auténtico ser vivo. Cabe preguntarse por las causas que han determinado este profundo cambio espiritual en el hombre antiguo. Pero las respuestas de los historiadores varían profundamente. Señalemos las más importantes:

a) Los marxistas pretenden explicar la decadencia general del racionalismo y del espíritu científico de la Antigüedad por causas estrictamente económicas. La decadencia de la técnica y de la ciencia habría sido provocada por el carácter esclavista de la sociedad antigua: la baratura de la mano de obra —los esclavos— habría provocado una gran falta de estímulos y, por tanto, el abandono de toda ciencia aplicada. Pero lo que no explica la postura marxista es por qué, incluso en las ciencias especulativas, se produjo una tan profunda decadencia.

b) Para Dodds, la verdadera explicación de la decadencia del espíritu científico helénico, y su contrapartida, el auge de la superstición y del irracionalismo, tiene su razón de ser en el férreo dogmatismo de la época, lo que trae consigo una considerable *pereza mental* que hace vivir al hombre de espaldas a la realidad.

c) A nuestro juicio, cabría achacar esta decadencia general del pensar racional antiguo a un fenómeno que caracterizará, a partir de ahora, a la vida espiritual greco-romana: la invasión de los cultos orientales, tan bien estudiada por Cumont, que representan lo más evidente de esa penetración más amplia de la *Weltanschauung* de Oriente en Occidente, y que sustituye el pensamiento tradicional por la magia, la teosofía, el misticismo. Ya ampliamente introducidos en Grecia en la época anterior, es en la época de Luciano, precisamente, cuando se produce la ruptura del equilibrio a favor de lo oriental, hecho favorecido porque Adriano fue un entusiasta partidario de la protección de los cultos del Este, como ha demostrado Beaujeu en su importante estudio sobre la religión romana durante el siglo II.

Sobre el envejecimiento biológico y espiritual de la época, cf. A. J. Festugière, *Personal Religion among the Greeks*, Berkeley, 1954, págs. 53 y sigs. Nilsson, *Geschichte der gr. Religion*, II, Munich, 1950, págs. 295 y sigs.; J. Geffcken, *Der Ausgang der griechisch-römischen Heidentums*, Tübinga, 1920; E. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional* (trad. cast.), Madrid, 1960, págs. 236 y sigs. Un estudio comparativo del talante espiritual tanto de paganos como de cristianos en este período, en E. R. Dodds, *Pagan and Christian in an Age of Anxiety*, Cambridge, 1968. E. Renan, *Marc-Aurèle et la fin du monde antique*, París, 1882, es todavía parcialmente útil. La inestabilidad espiritual de los hombres de este período histórico, que les lleva a abandonar sus creencias

tradicionales para abrazar otras, está muy bien analizada por A. D. Nock, *Conversion*, Oxford, 1972 (1.ª ed., 1933). Una visión panorámica de la situación religiosa y filosófica del período romano he dado en mi *rapport* publicado en *BIEH*, VII, 1 [1973], 11 ss.

3) Desde el punto de vista *cultural* y, sobre todo, desde el enfoque *literario*, dos actitudes presiden la valoración de los críticos y de los historiadores de la cultura cuando se trata de emitir un juicio sobre el siglo II. Una, la actitud tradicional, reflejada clásicamente en la obra de Schmid, que enjuicia los logros del período que nos ocupa con los ojos puestos en lo que representa la gran floración literaria del clasicismo. Para estos críticos, sólo puede haber una respuesta válida: el siglo II es un período en el que los autores sólo practican la mera *imitatio* de lo antiguo. De este naufragio general sólo se salvan un par de figuras, un Plutarco y un Luciano. El resto carece de valor. A pesar de que aun hoy hay críticos que se adhieren a este juicio condenatorio general, como no hace mucho ha hecho Van Groningen, hay que señalar que, en lo que va de siglo, se ha profundizado, y no poco, en el conocimiento de aspectos concretos del siglo de Luciano. Y cabe afirmar que, después de una serie de estudios importantes sobre las principales figuras no sólo de la segunda sofística, sino de otros campos literarios, ha podido abrirse paso una nueva actitud, más positiva, que sabe analizar los fenómenos de la época bajo una nueva luz. Concretamente podemos aludir a B. E. Perry, G. W. Bowersock y, sobre todo, B. P. Reardon, autor de un importante libro que, sin ofrecer aportaciones nuevas, ha sabido enfocar el estudio de lo que el autor llama las *corrientes literarias* de los siglos II y III, en una perspectiva que resalta los aspectos nuevos que, desde el punto de vista literario, hay que saber descubrir en la época de Luciano. Apoyado, sobre todo, en los penetrantes estudios de Marrou y Bompaire en relación con el auténtico concepto de *mimesis* tal como la practicó la segunda sofística, de las páginas del libro de Reardon emerge, por primera vez en la historia de los estudios literarios, una visión sinóptica que permite formarse una idea mucho más viva del siglo II que la que nos había suministrado la miope consideración de espíritus como Schmid.

El rasgo fundamental de la literatura del siglo II (y parte del III) es el predominio casi exclusivo de la prosa frente a la poesía. Pero ello no significa, entendámonos bien, que la época de Luciano no haya conocido poetas, si bien éstos carecerán, por lo general, de originalidad. Es ya sintomático que el libro antes mencionado de Reardon no hable en absoluto de poesía. Y, sin embargo, ésta existe, y de ella hemos dado un breve panorama en un trabajo relativamente reciente nosotros mismos. La orientación general de esta poesía parece haber sido eminentemente didáctica, erudita, signo, por otra parte, y bien significativo, de la época. Pero esta orientación no es la única, y la publicación por Heitsch de los fragmentos de los poetas de la época romana lo ponen claramente de relieve. En apretada síntesis, podríamos distinguir las siguientes tendencias:

a) Una *épica didáctica* que hunde sus raíces en los grandes poemas helenísticos, al estilo de un Arato o un Nicandro, y que ha dado figuras como Dionisio el Periégeta, Marcelo de Side, los dos Opianos, Doroteo de Side, Máximo y Manetón.

b) Una *épica narrativa* que tendrá su gran floración entre los siglos II y V, y en la que destacan Quinto de Esmirna y, ya mucho más tarde, Trifiodoro, Museo y Coluto.

c) Una *poesía himnica* cuyo ejemplo más típico es Mesomedes de Creta, y algo más tarde, Proclo. Los *Himnos órficos* pueden situarse aquí.

d) Una *poesía epigramática* en la que hay que situar a los representantes de la *antología* pertenecientes a este período (Lucilio, Crinágoras, etc.).

e) Finalmente, un tipo de *poesía yámbica* (Babrio), y la *poesía popular* representada por canciones populares, anacreónticas, etc.

Pero es la prosa, según antes anticipábamos, la gran señora de las corrientes literarias del momento. Una prosa que, en algunas ocasiones, pretende adornarse con las galas supremas de la poesía. Sobre todo en el caso de los llamados «oradores de concierto» (*Konzertredner*), verdaderos virtuosos de la palabra, cuyas posibilidades utilizan hasta extremos inconcebibles. Si adoptamos la dicotomía de Reardon —y nada nos impide hacerlo, aunque a veces tal dicotomía resulte un poco forzada—, podemos establecer una división tajante entre *lo nuevo* (paradoxografía, pseudociencia, religión, literatura cristiana, novelística) y *lo viejo*, o antiguo. Cabe abordar el estudio de la prosa de esta época a través de las manifestaciones *tradicionales* de la retórica que, alcanza ahora la categoría de suprema fuerza formadora del espíritu. Todo huele ahora a retórica en el mejor sentido de la palabra. La escuela es la gran moldeadora de los escritores. En relación con esta tendencia general, un puesto de honor en las letras de la época de Luciano lo ocupa el movimiento literario conocido por *segunda sofística*, cuyas relaciones con el fenómeno llamado *aticismo* (imitación de los modelos clásicos), a pesar de los numerosos estudios que se les ha dedicado, no se han explicado aún del todo satisfactoriamente. Tradicionalmente suelen colocarse en la misma columna autores pertenecientes a este movimiento general, como Polemón, Herodes Ático, Elio Aristides, Luciano, Alcifrón, Filóstrato, Arriano, etc. Reardon, entre otros méritos, tiene el de haber intentado una distinción, estableciendo lo que él llama la *retórica pura* y la *retórica aplicada*, en una distinción, como siempre ocurre con las de Reardon, eminentemente práctica, pero con debilidades desde el punto de vista metodológico: así, Elio Aristides, presentado como la figura más ilustrativa de la *retórica pura*, pero cuya producción entra de lleno en lo que el crítico anglosajón llama *lo nuevo*. Sus obras más importantes en el campo del *género epidíctico* son auténticos conciertos en prosa, que cautivan al oyente (*Panatenáico*, *A Roma*, *Defensa de la oratoria*, etc.). La más alta expresión de estas corrientes es, pues, Elio Aristides, tras los pasos iniciales de un Herodes Ático, una de las figuras más simpáticas de la época, enormemente rico, dotado de excelentes

cualidades de político y administrador, y discípulo de los grandes espíritus de la generación anterior, Polemón y Favorino. Si estos *sofistas* son la mejor muestra de la tradición retórica epidíctica, en Luciano y en Alcifrón tendremos la mejor manifestación de la *creación retórica*, esto es, de unos autores que, partiendo de los clásicos ejercicios de escuela (la *meléte*, sobre todo), se elevan a la categoría de auténticos creadores a los que no puede negárseles, pese a la aparente paradoja, la originalidad. En esta misma categoría cabe situar a un autor como Filóstrato.

La *retórica aplicada* halla sus representantes más ilustres en figuras como Máximo de Tiro, filósofo, y, ya en el campo de la historia, en Apiano, Arriano, Dion Casio, el anticuario Pausanias, Polieno, Eliano y Ateneo.

Pero el gran movimiento literario de la época de los Antoninos y los Severos presenta también, junto al cultivo de lo tradicional, hechos nuevos. La gran novedad será, en el campo espiritual, la aparición de la literatura cristiana; pero no menos nuevos son una serie de fenómenos culturales y literarios, entre los que hay que destacar las *obras paradoxográficas*, los tratados de *fisiognomías*, la curiosa figura de Artemidoro de Éfeso, con su obra sobre *La interpretación de los sueños*, los *Discursos sagrados* de Aristides, auténtico documento para elaborar un diagnóstico no sólo de la estructura psíquica de este autor, sino de toda su época, y la *Vida de Apolonio de Tiana*, un documento, asimismo, de primer orden para conocer la psicología de este período. Finalmente, la *novela*, que, tras el trabajo pionero de Rohde, ha sido objeto de innumerables estudios que han aclarado múltiples problemas de este género.

Para el estudio de la literatura griega en la época romana hasta ahora es insustituible el volumen correspondiente de la *Geschichte der gr. Literatur*, de Christ-Schmid (Munich, 1913), muy erudito, pero sin intentar una determinación del ritmo histórico-literario. Lo ha intentado, últimamente, como hemos indicado, B. P. Reardon, *Courants littéraires grecs des II et III siècles après J. C.*, París, 1971. Reardon reacciona contra la visión demasiado simplista de la época romana de la literatura griega como un período *decadente*, al estilo de los trabajos de B. A. van Groningen, «General literary tendencies in the Second century A. D.» (*Mnemosyne* [1965], 41 ss.), y, ya antes, W. Schmid, *Der Atticismus in seinen Hauptvertretern*, Stuttgart, 1887-1896 (reed., Hildesheim, 1964). Más positivos los estudios de B. E. Perry («Literature in the Second Century», *CJ*, 50 [1955], 295 ss.), y G. B. Bowersock, *Greek Sophists in the Roman Empire*, Oxford, 1969.

Para los avances en el estudio de la poesía griega de época romana, cf. el *rapport* de R. Keydell, *Die gr. Poesie der Kaiserzeit (Jahresbericht Fortschr. der klass. Altertumsw.*, CCXXX, 1931, 41-161), que puede complementarse con mi trabajo «Panorama de la épica griega tardía» (*EC*, XVI [1972], 139 ss.). Los restos de los poetas de la época han sido editados por E. Heitsch (*Die gr. Dichterfragmente der röm. Kaiserzeit*, Gotinga, 1963-1964).

Para la segunda sofística, uno de los movimientos más importantes de la época, aparte el estudio antes mencionado de W. Schmid, véase el art. correspondiente de la *RE* de Pauly-Wissowa (*Zweite Sophistik*, Suppl. VIII, cols. 719 y sigs.), debido a

K. Gerth. Para Luciano en concreto, J. Bompaire, *Lucien écrivain*, París, 1958. Buena bibliografía contiene el libro de Reardon antes citado. Bien orientado, F. A. Wright, *A History of Later Greek Literature*, Londres, 1932. Los problemas varios relativos a la novela están muy bien tratados en Reardon, págs. 309 y sigs. Una visión panorámica en C. García Gual, *Los orígenes de la novela*, Madrid, 1972.

Sobre Nonno y los problemas que plantea, cf. A. González Sanmartí, «En torno al problema de la cronología de Nonno» (*Universitas Tarraconensis*, II [Tarragona, 1977-78], 25 ss., con una puesta al día de la bibliografía). Sobre los poetas encomiásticos de los siglos finales, cf. T. Viljama, *Studies in Greek Encomiastic Poets of the Early Byzantine Period*, Helsinki, 1968.

Estudios complementarios sobre aspectos religiosos e ideológicos: A. J. Festugière, *La révélation d'Hermès Trismégiste*, París, 1942 y sigs. (cuatro tomos); U. Bianchi (editor), *Le origini dello Gnosticismo*, Leiden, 1970, y el volumen correspondiente de la «Wege der Forschung» sobre el tema.

Para aspectos determinados de la segunda sofística, cf. el luminoso estudio de G. W. Bowersock, *Greek Sophists in the Roman Empire*, Oxford, 1969.

7. LA LLAMADA «ANTIGÜEDAD TARDÍA» (SPÄTANTIKE)

En uno de sus libros más estimulantes, el eminente historiador francés H.-I. Marrou (*¿Decadencia romana o antigüedad tardía?*, trad. cast., Madrid, Rialp, 1980) se ha planteado, con una claridad típicamente gala, el problema de la llamada decadencia del mundo antiguo, decadencia que contrasta, por otro lado, con la pujanza de una nueva manera de ver el mundo y la vida en los albores de lo que llamaremos después la Edad Media. Reaccionando —otros lo habían hecho ya, pero acaso no con la decisión de Marrou— contra la corriente interpretativa iniciada en Montesquieu y especialmente en Gibbon, que veían en el triunfo del cristianismo durante los últimos siglos de la historia romana, escribe el historiador francés estas palabras:

«Todavía se evoca con demasiada frecuencia el período que estamos estudiando con términos puramente negativos. En él se ven o bien el *fin de la Antigüedad* o bien *los principios de la Edad Media*. Quisiéramos ayudar al lector a considerarlo de una vez en y por sí mismo... Es preciso que la expresión *Antigüedad tardía* reciba por fin una connotación positiva... Habría que admitir definitivamente que la Antigüedad tardía no es solamente la última fase de un desarrollo continuo, sino otra Antigüedad, otra civilización que hay que aprender en su originalidad y a juzgar por sí misma, y no a través de los cánones de las otras Edades.

La tendencia a considerar determinados períodos históricos como meras *transiciones* sin personalidad propia va perdiendo cada vez más fuerza. Porque ¿es que en historia, si bien se mira, no es todo transición, lo que equivale a decir que, en puridad, la transición como tal no existe? Hoy hemos aprendido

que el concepto de pura transición aplicada a la Edad Media —la «Edad oscura»— acuñado por los historiadores renacentistas no puede ya sostenerse. La época arcaica griega ha querido verse, por parte de algunos, demasiados, como un puente que prepara el período clásico. El siglo iv a. C., como una preparación del helenismo...

Que después de la reorganización del Imperio por parte de Diocleciano se perfila claramente el alborear de una nueva época es algo que no nos resulta ya enteramente extraño. Pero es que ese alborear se había preparado ya un par de siglos antes de la aparición del cristianismo, que recogerá, finalmente, la herencia del pasado dándole un nuevo sentido.

El libro clásico sobre la *decadencia* romana es el de E. Gibbon, *History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, 1776, que resume su tesis con estas palabras: «Así, hemos asistido al triunfo de la religión y de la barbarie».

La bibliografía sobre el tema es ya inmensa y no podemos dar más que someras indicaciones: una buena visión panorámica, desde una perspectiva *decadentista*, hallará el lector en el libro de F. Altheim, *Le déclin du monde antique* (trad. francesa), París, 1953, que examina el mundo extra-romano y las causas de la *decadencia*. Un análisis completo se hallará en A. H. M. Jones, *The Decline of the Ancient World*, Londres, 1968². Una visión sinóptica, en F. W. Walbank, *La decadencia del imperio romano de Occidente*, trad. cast., Madrid, 1978, libro cuyo verdadero título está tomado de unas palabras de Gibbon para describir al Bajo Imperio: «The awful Revolution» [La pavorosa revolución].

Es muy importante el ya citado libro de M. Rostovtzeff, *Historia social y económica del imperio romano*, trad. cast., Madrid, 1962.

Una buena selección de los mejores artículos sobre el tema en K. Christ (ed.), *Der Untergang des römische Reiches*, Darmstadt, 1970; P. E. Hübingler, *Kulturbruch oder Kulturkontinuität im Uebergang von der Antike zum Mittelalter*, Darmstadt, 1968.

¿Qué es lo que ocurre en el mundo romano durante estos siglos cuya significación ha sido tan debatida? Podemos establecer, para resumir un proceso muy largo y complicado, unos cuantos puntos esenciales:

LA APARICIÓN DEL CRISTIANISMO. — Sea cual sea la explicación que se le dé al fenómeno de la expansión de la nueva fe en el mundo romano, lo cierto es que con él aparecía algo hasta entonces desconocido. Surgido primero en un ambiente judío, se extendió por las regiones orientales del Imperio —sobre todo por Egipto—, pasó a Roma, en parte helenizado (S. Pablo), por lo menos en lo que concierne a la lengua, y se convirtió en una fuerza arrolladora gracias a su actividad apostólica. Naturalmente los estudios consagrados al tema son amplísimos, y recordaremos sólo algunos trabajos significativos:

Sobre la situación del mundo romano en el momento de la aparición del cristianismo, cf. A. J. Festugière-Fabre, *Il mondo greco-romano nel tempo di Gesu-Cristo* (trad. ital.), Turín, 1955.

R. Bultmann, *Theologie des Neuen Testaments*, Tübinga, 1958³, ha intentado conectar la soteriología cristiana con el movimiento que se inició en el Irán. El mismo Bultmann ha ofrecido un cuadro general del cristianismo primitivo en el marco de las religiones y el pensamiento antiguos (*Le christianisme primitif*, trad. francesa, París, 1950). Sobre los problemas que se plantearon en el seno de la primera comunidad cristiana, cf. M. Goguel, *La naissance du Christianisme*, trad. francesa, París, 1955. Mucho más sucinto, M. Simon, *Les premiers chrétiens*, París, 1952 (col. Que sais-je?).

El libro clásico sobre la acción apostólica es el de A. von Harnack, *Die Mission und Ausbreitung des Christentums*, Leipzig, 1924 (reed., 1965).

Una buena selección de algunos de los principales estudios publicados en revistas puede hallarse en R. Klein (ed.), *Das frühe Christentum im röm. Staat*, Darmstadt, 1971.

Nacido en el seno de la cultura helenística, y desarrollado también en un medio de habla griega, la lengua primitiva del cristianismo fue la *koinê* hablada en el Mediterráneo oriental, un griego con base ático-jónica, pero con elementos extraños. Sobre todo, la lengua de los cristianos antiguos (por influjo también de la versión griega del *Antiguo Testamento*) es un griego plagado de semitismos.

Es penoso comprobar los relativamente pocos estudios que existen sobre la lengua de los cristianos griegos, cuando tan bien ha sido estudiada la de los cristianos de habla latina (Mohrmann, entre otros). Sobre los semitismos, cf. las indicaciones que ofrece F.-M. Abel (*Grammaire du grec biblique*, París, 1927) y D. Hill (*Greek Words and Hebrew Meaning*, Cambridge, 1967). Ofrece un breve panorama de las tareas que en este campo se han realizado y deben proseguir, N. Fernández Marcos, «En torno al estudio del griego de los cristianos» (*Emerita* [1973], 45 ss., con bibliografía).

LAS PRIMERAS MANIFESTACIONES LITERARIAS DEL CRISTIANISMO. — Reardon (*Courants littéraires...*, y ss.) ha visto en la literatura cristiana uno de los muchos aspectos de «lo nuevo» que se produce, en el mundo del espíritu, en el terreno literario. Aunque esté en griego, la problemática inicial no es griega, en el sentido de que se ocupa de cuestiones que quedan al margen de la literatura pagana de la época (segunda sofística, retórica, etc.). La verdad es, empero, que muy pronto, al aparecer los primeros ataques dialécticos contra la visión cristiana de Dios y de la religión, y ante las grandes persecuciones que se abaten sobre ellos, los cristianos comienzan a asimilar, al menos superficialmente, la esencia del paganismo: un tímido platonismo, que aportan sobre todo algunos filósofos que se convierten, como Taciano, Hermias, y, sobre todo, figuras como San Justino, y de un modo especial Clemente de Alejandría. Pronto se observa una doble corriente: si por un lado asistimos a los duros ataques contra la filosofía helénica (*El escarnio de los filósofos paganos* es bien significativo), hay otra tendencia, que lleva a una relativa asimilación del pensamiento helénico y que preparará el gran momento literario e ideológico de los siglos III y IV: Orígenes y los Padres Capadocios.

LA LLAMADA PREPARACIÓN DEL NEOPLATONISMO. — El término procede de W. Theiler (*Die Vorbereitung des Neuplatonismus*, Berlín, 1930) y se concibe como una filosofía de síntesis que aparece en formas muy variadas a partir del siglo I a. C., para culminar en el siglo III con Plotino. Otros (como C. de Vogel, *Greek Philosophy*, III, Leiden, 1964, págs. 340 y sigs.) prefieren llamarlo *preneoplatonismo*, aunque la diferencia entre los dos conceptos no es muy grande. Por un lado, sintetiza los tres sistemas más importantes de la Antigüedad (platonismo, aristotelismo y estoicismo), llevando con ello la impronta típica de la época: el *sincretismo* o fusión de tendencias distintas, a veces en perjuicio de la unidad y la coherencia. Algo ocurre por esta época también en lo que atañe a la religión. Por otro, significa, en cierto modo, una nueva visión del platonismo como una religión más que un sistema filosófico. El movimiento, que tiende a una jerarquización del Ser, culminará en las tres *hipóstasis* plotinianas. Algunos ven en Antíoco de Ascalona al iniciador de este movimiento, aunque otros lo atribuyen a Posidonio. Entre los movimientos que, más o menos marginalmente, contribuyen a tal síntesis —o que, al menos, conectan con ella— están el neopitagorismo, Filón de Alejandría (una curiosa mezcla de elementos judíos, platónicos y estoicos), el llamado platonismo medio, Plutarco, los escritos *Herméticos*, y el movimiento gnóstico. Algunos autores, llevando las cosas aún más lejos, pretenden ver en los sucesos inmediatos de Platón el comienzo de tal tendencia del pensamiento.

Posiblemente el mejor estudio global sobre este tema sea el libro colectivo, editado por A. H. Armstrong, *The Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy*, Cambridge, 1970. Son también muy útiles los trabajos de A. J. Festugière (*La révélation d'Hermès Trismégiste*, en cuatro tomos, París, 1942 y sigs., especialmente el IV: *Le dieu inconnu et la Gnose*, 1954, que estudia el doble movimiento, optimista y pesimista, que puede detectarse en el hermetismo, que podemos definir como una gnosis pagana). Hay también, en el mundo cristiano, un movimiento gnóstico contemporáneo de los movimientos gnósticos paganos. Cf. mi puesta al día de estas cuestiones en mi *rapport*: «La religión y la filosofía griega en la época romana» (*BIEH*, VII, 1 [1973], 11 s.). Una visión global de los problemas y enigmas que plantea la figura de Posidonio, en mi trabajo «Un enigma de la filosofía griega: Posidonio» (*Anuario de Filología* [Barcelona, 1979], 1 ss.). En ambos trabajos está citada la bibliografía básica.

LA POLÉMICA ENTRE HELENISMO Y CRISTIANISMO. SU ENFRENTAMIENTO. — No bastaron las persecuciones que el paganismo decretó contra la nueva fe. Muy pronto, a partir del siglo II, cuando ya la doctrina cristiana empezaba a tener una cierta consistencia, los ataques ideológicos dirigidos contra las creencias —lo que se puede llamar la «filosofía» cristiana— de los primeros cristianos empezaron a arreciar. Tres son los grandes momentos de ese enfrentamiento polémico: el primero está representado por el Ἀληθῆς Λόγος de Celso, que fue contestado, muchos años después, por Orígenes. El segundo, por Porfirio, discípulo de Plotino, ya en el siglo III. Su obra, *Contra los cristianos*,

perdida en gran parte, como la de Celso, ha podido parcialmente ser reconstruida por los filólogos modernos. El ataque de Porfirio era mucho más peligroso: si Celso tenía un conocimiento muy inexacto y parcial del cristianismo, Porfirio, un semita, aparte de conocer las *Escrituras*, era un buen filólogo (Plotino le encargó la edición definitiva de sus obras). El tercero fue el *Contra los galileos* del emperador Juliano, quien, al mismo tiempo, se empeñó en resucitar el paganismo, término que ahora empieza a identificarse con helenismo. Fue refutado por Cirilo de Alejandría.

Sobre la polémica helenismo-cristianismo, el libro básico es el de Labriolle, *La réaction païenne*, París, 1934. Una visión muy sucinta de las persecuciones contra el cristianismo en J. Moreau, *La persecution du Christianisme*, París, 1956.

Sobre Celso, cf. C. Andresen, *Logos und Nomos*, Berlín, 1955 (que hace a Celso un platónico). Su *Discurso verdadero* se ha podido reconstruir a través del *Contra Celso* de Orígenes (trad. y comentarios de H. Chadwick, Cambridge, 1953). Sobre los elementos ideológicos comunes entre Celso y Orígenes (ambos tienen la misma mentalidad, la de su tiempo), cf. M. Stragge, *Celsus und Origen Das Gemeinsame ihrer Weltanschauung*, Giessen, 1926. E. de Faye, *Origène*, París, 1923-8, y H. Koch, *Pronoia und Paideusis*, Leipzig, 1932, han querido ver en él a un platónico, un lazo entre platonismo y cristianismo, pero el problema se complica porque parece que hay un Orígenes neoplatónico, distinto del cristiano (cf. K.-O. Weber, *Origenes der Neuplatoniker*, Munich, 1962). Una buena síntesis sobre Orígenes en J. Daniélou, *Orígenes* (trad. cast.), Buenos Aires, 1958 (en el cap. V de la primera parte es estudiado como apologista).

Lo mejor sobre Juliano (el Apóstata) está recogido en R. Klein (ed.), *Julian Apostata*, Darmstadt, 1978 (con bibliografía).

Sobre la nueva situación religiosa (el triunfo del cristianismo sobre el paganismo y el papel que en ello jugó el emperador Constantino, cf. Ed. Schwartz, *El Emperador Constantino y la Iglesia Cristiana* (trad. cast.), Madrid, 1926, así como, de un modo especial, H. Kraft, *Konstantin der Grosse*, Darmstadt, 1974 (selección de los principales estudios dedicados al tema), y G. Ruhbach (ed.), *Die Kirche Angesichts der Konstantinischen Wende*, Darmstadt, 1976.

EL INFLUJO DEL HELENISMO SOBRE EL CRISTIANISMO. — Es innegable que la filosofía griega primero —por razones de orden apologético— y la literatura más tarde fueron ejerciendo un influjo, a veces muy fuerte, sobre la naciente comunidad. Muchos de los primeros convertidos fueron filósofos, que asimilaron el cristianismo pero le inyectaron elementos paganos, o mejor dicho, helénicos, especialmente platónicos. El platonismo fue primero un aliado del cristianismo, pues le proporcionó una dialéctica y unos argumentos de los que carecía. Pero hay que señalar que buena parte de las primeras herejías tuvieron una base griega, platónica: los gnósticos —aunque el problema no está del todo aclarado— parece que fueron muy profundamente helenizados; la herejía de Arrio es, asimismo, de raíz platónica. Orígenes fue perseguido —y sus libros quemados— por hereje, aunque más tarde fue reivindicado.

Los Padres Capadocios, San Gregorio de Nacianzo, San Gregorio de Nysa, San Basilio, San Juan Crisóstomo, estuvieron asimismo profundamente impregnados de helenismo. En el campo literario, la primera manifestación de que se aceptaba la tradición literaria griega fue la famosa *Carta* de San Basilio a los jóvenes donde señalaba el interés que puede presentar la literatura griega si se la lee con cuidado. Paulatinamente, en la mente cristiana fue formándose la idea de que el paganismo, en muchos aspectos, era una preparación de la revelación cristiana. Se llamaba *praeparatio evangelica* (título, por otra parte, de una obra de Eusebio de Cesárea).

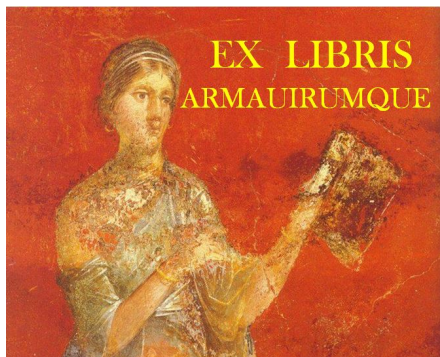
Un buen estudio global sobre el tema en Ch. N. Cochrane, *Cristianismo y cultura clásica* (trad. cast.), México, 1949. Algo anticuado, pero muy completo, si bien debe ponerse al día, fue el libro de J. Burckhardt, *Die Zeit Konstantins des Grossen*, traducido al castellano con el título de *Del Paganismo al Cristianismo*, México, 1945.

Sobre la paulatina evolución del pensamiento cristiano, cf. C. Schneider, *Geistesgeschichte des antiken Christentums*, Munich, 1954; y para la evolución literaria, aparte el libro clásico de A. Puech, *Histoire de la litt. grecque chrétienne*, París, 1928 (en varios tomos), cf. ahora Ph. Vielhauer, *Geschichte der christlichen Literatur*, Berlín, 1975.

Para la evolución de la Patrística, tenemos una buena síntesis en L. M. de Cádiz, *Historia de la literatura patristica*, Buenos Aires, 1954. Interesante en cuanto a las perspectivas que ofrece, el librito de W. Jaeger, *Early Christianity and Greek Paideia*, Cambridge, Mass., 1961.

LA PROYECCIÓN DEL NEOPLATONISMO SOBRE EL MEDIO CRISTIANO. — Un rasgo característico del cristianismo del siglo IV y comienzos del V es la paulatina proyección de las ideas neoplatónicas sobre los pensadores cristianos. En muchos casos, el neoplatonismo fue el puente que encaminó a futuros pensadores cristianos. Así, a Mario Victorino (a quien un edicto del emperador Juliano le había prohibido la enseñanza de la retórica) le abrió los ojos hacia el cristianismo el estudio de las corrientes espiritualistas neoplatónicas, especialmente Porfirio, cuya *Isagogê* tradujo al latín. Parece que el ejemplo de Mario Victorino fue muy eficaz en la conversión de S. Agustín, quien también pasó por una etapa neoplatónica. Otros representantes del neoplatonismo latino son Calcidio, Símaco, Boecio y, en parte, Casiodoro.

Se discute, hoy en día, si el neoplatonismo penetró en el mundo romano a través de la lectura directa de Plotino, o a través de Porfirio. Es curioso que este autor, que había atacado duramente a los cristianos en su *Katà christianōn*, fuera uno de los caminos a través de los cuales entrara el neoplatonismo en el ambiente intelectual cristiano. Sobre este fenómeno, el mejor estudio actual sigue siendo el de P. Courcelle, *Les Lettres grecques en Occident, de Macrobe à Cassiodore*, París, 1948². Es interesante P. Henry, *Plotin et l'Occident*, Lovaina, 1934, que analiza su influencia sobre Fírmico Materno, Mario Victorino y S. Agustín.



II

LITERATURA Y CIENCIAS HUMANAS

INTRODUCCIÓN

En los capítulos que siguen vamos a intentar un estudio de las relaciones (o, si se quiere, conexiones) de la literatura con una serie de ciencias que hoy tienden a denominarse *culturales*, de acuerdo con el nombre que les ha impuesto el neokantiano Rickert. Dilthey las llamaba «Ciencias del Espíritu».

Tales relaciones vienen enfocadas en el sentido del influjo de una de estas ciencias sobre otras. Es evidente que no todas han ejercido el mismo influjo sobre la literatura, pero en todo caso resulta ilustrativo enfocar el juego de conexiones que unen a la literatura, por un lado, y la lingüística, la filología, la sociología, la filosofía, la ciencia de la religión, el arte, la mitología, la antropología, la psicología, la arqueología... por otro.

La íntima conexión entre literatura y lingüística no necesita apenas justificación. La literatura es el arte de la palabra, y la lingüística se enfrenta directamente con el fenómeno del hablar, tan típico del hombre. Por otra parte, para la filología, al enfrentarse con los problemas básicos de la edición y explicación de un texto, tiene profundas relaciones con la literatura escrita, aunque hoy se está convencido de que una parte de la literatura griega se ha creado y transmitido por vía oral. La sociología, en su doble vertiente de sociología del hecho literario y los problemas de la posición sociológica del autor y las relaciones autor-público, ofrece abundante material para estudiar la vertiente sociológica de la literatura. Mito y religión se hallan asimismo profundamente vinculados a toda literatura —y especialmente la griega, profundamente anclada en el mito y en el hecho religioso, del que es normalmente manifestación—. Los problemas psicológicos que plantea el estudio de la literatura creemos que son bien conocidos, en su generalidad, por el lector. Nos interesará, asimismo, plantear la cuestión de las relaciones entre pensamiento (esencialmente el pensamiento filosófico) y literatura, por el hecho evidente de que toda obra filosó-

fica tiene una forma, que en no escasas ocasiones adopta una forma literaria querida (Platón, por ejemplo). Las actuales corrientes antropológicas (de orientación social o psicológica) obligan, por otro lado, a ocuparnos de este campo de investigación, que sobre todo en Inglaterra, Francia e Italia ha dado abundantes frutos.

1. LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

Cualquiera que sea la proximidad en que se hallan situadas entre sí por razones de su objeto, la filología y la lingüística son hoy dos disciplinas diferentes.

Estas palabras las escribía P. Kretschmer a principios del siglo xx, cuando ya, por los progresos de la lingüística comparada e histórica, el divorcio entre el estudio filológico y el enfoque lingüístico de la lengua se había producido definitivamente. El filólogo, habituado a operar con un conocimiento profundo de la lengua empleada por los autores, manifestaba un profundo desprecio por el lingüista por su escaso conocimiento de los difíciles entresijos de una lengua literaria. Un prurito clasicista, por otra parte, impedía el entendimiento entre ambos especialistas. Se cuenta el caso de un helenista que se negaba a interesarse por el griego moderno porque construye la preposición *ἀπό* con acusativo (!).

Sobre la situación de pugna entre filología (directamente relacionada con la literatura) y lingüística puede verse en H. Arens, *La Lingüística*, Madrid, 1976, t. I. También en L. R. Palmer, *Introducción crítica a la lingüística descriptiva y comparada*, Madrid, 1975. Las palabras de Kretschmer están tomadas de su libro *Introducción a la Lingüística del griego y el latín* (trad. castellana de la tercera edición de 1927), Madrid, 1946, pág. 1 y sig.

En tiempos más recientes, el divorcio se ha hecho más efectivo, al constituirse la lingüística como rama independiente. La nueva ciencia, en efecto, tiende a un estudio autónomo de la lengua y el lenguaje humano, en tanto que el filólogo suele desentenderse de esta consideración para atender, especialmente, al nivel que hoy llamaríamos *habla (parole)*, o sea, al uso que hacen los individuos, y especialmente los escritores, del sistema.

Resulta altamente interesante leer las páginas que L. Spitzer antepone a su libro *Lingüística e historia literaria*, Madrid, 1961², donde el autor expone, autobiográficamente, la evolución por la que pasó, desde las lecciones meramente «lingüísticas» que impartía su maestro Meyer-Lübke en su clase de francés. Se queja Spitzer de que su maestro sólo atendía «al paso conforme a leyes fonéticas», pero no se daba ni una sola idea «del pueblo francés, ni del casticismo de su lengua». Fue mérito de Spitzer (y en parte asimismo de K. Vossler) hacer dar un giro importante a estos estudios, admitiendo que el estudio de la lengua es un elemento previo para enfrentarse con

el sentido histórico y cultural de la obra literaria. Spitzer atendió, desde muy pronto, al valor de los autores como innovadores del lenguaje.

a) *Relaciones entre literatura y lingüística*

En todo caso, podemos plantear en varios aspectos las relaciones entre literatura y lingüística, que, a nuestro juicio, pueden resumirse en los siguientes puntos:

1. La lingüística como ciencia auxiliar de la literatura.
2. Los escritores como forjadores de la lengua.
3. La lingüística como modelo metodológico para la literatura.
4. La problemática de la traducción.
5. La estilística como puente entre lingüística y literatura.

Vamos a analizar, brevemente, cada uno de estos puntos, advirtiendo, empero, que el punto 5 («la estilística») será estudiado en el apartado que dedicamos a esta ciencia en el estudio del «Análisis» de la obra literaria.

b) *La lingüística como ciencia auxiliar de la literatura.*

El conocimiento de las leyes de una lengua es condición esencial incluso para el filólogo, atento a la lengua escrita, y cuyo funcionamiento ha de conocer, so pena de no poder controlar la tradición y establecer cuándo es genuina y cuándo no lo es. Y aunque en esta tarea le interesa al filólogo y al historiador de la literatura más el aspecto «normativo» de la lengua, las conquistas, o algunas, de la nueva ciencia lingüística le pueden ser de gran utilidad. Es vital, para el estudioso de la literatura, poder comprender hasta qué punto los autores que él estudia se adaptan a la norma, se apartan de ella, son originales, crean nuevos términos, enriqueciendo así la lengua tradicional, etc.

En este sentido, los estudios de dialectología, por ejemplo, han sido de un gran interés para el crítico literario y el filólogo. Independientemente de que las nuevas orientaciones han planteado sobre una nueva base el problema de las invasiones de los hablantes «griegos» —hoy ya no se acepta la tesis de una triple oleada de invasores que todavía mantiene Kretschmer, y con él otros (Adrados, Tovar), tema que puede ser de menor interés para el estudio de la obra literaria—, sí que es importante el hecho de que las nuevas orientaciones han permitido entender mejor aspectos muy concretos de los autores dialectales. Por ejemplo, hoy ya no se acepta la tesis de un Lobel que pretendía eliminar de los fragmentos de Safo y Alceo todos aquellos que contenían elementos «épicos», por una visión excesivamente «romántica» de la lírica lesbia.

Una visión histórica del problema puede verse en A. Ardizzoni (*Cultura e scuola*, I [1961], 48 ss.). B. Marzullo ha hecho asimismo un serio esfuerzo por defender del prejuicio romántico los textos que Lobel (y Page) eliminaban de la poesía lesbia (*Studi di poesia eolica*, Florencia, 1958).

Dentro del mismo contexto, cabe citar los esfuerzos de algunos lingüistas por establecer la «lengua real» de algunos de estos autores dialectales. Ello es una ganancia por la nueva comprensión que comporta. Así, E. Risch («Die Sprache Alkmans», *MH*, 11, 1954, 20 ss.) ha podido sostener, sobre buenas bases, que los papiros que nos han transmitido textos alcmánicos no reflejan la lengua histórica hablada y escrita en tiempos del poeta en Esparta, sino que es una elaboración de los filólogos alejandrinos, que atribuyeron al poeta una lengua hablada en su propio tiempo en Cirene.

A veces, los descubrimientos lingüísticos permiten plantear sobre nuevas bases aspectos que pueden enriquecer nuestro conocimiento del curso histórico-literario. A partir del desciframiento del micénico, por ejemplo, se ha profundizado en muchos aspectos de la lengua homérica y lírica, que permite ser interpretada, en su formación, de forma muy distinta a como se creía hasta ahora.

Así, hoy sabemos que en el vocabulario homérico hay muchos términos micénicos, lo que permite una visión concreta sobre la posible transmisión oral de estos poemas. Ello nos lleva, por otra parte, a un análisis del estilo formular homérico, que posiblemente se constituyera ya en época micénica (cf. G. S. Kirk, *The songs of Homer*, Cambridge, 1962, págs. 105 y sigs.), si bien C. Gallavotti («Tradizione micenea e poesia greca arcaica», en *Atti di Roma*, II, 831 ss.) ha rebajado un tanto esas conclusiones.

Importantes precisiones sobre aspectos de este vocabulario homérico ha hecho M. Leumann (*Homerische Wörter*, Basilea, 1950), donde el lingüista suizo analiza algunas formaciones homéricas raras e inexplicables.

Asimismo, y tras los estudios lingüísticos sobre la lengua homérica de P. Chantraine (*Grammaire homérique*: un libro impresionante por su sensatez y su ciencia), G. P. Shipp (*Studies in the language of Homer*, Cambridge, 1972²) ha planteado la formación de la lengua de las comparaciones sobre nuevas bases.

La lengua de la tragedia se ha enriquecido asimismo de los estudios lingüísticos, sobre todo cuando van acompañados de un buen control filológico. Baste señalar el estupendo libro de G. Björck (*Das Alpha impurum und die tragische Kunstsprache*, Uppsala, 1950) donde de una vez por todas se aclara el problema de las formas con $\tilde{\alpha}$ en las partes recitadas de la tragedia.

A veces, las conclusiones son de un alcance mayor. A partir de un estudio de las fórmulas, y adoptando criterios lingüísticos, ha intentado C. Pavese (*Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica*, Roma, 1972) señalar la existencia de dos grandes tradiciones, una septentrional (que habría culminado con la poesía lírica ylésbica) y otra meridional, de carácter épico (homérica). De aceptarse algunas de esas conclusiones alcanzadas con un método lingüístico-filológico, habría que modificar nuestra visión de la formación de la poesía griega arcaica. Pero se han hecho serias objeciones a las tesis de Pavese.

Ha sido también partiendo de datos lingüísticos como se ha planteado sobre nuevas bases el problema de la lengua de la segunda sofística. Aunque la polémica no ha aclarado definitivamente el tema, sí parece que hoy no puede aceptarse, sin más, la tesis

de Schmid que veía en la lengua de la segunda sofística algo artificial. Véanse los estudios de M. H. Higgins («The renaissance of the First Century and the Origins of Standard Late Greek» (*Tradition*, 3 [1945], 49 ss.) y la polémica de G. Anlauf (*Standard Late Greek oder Attizismus?*, tesis doct., Colonia, 1960. Y el resumen de B. P. Reardon (*Courants littéraires...*, págs. 83 y sigs.).

Queden señalados estos importantes aspectos. Para terminar, quisiéramos insistir sobre las aportaciones que el cultivo de una serie de ciencias puramente lingüísticas ha podido hacer en el conocimiento de algunos textos:

1) El conocimiento de la *formación del vocabulario* de los autores de campos concretos. La formación de palabras y algunos aspectos del léxico han permitido penetrar más profundamente en el pensamiento de algunos autores. Baste citar los estudios de A. A. Long (*Language and Thought in Sophocles*, Londres, 1968) sobre la frecuencia de palabras formadas con los sufijos -σις y -μα, de origen «científico» y en parte sofístico, en nuestro trágico, lo que de rechazo repercute en nuestro conocimiento de la posición de Sófocles ante los movimientos intelectuales de su tiempo. O los estudios de Weidauer sobre el influjo hipocrático en Tucídides (*Thukydides und die hipp. Schriften*, Heidelberg, 1954); o los trabajos dedicados a los elementos del vocabulario médico en Esquilo (Dumortier, *Le vocabulaire médicale d'Eschyle et les écrits hippocratiques*, París, 1935).

2) El estudio de la formación de la *terminología específica de algunos campos*: aquí caben estudios como los de Finzenhagen sobre la terminología geográfica (*Die geographische Terminologie des Griechen*, Würzburgo, 1939); los de N. van Brock sobre la terminología médica (*Recherches sur le vocabulaire médicale du grec ancien*, París, 1961), sobre léxico político (Bertelli-Lana, *Lessico politico dell'epica greca arcaica*, Turín, 1977; G. Barthold, *Studien zum Vokabular der politischen Propaganda bei Demosthenes*, Tubinga, 1962); o sobre el léxico religioso (Casabona, *Recherches sur le vocabulaire des sacrifices en Grec*, París, 1966; Citti, *Il linguaggio religioso e liturgico nelle tragedie di Eschilo*, Bolonia, 1962); psicológico (Huart, *Le vocabulaire de l'analyse psychologique dans l'oeuvre de Thucydide*, París, 1968); sociológico-político (F. Gschnitzer, *Studien zur gr. Terminologie der Sklaverei*, Maguncia, 1963); o científico (B. Snell, *Die Ausdrücke für den Begriff des Wissens in der vorplatonischen Philosophie*, Berlín, 1924).

3) Los estudios de una rama lingüística tan importante como la *semántica* han permitido aquilatar muchas cosas a la hora de realizar análisis sobre el pensamiento y las ideas de algunos autores.

Señalaremos algunos estudios orientados en esta dirección para calibrar la intensidad de los trabajos y las perspectivas que se abren en este campo:

Sobre Homero: J. Harkemanne, «ὄφθοξ dans la poésie homérique» (en *Recherches de Philologie*, I, 47 ss.); L. Ch. Muelner, «The meaning of homeric εὐχομαι, Inn-

sbruck, 1976; P. Thieme, «Homerisches μνάομα» (KZ, 94 [1984], 124 s.); M. Ruipérez, «Historia de θέμις en Homero» (*Emerita*, 78 [1960], 99 s.).

Sobre la lírica arcaica: C. Janni, «Σῶτειρα ε σωτήρ in Pindaro» (*Studi Urb.* 39 [1965]); H. Strohm, *Tyche. Zur Schicksalsauffassung bei Pindar und den frühgr. Dichtern*, Stuttgart, 1944. S. Eitrem, «The pindaric Phthonos» (*Studies Robinson*, vol. II, 531 ss.); L. W. Lyde, *Contexts in Pindar, with reference of φέγγος*, Manchester, 1935.

Sobre la tragedia: W. H. Race, «The word καιρός in Gr. Drama» (*TAPhAss*, 111 [1981], 197 ss.); J. Kätzler, Ἀπάτη, ψεῦδος, δόλος, μηχανήμα in der gr. Tragödie, tesis doct., Tubinga, 1958; M. Martínez-Hernández, *La esfera semántico-conceptual del dolor en Sófocles*, Madrid, 1981.

Sobre Tucídides: P. Huart, Γνώμη chez Thucydide et ses contemporains, París, 1973; W. Müri, «Beitrag zum Verständnis des Thukydidés» (*Mus. Helv.* [1947], 251); Topitsch, «ἀνθρώπειά φύσις und Ethik bei Thukydidés» (*WSSt.* 61/62 [1943-1947], 50 ss.); H. R. Rawlings III, *A Semantic Study of Prophasis*, Wiesbaden, 1975; E. Meyer, *Erkennen und Wollen bei Thukydidés*, Gotinga, 1940.

c) Los escritores como forjadores de la lengua

Aunque en su aspecto general abordaremos este tema al estudiar el problema de la tradición y la innovación, vale la pena hacer algunas reflexiones sobre este *aspecto creador de los escritores*. Es un hecho que algunos grandes escritores aparecen como los creadores de la lengua nacional de su país: Virgilio representa la culminación de un largo proceso que, desde Plauto y Ennio, pasando por Lucrecio, da paso a la gran lengua del período augusteo; Dante es para Italia el creador de la lengua italiana; Lutero, con su versión de la Biblia al alemán, se convierte en el padre de la lengua moderna germana; Solomós es, en cierto sentido, el padre de la lengua de la nueva nación helénica que surge con la independencia. Y lo mismo podemos decir de Du Bellay con respecto a Francia.

En el caso de la Grecia antigua, las cosas no se presentan tan claras. Es cierto que Homero es como la fuente en la que beberán los poetas posteriores en su gran parte, pero es que detrás de todo género literario poético se oculta una larga tradición y que, por tanto, no resulta del todo fácil plantear en concreto el tema de las aportaciones de algunas personalidades poéticas concretas. En general, la investigación debería proceder a esclarecer una serie de puntos:

1) Uno de ellos, referido a los poemas homéricos, es el problema de si el aedo tenía o no libertad a la hora de crear, y si la fórmula homérica, tal como postulaba Parry, es de una fuerza tan arrolladora que no le quedaría al aedo posibilidad de innovar.

En general, hoy se tiende a rebajar el carácter impositivo de la fórmula. Los estudios *neo-parryanos* que empezaron a realizarse después de la Segunda Guerra Mundial tienden, en una cierta medida, a insistir en una *cierta flexibilidad* de la lengua formularia homérica. Así lo sostienen A. Hoekstra, *Homeric Modifications of formulaic Prototypes*, Amsterdam, 1965, y J. B. Hainsworth, *The Flexibility of the Homeric Formula*, Oxford, 1968.

2) El estudio de las *innovaciones* en la lengua de un género debe comenzar por el conocimiento estricto de la lengua y convenciones de tal género. Ello es en parte posible con la elaboración de diccionarios específicos de géneros o autores, aunque con ello no se soluciona del todo la cuestión.

Un ejemplo específico es el *Lexikon des frühgr. Epos*, que, fundado por Br. Snell, prepara Erbse en Hamburgo (publicado por Vandenhoeck-Rupprecht de Gotinga). Pero éste es un caso que, en cierto modo, puede calificarse de excepcional. No disponemos de un trabajo semejante para la lírica (el *Lexico* de Fatouros es muy deficiente). Tampoco existe algo semejante para la tragedia ni para la comedia. Pero hay una serie de diccionarios específicos de autores que pueden servir: Rumpel y Slater para Píndaro; Italic para Esquilo y Eurípides; Ellendt, para Sófocles, etc.

3) Sabemos que Hesíodo se aparta en algunos casos concretos de los usos homéricos. Su personalidad específica se configura asimismo en sus innovaciones frente a «Homero». Pero nunca sabremos —o es algo difícil— la verdadera causa de tales discrepancias: si es debido a una tradición épica distinta, o a un intento voluntario de diferenciarse de su gran «rival». En todo caso, es un hecho que hay en el *corpus* hesiódico, diferencias e innovaciones (no sólo en el léxico; también en la sintaxis y en el uso de ciertas fórmulas; comprende, además, ciertos «dorismos»).

Sobre tales «dorismos», cf. D. A. Marpurgo, «Doric features in the language of Hesiod» (*Glotta*, 42 [1964], 138 s.). Sobre ciertos elementos dialectales hesiódicos, cf. García Ramón, *Cuad. Fil. Clás.* 11 [1976], 523 s.). Es importante, F. Krafft, *Vergleichende Untersuchungen zu Homer und Hesiod*, Gottinga, 1963.

4) Es interesante también el estudio de las «innovaciones» que presentan los *Himnos homéricos* frente a los dos poemas básicos: su diferencia en cuanto a cronología, a lugar de composición y de procedencia social (posiblemente) explicarían las diferencias que los distinguen entre sí, al tiempo que se observan ciertas innovaciones frente a Homero. El *Himno a Apolo Delio* suele atribuirse por la tradición al famoso Cineto de Quíos, y de aceptarse esta suposición, podríamos afirmar que una personalidad literaria concreta introduce ya ciertas diferencias lingüísticas frente al Poeta.

Sobre las innovaciones introducidas por los *Himnos*, cf. O. Zumbach, *Neuerungen in der Sprache der Homerischen Hymnen*, Zurich, 1955. También R. Janko, *Homer, Hesiod and the Hymns*, Cambridge, 1982.

5) En todo caso, resulta difícil atribuir a un poeta concreto el calificativo de «creador» de una lengua (nacional) como podemos hacer en las literaturas modernas (Lutero, Dante, etc.). La falta de textos y de testimonios que permitan seguir la historia del género es un fuerte obstáculo. En el caso de Arquíloco, a quien H. Fraenkel da el calificativo de «fundador», podemos afirmar

que hay indicios de que su fuerte personalidad modificó determinados usos formularios de la tradición homérica, al adaptarlos a otros contextos. En su estudio sobre la lengua del poeta, A. Scherer ha insistido en que esta lengua arquiloquea no es el lenguaje épico con una fuerte dosis de jonismo, sino *ioni-sche Umgangssprache* (lengua coloquial jónica), con fuertes préstamos hechos a la lengua épica. ¿Fue de Arquíloco la idea de emplear el jonio para la poesía personal, y, por tanto, de crear una lengua apta para esa finalidad?

Cf. el volumen X de los *Entretiens Hardt (Archiloque)*, Ginebra, 1964: la contribución de Scherer es págs. 89 y sigs.). Scherer insiste en el empleo de términos no sólo coloquiales, sino vulgarismos por parte de Arquíloco. Lo mismo cabe decir de Hiponacte, quien, además, emplea palabras lidias, indicio de que en la lengua popular de Éfeso ya habían penetrado.

En el caso de la tragedia las cosas se presentan, acaso, mejor. Determinados estudios consagrados a la lengua de este género permiten apuntar que las partes recitadas eran, en un primer estadio, más cercanas al jonio que en una época posterior (así lo atestiguan los escasos restos de Frínico). En lo que se refiere a Esquilo, el estudio de Earp demuestra el empleo de una gran cantidad de compuestos y palabras raras «que serían sentidas por un griego como no familiares o exóticas» (*The Style of Aeschylus*, pág. 39). Por otra parte, sabemos, o es posible postular, la presencia de ciertos «extranjerismos», algunos introducidos por el poeta en su lengua. Así se puede constatar en las *Suplicantes*—donde su presencia se explicaría por la procedencia egipcia del coro—. Se han detectado algunos términos que proceden, posiblemente, de Sicilia. Garvie estudia tales términos en su libro *Aeschylus' Supplices*, 50 ss.

De creer a Aristófanes (*Ranas*, 1004 s.), Esquilo habría sido, en cierto modo, el «creador» de la lengua de la tragedia tal como en su esencia recogerán los trágicos posteriores. En el pasaje mencionado, Dioniso saluda a Esquilo como el que «ha adornado el lenguaje sin sentido de la tragedia» (καὶ κοσμήσας τραγικὸν λῆρον). Los términos de origen siciliano que tienen más probabilidad de poder aceptarse son, según Garvie, una docena. Sófocles fue simplificando su lengua a lo largo de su evolución si aceptamos las conclusiones de Earp (*The Style of Sophocles*, Cambridge, 1944): paulatinamente desaparecen los ecos esquileos de su obra, y, sobre todo, «los dramas tardíos de Sófocles son en cierto sentido más naturalistas» (es decir, más naturales). En cuanto a Eurípides, cabe decir que mientras es un autor que usa muchos neologismos, y, sobre todo, muchos términos «científicos» y que por otra parte se acerca mucho a un lenguaje más coloquial, por otro lado, y como ejemplo de su espíritu contradictorio, usa, estadísticamente, más arcaísmos que los otros dos trágicos.

6) La lírica coral, sobre todo en el caso de Píndaro, plantea problemas porque ignoramos prácticamente toda la larga tradición del género. Ciertamente, los indicios apuntan a que Simónides conformó en gran medida el epinicio y que se puede sospechar que el poeta dejó asimismo su impronta en el vocabulario

del género. En este sentido, podríamos acaso llamar a Simónides el conformador de la lengua del género epinicio. Pero de los escasos fragmentos que de él poseemos no se puede obtener gran cosa. En todo caso, estamos prácticamente reducidos a Píndaro y a Baquilides para obtener una idea de la lengua y métodos expresivos empleados por el epinicio (y en cierta medida podemos decir lo mismo del resto de la poesía coral). Estesícoro fue un gran innovador, y es posible que lo fuera no sólo en la temática, sino asimismo en la lengua.

Sobre la lengua de Simónides, cf. W. Schröter, *De Simonidis Cei sermone*, Leipzig, 1906. Sobre Píndaro, B. Forssmann, *Untersuchungen zur Sprache Pindars*, Wiesbaden, 1966. El estudio de H. Schultz, *De elocutionis pindaricae colore epico*, Gotinga, 1905, es una simple lista de términos épicos, sin que se plantee el autor el problema de su procedencia. Hay en Píndaro fórmulas homéricas, o cercanas a Homero, pero Píndaro es todo lo contrario de un poeta formulario. El estudio de W. K. Prentice, *De Bacchyli-de Pindari artis socio et imitatore*, Halle, 1900, es una recopilación de frases y expresiones paralelas, pero el autor ni siquiera se formula la hipótesis de si no pueden explicarse por proceder de una fuente común (la tradición epinicia). Sobre la lengua de Estesícoro, A. López Eire en *BIEH*, IX [1975], 37 s.

7) Interesante es el caso de Tucídides. El historiador ático se enfrentaba con el reto de utilizar por vez primera, como quien dice, el ático en una prosa que quería ser artística, pero carecía de tradición, dada la escasez de precedentes (*El Viejo Oligarca*, entre otros pocos). El resultado es una lengua cargada de *colorido poético* (Rittelmeyer), con gran frecuencia de términos épicos y expresiones poéticas, con una sintaxis «deslabazada» (inconcinidad), llena de anacolutos y de paréntesis. Desde Dionisio de Halicarnaso se ha querido caracterizar su lengua —y la de los representantes del «ático antiguo»— como inclinada a los jonismos. Pero el prof. López Eire, en sus estudios encaminados a aclarar los orígenes de la *koinê* ha señalado ya elementos que pueden ser gérmenes de dicha *koinê*, en Tucídides.

Sobre la lengua de Tucídides en cuanto refleja el «tono» local ático, cf. B. Rosenkranz, en un trabajo modélico en este sentido: «Der lokale Grundton und die persönliche Eigenart in der Sprache des Thukydides und den älteren att. Redner» (*IF*, XLVIII [1930], 127 ss.). Importantes: J. D. Wolcott, «New Words in Thucydides» (*TAPhAss*, 29 [1898], 104 ss.); Ch. Forster Smith, «Traces of Epic Usage in Thucydides» (*TAPhAss*, 31 [1900], 69 ss.).

8) Interesante es, finalmente, el problema de la formación de la lengua técnica griega, sobre todo el de la medicina y el de la filosofía. En el caso de ésta última, hay que tener en cuenta los esfuerzos que hacen los Presocráticos que escriben en verso. Puede detectarse las dificultades que tienen estos autores (sobre todo Parménides y Empédocles) para poder aplicar a sus ideas las fórmulas y las expresiones homéricas. En el caso de la prosa, disponemos de pocos textos, pero lo poco que tenemos permite seguir un largo proceso

que va desde los escasos fragmentos de Anaximandro (llenos de frases poéticas), pasando por los «jónicos» Anaxágoras, Diógenes de Apolonia, o Heráclito. Demócrito, pese a proceder de una zona de habla dórica (Abdera), escribe en jonio. También cabría añadir aquí la lengua de los Sofistas. En todo caso, es en Platón donde hallamos ya una lengua perfectamente moldeada y apta para la expresión filosófica, si bien Aristóteles tendrá todavía que acuñar nuevos términos.

Cf. el estudio general de K. von Fritz, *Philosophie und sprachlicher Ausdruck bei Demokrit, Plato und Aristoteles*, Darmstad, 1966. J. de Hoz, «Platón como escritor» (en *Estudios de prosa griega*, Universidad de León, 1985, 11 ss.). Útil, F. E. Peters, *Greek Philosophical Terms*, Londres, 1975³.

d) *La lingüística como modelo metodológico para la literatura*

El caso más claro, hoy por hoy, del influjo de la lingüística sobre la ciencia literaria es la constitución del método que conocemos por *estructuralismo*, que, originado en el campo estricto de la lingüística con F. de Saussure, se ha aplicado con éxito a los estudios literarios.

El *Cours de Linguistique générale*, publicado póstumamente por los discípulos del gran lingüista ginebrino, abre, en efecto, el camino hacia una consideración de la lengua en la que se supera toda la concepción histórica que hasta entonces había dominado. Partiendo de su concepción de la lengua como *sistema arbitrario de signos*; distinguiendo entre el *significante* y el *significado* en el signo lingüístico, y estableciendo la dicotomía entre *langue* y *parole*, de Saussure echa las bases para una concepción que muy pronto intentará aplicarse al estudio de las obras literarias.

Sobre el estructuralismo como método en general, cf. M. Bierwisch, *El estructuralismo*, trad. cast., Barcelona, 1971, y los capítulos iniciales de R. Scholes, *Introducción al estructuralismo en la literatura*, Madrid, 1981.

El estructuralismo literario es, asimismo, una reacción contra la consideración de la obra literaria como algo puramente externo; renuncia al enfoque meramente genético de la obra literaria, y a lo que aspira es a alcanzar una visión de la estructura interna, y el sentido profundo de toda obra independientemente de las intenciones de su autor. La aplicación del método estructural al campo de la literatura, empero, no se hizo de una vez por todas, sino de un modo paulatino. Podemos seguir algunos de los pasos que han conducido a la nueva visión: de un lado, los estudios de Jakobson, para quien el verdadero objeto del estudio literario es la «literariedad». El término es la traducción del ruso *literaturnosch*, que procede del campo de los llamados formalistas rusos. De otro, las aportaciones de Lévi-Strauss, en realidad el verdadero padre del estructuralismo como sistema filosófico. Pero es posible hallar otras apor-

taciones que preparan el terreno a los trabajos de los dos mencionados autores. Señalaremos algunas de ellas:

1) A. Jolles, holandés, que en 1930 publica su libro *Einfache Formen*, obra en la que se realiza un balance de lo que podríamos llamar los elementos estructurales que pueden establecerse en el campo de la literatura: la leyenda, el mito, el enigma, el proverbio, el caso, la memoria, el chiste, el cuento. Como se ve, se trata de una enumeración de aquellos elementos mínimos que entran o pueden entrar en toda narración. Es, pues, un paso importante hacia la consideración no histórica, sino de elementos estructurales que entran en un género, sin insistir todavía en lo esencialmente estructural.

2) Las llamadas «situaciones dramáticas» de E. Souriau (*Les cent mille situations dramatiques*), un elenco de las funciones que pueden ser utilizadas en todas sus combinaciones matemáticas para producir una situación dramática.

3) La obra de los formalistas rusos, en especial Vladímir Propp, que en *Morfología del cuento* hace un esfuerzo por determinar los elementos estructurales que entran en la narración.

Dentro del movimiento de los formalistas rusos hay que citar, entre otros, a M. Bahtin, Eichenbaum, Shklovsky. Muy cerca de ellos se hallan figuras como Todorov y Tomashevsky. Sobre este movimiento, cf. T. L. Lemon-M. J. Reis, *Russian formalist Criticism*, Lincoln, Nebr., 1965.

El enfoque estructuralista ha dado ya algunos importantes frutos en el campo de la ciencia literaria. Citemos los estudios de R. Barthes, *Sur Racine*, París, 1963. En el campo de los estudios clásicos podemos citar algunos de los trabajos de Adrados (que combina el método estructural con otros enfoques), especialmente en su libro *Fiesta, Comedia y Tragedia*; el libro (incompleto) de J. de Hoz, *On Aeschylean composition*, Salamanca, 1979, y el intento de aplicar estos principios a la novela griega que ha llevado a cabo C. Ruiz Montero (*Análisis estructural de la novela griega*, tesis doctoral, Salamanca, 1979).

e) *El problema de la traducción*

Uno de los capítulos más interesantes de las relaciones entre lingüística y literatura es el capítulo de la traducción. Hoy el tema es candente, pero conviene advertir que el problema o los problemas que la traducción plantea, sólo hace pocos años que se ha convertido en una cuestión teórica. Aunque reflexiones y manifestaciones sobre las dificultades que esa tarea plantea existen desde hace siglos. Sobre todo se ha solido silenciar lo que de *operación lingüística* tiene la tarea del traductor, y un buen ejemplo de ello es el hecho de que la mayor parte de las más famosas Enciclopedias omiten el lema *traducción* o le dedican un espacio minúsculo (como la *Enciclopedia soviética*, que en la edición de 1955 resume, en el apartado *perevod*, las ideas de Fedorov).

Cuando se trata de la traducción, lo mejor es abordar la cuestión desde dos ángulos: el problema general de la traducción y el problema de la traducción a una lengua concreta.

Sobre la historia de la traducción, puede acudirse para las cuestiones generales al trabajo de A. García Calvo, «Apuntes para una historia de la traducción» (contenido en su libro *Lalia*, Madrid, 1973, págs. 39 y sigs.). De entre los trabajos generales vale la pena citar los siguientes:

K.-R. Bausch-H. N. Gauger, *Interlinguistica. Sprachvergleich und Uebersetzung. Festschrift... M. Wandruzka*, Tubinga, 1972.

R. Bayr, *Zur Problematik des künstlerischen Uebersetzens*, tesis doct., Viena, 1942.

A. R. Brower (ed.), «On Translation» (*Harv. Studies in comp. Lit.* 23 [1959]).

A. Fedorov, *Vvedenie v teoriju perevoda* [Introducción a la teoría de la traducción], Moscú, 1953.

G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, París, 1963.

J. P. Postgate, *Translation and translations. Theory and practice*, Londres, 1922.

H. J. Störig (ed.), *Des Problem des Uebersetzens*, Darmstadt, 1973.

En castellano podemos citar (aparte el trabajo, del que nos ocuparemos, de Ortega) los estudios de V. García Yebra, *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, 1982; F. Ayala, *Problemas de la traducción*, Madrid, 1965; J. Calonge, «La traducción: arte y técnica» (*Nueva Revista de Enseñanza Media*, 6).

En la Antigüedad griega se plantea el problema de la traducción por vez primera cuando en Egipto se aborda la tarea de verter al griego la *Biblia* hebrea. Existe toda una leyenda sobre esta versión, a la que, naturalmente, no aludiremos. Baste indicar que aquí se chocaba con un problema religioso, pues se trataba de poner en una lengua extraña unos textos considerados sagrados, aparte el hecho de la profunda diferencia de concepción entre el hebreo y el griego. Y lo interesante es que se observa, en este caso concreto, un procedimiento altamente curioso. Se ha observado, en efecto, que se suele tender a emplear, para verter términos religiosos hebreos, términos específicos de la religión helenística y que pueden ofrecer un cierto parecido fonético con la palabra que hay que verter: así para traducir los términos que comprenden la raíz hebrea *zdk* (justo), se acude al término griego δίκαιος, que ofrece un cierto parecido fonético; *nabí* (profeta) es vertido normalmente por la palabra προφήτης (procedente también de la esfera religiosa). Lo curioso es que, por otra parte, para verter términos de la esfera religiosa hebrea se suele acudir a neologismos, en tanto que cuando se trata de términos idolátricos se echa mano de palabras ya existentes en la lengua religiosa helenística: así, para verter *mizbeah* (que se utiliza para indicar un altar para sacrificios a Jahve) se emplea el neologismo θυσιαστήριον formado a partir de la palabra θυσία, que indica sacrificio en la lengua religiosa helenística, en tanto que para traducir *bâmâh* (altar empleado para el sacrificio de los ídolos) se emplea βωμός, que, por otra parte, se parece fonéticamente a la palabra hebrea.

Lo importante es señalar que, en la versión de los LXX y aún más en la versión de Aqila, se suele caer en violencias a la sintaxis del griego, por el prurito de mantener una versión literal, en la que se tiende a conservar la sintaxis del hebreo: así, dado que en hebreo el acusativo lleva la partícula *at*, que puede equivaler a la preposición griega *σύν*, se hallan muchos textos en los que en griego se pone ante el acusativo complemento directo la prep. *σύν*: por ejemplo, en la versión de Aqila de *Gen. I, 1*: *σύν τῶν οὐρανῶν καὶ σύν τὴν γῆν*. Cf. E. A. Nida, «Principles of translation as exemplified by Bible Translating» (apud Brower, *op. cit.*, págs. 11 y sigs.). J. Barr, *The Semantics of Bible*, Oxford, 1963. D. Hill, *Greek Words and Hebrew Meaning*, Cambridge, 1967.

El segundo caso, dentro de la Antigüedad, es la labor traductora de los romanos, que se enfrentan con las obras literarias griegas. Ya en los mismos umbrales de la literatura romana Livio Andrónico se enfrenta con la *Odisea*. De su traducción sabemos muy poco, pero sí que adoptó ciertos principios claros. Así, el primer verso de la *Odisea* es traducido por Livio Andrónico de esta manera:

Virum, mihi, Camena, insece versutum,

lo que delata un método claro: verter los términos de la religión griega por palabras equivalentes de la religión romana. Y eso es todo un programa.

Sobre el tema, cf. Sc. Mariotti, *Livio Andronico e la traduzione artistica*, Milán, 1952.

No acaba aquí, naturalmente, el tema de las traducciones latinas de obras griegas: Cicerón fue un importante traductor de obras griegas; los cómicos, Plauto y Terencio a la cabeza, vertieron (*Maccus vortit barbare*), un poco a su manera, gran parte de la comedia helenística. Y los neotéricos hicieron una labor semejante.

Sobre los procedimientos de versión de Plauto, cf. ahora E. W. Handley, *Menander and Plautus. A Study in comparison*, Londres, 1968, donde el autor, a partir de un papiro donde se contiene el texto original del que tomó Plauto su comedia *Bacchides*, obtiene importantes conclusiones sobre las libertades que se tomaba Plauto al traducir. Cf. también V. Pötschl, *Die Neuen Menanderpapyri und die Originalität des Plautus* (S. B. Heidelb. Akademie d. Wiss.), Heidelberg, 1973.

Los árabes se hallaron ante problemas semejantes y los resolvieron a su manera. Por lo que se refiere a versiones poéticas, he aquí lo que escribía Yahiz:

El verdadero sentido de la poesía sólo lo poseen los árabes y las gentes que hablan árabe. Las poesías no se dejan traducir ni pueden ser traducidas. Si se las traduce, la estructura poética se destroza, el metro ya no es auténtico, la belleza de la poesía desaparece...

Y sobre las traducciones de textos científicos, damos a continuación las palabras de Mese Ben Ezra: Los malos traductores, según este autor,

miran cada palabra griega lo que significa. Buscan un término equivalente, en cuanto al sentido, al árabe, y lo escriben. Toman luego la palabra siguiente y proceden así sucesivamente.

Sobre este tema, cf. J. Vernet, *La cultura hispano-árabe en Oriente y Occidente*, Barcelona, 1978.

Los verdaderos orígenes de lo que hoy llamaríamos la traducción artística, sobre todo por lo que hace al griego, hay que situarlos en pleno siglo XVIII, gracias a la labor pionera de Voss, que, frente a las ideas que dominaban en su tiempo, tuvo el valor de defender, y logró imponerla, la tesis de que no sólo hay que traducir el sentido (tesis sostenida aún en época de Voss por Gotsched, epígono de la Ilustración), sino el ritmo. A él debemos la famosa versión homérica en hexámetros alemanes. A su impulso se debe el que parte de los poetas alemanes emplearan los metros griegos en algunas de sus obras. Goethe escribió su *Hermann und Dorothea* en hexámetros alemanes, y su *Aquileida* en el mismo metro; sus *Elegías romanas* están escritas en el dístico elegíaco clásico. Lo mismo hizo Schiller. Hölderlin no sólo empleó el dístico elegíaco, sino los versos eólicos (estrofa alcaica, por ejemplo).

A partir de entonces, la versión de Homero se ha intentado desde diversos métodos: en prosa (en España, Segalá), en verso, endecasílabo o en hexámetros. En este último metro hay en España varias versiones: C. Riba (que ensayó en dos ocasiones la versión de la *Odisea*); Balasch (*Iliada, Himnos homéricos*), el P. Peix (*Iliada*, en catalán, como Balasch y Riba). J. M. Pabón es autor de una bella versión de la *Odisea* en hexámetros castellanos.

Sobre la versión de Voss, cf. G. Gentschel, *J. H. Voss. Seine Homerübersetzung als sprachschöpferische Leistung*, Munich, 1977.

Famosas versiones homéricas son las de Chapman y Pope. Sobre el tema escribió un interesante libro M. Arnold (*On translating Homer*).

De entre las más famosas versiones de Píndaro hay que citar la que llevó a término Hölderlin. Es un intento todavía no explicado, pues estamos en presencia de una traducción literal en el sentido más estricto del término, y todavía hoy los críticos no se han puesto de acuerdo sobre si es un indicio de su inminente locura, o se trata de un ejercicio para aplicar el estilo pindárico a sus *Himnos*.

Cf. M. B. Benn, *Hölderlin and Pindar*, Gravenhage, 1962. Hölderlin tradujo asimismo a Sófocles.

Hay, asimismo, importantes traducciones de los trágicos. Wilamowitz es autor de una *Griechische Tragödie*, en verso. Humboldt tradujo un *Agamenón* de Esquilo. Ambos se ocuparon, por otra parte, de ofrecer sus ideas sobre la traducción: Wilamowitz en *Reden und Vorträge*, I, Berlín, 1925⁴; Humboldt en el prólogo a esta versión citada (*Gesammelte Schriften*, Berlín, 1909, pág. 135).

En catalán es importante la versión en prosa poética de Esquilo y Sófocles, por C. Riba, en la Fundació Bernat Metge; Riba, además, vertió todo Sófocles y todo Eurípides en verso catalán. En castellano, hay que citar la de Esquilo, en verso de Adrados (Bibl. Clás. Hernando, Madrid, 1966), y la nuestra, Madrid, Cátedra, 1983; Fernández-Galiano nos ha dado recientemente una traducción completa de Sófocles (Barcelona, Planeta, 1985) y una de Eurípides, en curso de publicación (Barcelona, Planeta, 1986 y sigs.). García Calvo ha hecho un importante ensayo de versión rítmica del *Edipo Rey* (Madrid, 1982).

El tema de la traducción de los autores griegos se nos haría interminable. Es un capítulo aparte en la que podríamos llamar historia de la tradición clásica. Señalaremos algunas importantes: la versión de Heródoto de Legrand, en la Col. Budé; del mismo autor, en castellano, de C. Schrader (Madrid, Gredos). La más famosa de Tucídides es la de Hobbes. Importante la versión platónica de Schleiermacher. Para Plutarco nos limitaremos a citar la castellana de Ranz Romanillos (*Vidas*) y la catalana de C. Riba.

Sobre los problemas que plantea la traducción de los autores griegos, remitimos a J. S. Lasso de la Vega, «La traducción de las lenguas clásicas al español» (en *Actas del III Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1968), que recoge la bibliografía más importante.

Si antes del siglo xx hubo autores que se habían propuesto estudiar aspectos concretos del problema que plantea la traducción, se trataba de reflexiones generales, sin llegar nunca a hacer del problema de la traducción una cuestión teórica. Incluso a principios de nuestro siglo, los trabajos que aparecen sobre el tema vierten sobre cuestiones muy concretas. Así Ortega se preguntó por la grandeza y la miseria de la traducción, pero sin profundizar en el problema. Ha sido a partir de la segunda parte del siglo xx cuando, con la profundización en la Semántica, han aflorado las cuestiones básicas. Al aceptarse como base teórica que las lenguas son, de acuerdo con las doctrinas humboldtianas sobre la lengua una «cosmovisión», los lingüistas han profundizado sobre la traducción como problema teórico.

Finalmente, un aspecto marginal, pero importante. Lo que podríamos llamar las «expurgaciones». Por criterios morales o religiosos, políticos o ideológicos, ha solido ser una tendencia general eliminar de los textos que hay que traducir aquellos aspectos que pueden «herir» la susceptibilidad de la sociedad a la que va dirigida. El amor dorio u homosexual, cuando se trata de obras como las de Platón; la eliminación del texto de nombres, instituciones, o costumbres que no se adaptan a la sensibilidad «puritana» de la sociedad a la que van dirigidos ha solido ser norma. O dar la traducción latina, pero no en la lengua a la que se traduce, pasajes griegos que se creen «inconvenientes». Es un aspecto, y muy concreto, de la «miseria de la traducción». Hoy hemos superado, en gran parte, esa hipocresía.

Sobre el tema, cf. la contribución de K. J. Dover (*Expurgation of Greek Literature*, en el libro *Les études classiques aux XIX et XX siècles (Entretiens sur l'Antiquité*, Fondation Hardt, Ginebra-Vandoeuvres, 1980, págs. 55 y sigs.).

2. LITERATURA Y FILOLOGÍA

Como el restaurador de un cuadro antiguo, puede el filólogo de hoy arrancar de muchos lugares la capa oscura de polvo y de barniz que los tiempos fueron dejándole, de suerte que los colores recobren la luminosidad del momento creador del artista.

(Br. Snell)

a) *La filología griega: principios*

Podríamos definir, al menos provisionalmente, la filología como la ciencia (o la técnica) de los textos. De un lado, pretende, por medio de los instrumentos que tiene a su alcance —y que señalaremos más tarde—, remontarse a la obra tal como el escritor la dejó dispuesta para su publicación. De otro, de acuerdo con la definición de R. Pfeiffer (*History of classical Scholarship*, Oxford, 1968, 3), «es el arte de entender, explicar y restaurar la tradición literaria». Y es que el filólogo —y de un modo especial el filólogo clásico— tiene que intentar, a la hora de enfrentarse con un texto, allanar todas las dificultades que se oponen a la tarea de alcanzar el texto original. Por ello no puede prescindir de un análisis de la *tradición*, es decir, de los estadios que nos separan de la época del autor. Como señalaba ya Aristarco —y su principio no puede dejar de aplicarse a nuestra propia época— hay que explicar a Homero a partir de Homero. Ello significa, pura y llanamente, que el filólogo no puede desentenderse de la tarea de entender los términos, la lengua, empleada por un autor en un momento dado para entenderlo íntegramente, en toda su profunda significación. Para ilustrar esa específica característica de la filología vale la pena citar *in extenso* las palabras liminares de Bruno Snell en su libro *Die Entdeckung des Geistes* que hemos tomado como lema de este capítulo.

De todo ello se deducen una serie de consecuencias:

1) Ante todo, la filología debe ocuparse de todo lo que se relaciona con la *edición de los textos*. Pero editar un texto es una tarea que presupone una labor previa que comprende muchos pasos preliminares. El filólogo que emprende la tarea de editar un autor debe, previamente, recorrer todo el material de que se dispone en aquel momento, para establecer, a partir de su estudio y análisis, un texto concreto, que se procurará sea lo más cercano posible a la obra tal como el autor la publicó. Es el momento llamado *recensio*.

Es importante que esa recogida de material que representa la tradición se haga con sumo cuidado. Si en el caso de las ediciones de autores modernos se trata de hacer acopio de las distintas ediciones que ha conocido la obra en cuestión, y especialmente la última, cuando se trata de editar una obra antigua es preciso ir a la búsqueda de todo el material que representa la tradición (manuscritos, citas indirectas, papiros, inscripciones, etc.). Un paso importante en el establecimiento de esa tradición puede ser la *historia del texto* concreto que se pretende editar, lo que nos permite establecer las distintas modificaciones que el texto ha sufrido a lo largo de la tradición manuscrita.

Una buena parte de los problemas que plantea la transmisión de la literatura griega la hemos analizado en el capítulo sobre *La transmisión de la literatura griega*. Vale aquí lo allí establecido, así como buena parte de la bibliografía citada.

Para una visión general —no sólo en el campo de la literatura antigua— véase el libro de H. Erbse (ed.), *Geschichte der Textüberlieferung*, Zurich, 1961. También A. Blecua, *Manual de crítica textual*, Madrid, 1983 (sólo para la literatura castellana). También el capítulo de mi libro *Problemas y métodos de la literatura*, Madrid, 1984, págs. 205 y sigs., y Reynolds-Wilson, *Copistas y filólogos*, Madrid, 1987.

2) Un segundo paso consiste en la *examinatio*, esto es, el análisis y estudio de toda la tradición de que el filólogo dispone. Consiste en una labor ímproba, donde el problema básico es establecer aquello que es genuino y aquello que no lo es. Resulta natural que para realizar esta labor el filólogo debe disponer de un enorme caudal de conocimientos relativos a la época, al estilo y a las ideas del autor. No resulta difícil de esa exigencia deducir, como han querido hacer algunos filólogos, que filología, y, concretamente, la determinación de lo que es auténtico de aquello que no lo es, presupone un conocimiento profundo del autor: su estilo, su lengua, su mundo. Que, en suma, la filología debe ser una ciencia universal. Y, en efecto, para determinar todos esos indicios que permiten no dudar del carácter genuino de un texto, es preciso recurrir a una serie de ciencias auxiliares:

a) Ante todo, a la *paleografía*. Dado que los textos se nos transmiten en manuscritos, es preciso poder leerlos, y ello presupone un contacto muy directo con los ejemplares en los que se contiene la tradición. También debe tener conocimientos de *codicología* o la técnica de la confección de los manuscritos, o del conocimiento de lo que es un manuscrito *per se*. Y dado que muchos textos nos llegan a través de papiros, el filólogo debe tener una buena base en *papirología*.

El estudioso dispone de algunos buenos manuales de paleografía: el de B. A. van Groningen, *Short Manual of Greek Palaeography*, Leiden, 1963³; W. Schubart, *Griechische Palaeographie*, Munich, 1966². El *Griechisches Leseheft* de R. Merkelbach/H. van Thiel (Gotinga, 1965) contiene buenas láminas para ejercitarse.

Sobre los manuscritos en general, A. Dain, *Les manuscrits*, París, 1949, y R. Devesse, *Introduction à l'étude des manuscrits grecs*, París, 1954.

Sobre el estado actual de esas materias, cf. el *rapport* de A. Bravo («Paleografía y codicología»), en A. Martínez Díez (ed.), *Actualización científica en filología griega*, Madrid, 1984, págs. 1 y sigs.

b) Una vez establecida la tradición, o, al menos, una vez recogidos los materiales, es preciso determinar lo que es o no genuino. Y aquí juegan un papel decisivo los conocimientos sobre la Antigüedad: la lengua, el estilo del autor, las antigüedades históricas y de todo tipo que permitan determinar lo que es auténtico y lo que no lo es. Una de las empresas más importantes —a la que dedicaremos en este capítulo algunas páginas— es la de determinar lo que deriva del autor o lo que es una falsificación o una falsa atribución. También los problemas de cronología interesan para establecer, dentro de lo posible, la evolución de un autor.

Se comprende que, en esta perspectiva, el filólogo debe ser un *gramático* cuando menos, si no un lingüista. Al filólogo le es imprescindible conocer el mecanismo de la lengua.

3) Labor importante es la de la *clasificación de los documentos*. En el lenguaje de la filología es preciso ir a lo que se llama *stemma codicum*, o sea, a determinar la filiación de los manuscritos, para establecer si derivan de uno solo, o de varios, es decir, si hay que eliminar códices que ya no le sirven al editor, porque son meras copias de otros ya existentes y mejor representantes de la tradición. Este árbol genealógico de los códices es una labor que estructuró, en sus líneas generales, el gran germanista y helenista K. Lachmann, que elaboró, por otra parte, los principios en los que se basa una edición científica.

Lachmann partía del principio de acuerdo con el cual los testimonios derivan de un *arquetipo* que se pretende reconstruir a base de los errores o coincidencias de los testimonios.

Sobre el tema, cf. M. Timpanaro, *La genesi del metodo de Lachmann*, Florencia, 1963. Contra este método se levantó, en su día, G. Pasquali, en una reseña amplísima que culminó en su famoso libro, *Storia della tradizione e della critica del testo*, Florencia, 1952².

Sobre el concepto de arquetipo y otros términos relacionados, con puntos de vista a veces muy personales, cf. Dain, *Les manuscrits*, págs. 96 y sigs.

Un buen manual de crítica de textos, P. Maas, *Textual criticism*, Oxford, 1958. Un buen panorama del estado actual de la cuestión en E. Flores *et alii*, *La critica testuale greco-latina oggi (Atti del Convegno Internazionale)*, Roma, 1981.

4) Si un texto no satisface las exigencias necesarias para establecer su autenticidad, se acude a la *emendatio* o corrección, que se hace por medio de *conjeturas*. Por otra parte, dominan en el campo de la filología ciertos principios a la hora de poner en práctica la técnica de la *emendatio*. Uno de ellos es

el principio de la *lectio difficilior*, que postula que cuando llega la hora de decidir entre dos lecturas divergentes, hay que escoger la que presenta una dificultad mayor, habida cuenta de la escasa cultura que normalmente tenían los copistas, que tienden, por lo general, a lecturas banales. También se recomienda la *lectio brevior*, ya que se ha comprobado que en determinados estadios de la tradición, sobre todo entre los humanistas, se tiende a alargar las expresiones del original.

Otro principio, más discutido, es el del escaso valor de los *códices recentiores*, que hoy se tiende a defender, o, al menos, a reconsiderar (cf. R. Brownings, «Recentiores non deteriores», *BICIS*, 7 [1960], 11 ss.).

Una orientación sobre el estado actual de este tema puede verse en el *rapport* de J. S. Lasso de la Vega en *Actualización científica* (ya citado, págs. 145 y sigs.).

5) Una vez realizadas todas esas operaciones, viene ya el problema de la edición, que comporta una técnica y unos procedimientos específicos. En toda edición crítica deben atenderse una serie de condiciones. Hay que ofrecer, en un estudio preliminar, la lista y la clasificación de los materiales empleados, determinando, si ha sido posible, la clasificación de los manuscritos en familias, la que sigue preferentemente el editor, y una breve reseña, si es posible, de la historia del texto editado. Esta parte suele redactarse en latín, y como ejemplo pueden servir las ediciones de la «Oxford Classical Texts», o de la colección «Teubneriana».

En la parte inferior de toda edición crítica, hay que dar un aparato crítico, donde se señalan las variantes, las conjeturas que se creen interesantes o que pueden aportar algo a la comprensión de la historia del texto. El aparato puede ser positivo o negativo. En este último caso, sólo se indica que hay otras variantes, sin indicar de qué manuscrito proceden, por lo que es siempre recomendable un aparato positivo.

Pueden hallarse analizados los principios en los que se basa una edición crítica en una serie importante de libros entre los que citaremos: E. J. Kenney, *The classical text. Aspects of Editing in the Age of the Printed Book*, Berkeley, 1974; M. L. West, *Textual criticism and Editorial Technique applicable to Greek and Latin Texts*, Stuttgart, 1973.

6) Nadie dejará de ver la trascendencia de las relaciones entre filología y literatura, una vez hechas las consideraciones anteriores. Determinar la autenticidad de una obra, o de una parte de la misma, es un paso decisivo para una recta comprensión de esa literatura. Aunque hay que advertir que la filología ha padecido ciertas modas, a las que, si ello es posible, hay que sustraerse. Por ejemplo, y debido al impacto que produjo el hecho de que Bentley descubriera el carácter espurio de ciertas cartas atribuidas a algunos autores, fue *moda* considerar, sin más, espurias todas las colecciones epistolográficas. Y

el caso de las cartas platónicas puede ser aquí muy ilustrativo: prácticamente en el mismo año aparecen dos estudios sobre la Carta VII de Platón, en los que mientras el autor de uno de estos trabajos (Edelstein) negaba su autenticidad, el otro (K. von Fritz) la defendía.

Pero la crítica textual puede, asimismo, revolucionar campos amplios del pensamiento. Recuérdese tan sólo cómo Jaeger ha transformado los estudios sobre Aristóteles al rehacer toda la historia de la constitución de la obra aristotélica.

Sobre este punto, cf. J. Alsina, *Aristóteles*, Barcelona, 1984.

A partir de esos principios filológicos vamos a abordar una serie de cuestiones básicas que establecen el carácter solidario que existe entre filología y literatura.

b) *Algunos problemas filológicos*

FALTA DE DATOS. — Al abordar el estudio de la literatura griega, sobre todo en una perspectiva histórica, se plantean innumerables problemas. Sin necesidad de caer en exagerados bizantinismos, es cierto que, en multitud de casos, una visión cronológica es importante, ya sea para determinar la prioridad de un autor frente a otro —y, por lo tanto, para poner de manifiesto la relativa originalidad de los mismos—, ya sea para presentar, con la máxima aproximación, las etapas de la evolución espiritual de un escritor determinado. Dadas las considerables pérdidas que ha sufrido la tradición de los textos antiguos, ello resulta muchas veces harto difícil. Por lo pronto, en poquísimos casos, por no decir nunca, estamos en situación de conocer los más importantes momentos de tal evolución. El «caso Goethe» no existe en la literatura antigua griega, pues ni siquiera de autores tan bien conservados como Platón conocemos los suficientes detalles de su vida personal como para trazar la auténtica trayectoria espiritual del filósofo. Lo mismo vale para Aristófanes, pongamos por caso. Además, la mayor parte de las «vidas anónimas» que nos ha conservado la tradición bizantina suelen carecer de la verosimilitud necesaria para apoyarse confiadamente en tales documentos.

CRONOLOGÍA ABSOLUTA Y RELATIVA. — Toda cuestión cronológica puede plantearse en dos planos distintos: absoluto y relativo. O se trata de fechar una obra o bien de establecer la relación temporal que existe entre dos autores distintos o entre obras de un mismo autor. Tampoco aquí carecemos de datos seguros, pues los antiguos solían establecer, con frecuencia, ciertos «sincronismos», a menudo más que sospechosos. Otras veces contamos con una vaga información como el frecuente *floruit* que se asigna a los autores, o el no menos incierto «fue contemporáneo de...» o «fue discípulo de...». Tampoco

hay que descontar los errores, las confusiones, las erratas en la trasmisión de los datos antiguos. Todo ello plantea, naturalmente, cuestiones harto delicadas.

La mayor parte de las biografías de los autores antiguos han sido recogidas por A. Westermann, *Biographi graeci*, Leipzig, Teubner, y suelen anteponerse a las ediciones de los distintos autores. También el léxico Suda aporta rico material (cf. la edición de Adler, Leipzig, 1915). El *Marmor Parium* editado por F. Jacoby, determinadas inscripciones y algunos datos de los autores tardíos son, asimismo, una buena fuente. La *Crónica* de Apolodoro ha sido editada en sus fragmentos por F. Jacoby (*Apollodors Chronik*). Pueden aprovecharse para una mayor información los datos procedentes de la Suda, Hesiquio, Pólux y otros diccionarios antiguos. Es, asimismo, aconsejable no olvidar los escolios de los autores antiguos cuando los poseemos, pero no debe olvidarse que la tendencia general de la Antigüedad era montar la biografía de los autores del pasado a base de las alusiones, ciertas o no, que los gramáticos creían hallar en las obras. Así se ha montado una visión en gran parte falsa de Safo, de Arquíloco y de otros muchos.

HOMERO Y HESÍODO. — No es nuestra intención ofrecer aquí un panorama de todos los problemas cronológicos que plantea el estudio de los autores griegos. Nos contentaremos con señalar algunos, que creemos significativos e importantes. Y el primero que se nos presenta se refiere a Homero. La cuestión que se plantea es por lo pronto doble: ¿en qué fecha aproximada hay que situarlo? ¿Es anterior, contemporáneo o posterior a Hesíodo? ¿Son la *Iliada* y la *Odisea* obras de la misma época?

La Antigüedad —al igual que los críticos modernos— ha dado las respuestas más variadas. En general, tres son los puntos de referencia que se toman: la guerra de Troya, Hesíodo y Licurgo (cf. Schmid-Stählin, *Geschichte der gr. Lit.*, I, 1, págs. 85 y sigs.). Así, mientras Helánico, entre otros, hace a Homero contemporáneo de la guerra troyana, Tucídides (I 12, 3) lo sitúa unos setenta años más tarde, Eratóstenes un centenar de años después de la toma de la ciudad, y Heródoto, en un famoso pasaje (II 145), le hace vivir nada menos que 400 años después de la toma de Troya.

Otras veces —Éforo, Sosibio, Apolodoro— se hace a Homero contemporáneo de Licurgo. Y no falta quien —como Teopompo— lo pone en relación con la época de Arquíloco.

No menos discutida ha sido, a lo largo de la historia, la cuestión de las relaciones entre *Iliada* y *Odisea*. Fue en la época helenística cuando apareció la escuela de los «corizontes» (o «separadores») que atribuía a autores distintos la *Iliada* y la *Odisea* (cf. J. W. Kohl, *De chorisantibus*, Giessen, 1917). Tal punto de vista no ha dejado de ser defendido en la época moderna, y es muy probable que sea la posición más acertada. Hay en la *Odisea* un ambiente general que «suena» a más moderno, un ideal heroico distinto, encarnado respectivamente en Aquiles y Ulises. Determinados usos lingüísticos, el espíritu que

se desprende de cada uno de los dos poemas, una ética diferente aconsejan, con cierta prudencia, situar la *Odisea* en un período algo posterior.

Así H. Fränkel (*D. u. Phil.*, págs. 121 y sigs.) ve en la *Odisea* un espíritu burgués, más realista que la idealización que determina toda la poesía iliádica. Asimismo, M. Treu, *Von Homer zur Lyrik*, Munich, 1955, pág. 50, estudiando las «innovaciones» espirituales de la *Odisea* ha defendido una fecha posterior para este poema. Finalmente, A. Heubeck, *Der Odyssee-Dichter und die Ilias*, Erlangen, 1954, sostiene que el poeta de la *Odisea* es un discípulo del autor de la *Iliada*. Una tendencia visible en una serie de críticos antiguos es la de considerar la *Iliada* como obra de la juventud y la *Odisea* como una creación homérica de la vejez. Puede verse esta tendencia ejemplificada en el tratado *Sobre lo sublime* del pseudo-Longino, cap. XII (cf. mi edición, con traducción castellana editada en Barcelona, col. «Erasmo. Textos bilingües», 1977).

Pero las relaciones entre la *Iliada* y la *Odisea* pueden ser más complejas. Así se observa cómo determinados críticos tienden a considerar que hay partes de la *Odisea* más antiguas que la *Iliada*, que el canto XXIV de la *Iliada* es muy *odiseico* (así Heubeck en el libro antes citado, y W. Theiler, «*Ilias und Odyssee in die Verflechtung ihrer Entstehung*», en *Untersuchungen zur Antiken Literatur*, Berlín, W. de Gruyter, 1970, págs. 91 y sigs.).

No menos candente es la cuestión de las relaciones cronológicas entre Homero y Hesíodo. La Antigüedad ha sostenido las tres posibles tesis: que Homero era anterior a Hesíodo lo han afirmado, entre otros, Jenófanes, Filócoro y Eratóstenes; su contemporaneidad es supuesta, sin más, en el llamado *Certamen entre Homero y Hesíodo*, una obra tardía, basada en otra anterior en la que se nos presenta a los dos poetas tomando parte en un concurso literario. Pero tampoco faltan los autores que hacen de Homero un poeta posterior al autor de *Trabajos y Días*: así el *Mármol de Paros*, Filóstrato y, al parecer, Simónides. Tampoco en la época moderna han faltado quienes han hecho a Hesíodo anterior a Homero. Entre los que lo han sostenido está M. Riemschneider (*Homer, Entwicklung und Stil*, Leipzig, 1952²). La autora, especialista en arqueología, lanza la tesis de que Homero realizó una profunda transformación de la poesía hesiódica preexistente, dándole un nuevo contenido y un espíritu nuevo, sobre todo en lo que respecta al tratamiento de los dioses.

Debió de ser en la primera mitad del siglo VII —escribe la autora, pág. 11— cuando el poeta Homero entró en contacto con la *Teogonía* de Hesíodo y, de la mano de esta primera genealogía divina, concebida como algo serio, se decidió a convertirla en una alegre historia familiar.

Este punto de vista, sin embargo, está lejos de ser absolutamente aceptable: desde una perspectiva histórico-cultural, Hesíodo se revela como un autor más avanzado que Homero. Apunta ya en él un incipiente subjetivismo que anuncia el lirismo arcaico. El estilo «catalogico» de Hesíodo se halla asimismo bastante cerca de las genealogías de los logógrafos jónicos; y, por otro lado, una gran parte de la tradición habla en favor de la prioridad de Homero.

La cuestión ha sido planteada, con mayor cuidado, por F. Schwenn, *Die Theogonie des Hesiodos*, Heidelberg, 1934. Parte dicho crítico del principio según el cual la poesía homérica no se compuso sino a lo largo de una dilatada etapa, por lo que es posible señalar pasajes de la *Odisea* posteriores a la *Teogonía*. Podría hablarse, en suma, de una influencia mutua. Naturalmente tal postura sólo puede aceptarse si se considera que los poemas homéricos son el fruto del esfuerzo de varias generaciones, lo que comporta una posición «analítica».

Un interesante intento por establecer las relaciones entre los dos poetas ha sido realizado recientemente por F. Krafft, *Vergleichende Untersuchungen zu Homer und Hesiod*, Gotinga, 1963 (Hypomnemata, Heft 6), que combina tanto el método histórico-cultural como el estilístico-lingüístico.

La tesis según la cual Homero y Hesíodo son autores contemporáneos tiene un buen representante en H. Munding (*Hesiods Erga in ihrem Verhältnis zur Ilias*, Francfort del Main, 1959). El autor, partiendo de las observaciones de críticos anteriores que habían ya señalado la existencia de numerosas «alusiones» a la *Iliada* por parte del autor de *Trabajos y Días*, y tras poner de relieve que también en la *Teogonía* hay indudables referencias a Homero, apunta la posibilidad de que tales referencias contengan un tono polémico. Munding, pues, resucita la consideración del *Certamen*, llegando a avanzar la tesis de que *Trabajos y Días* son la cristalización de una polémica literario-personal entre Homero y Hesíodo.

De hecho, la tesis de Munding pretende destruir, si bien no lo consigue, la visión tradicional, según la cual los *Trabajos* han nacido de una experiencia personal del poeta en relación con el pleito sostenido con su hermano Perses. De hecho, la referencia y la exhortación a la virtud dirigida a su descarriado hermano no serían, en la tesis de Munding, sino un pretexto para polemizar con la concepción de la *areté* en los poemas homéricos. Cf., empero, B. A. van Groningen, *Hésiode et Persé* (Mededelingen der konigl. nederl. Akad. van Wett. Afd Letterkunde, N. R., Deel 20, núm. 6), Amsterdam, 1957, y Jaeger (*Paideia*, I, págs. 67 y sig.).

ARQUÍLOCO. — No menos importante es la cuestión que plantea la cronología de uno de los poetas más representativos de la época arcaica: nos referimos a Arquíloco. Algunos testimonios de la Antigüedad lo sitúan en pleno siglo VIII (Cicerón lo hace contemporáneo de Rómulo, ca. 753-716); Clemente, hacia el 700; Eusebio y Taciano colocan su apogeo por los años 688-685; Eusebio da como fechas los años 664-663, mientras Heródoto lo hace contemporáneo de Gíges (652?). La crítica moderna ha adoptado, asimismo, posturas diferentes: algunos filólogos, partidarios de una cronología baja, lo sitúan a mediados del siglo VI; otros, defendiendo una cronología alta, dan los años finales del siglo VIII. Una buena parte de los críticos se deciden por una fecha intermedia hacia 648. La causa de tales contradicciones se debe a que no hay acuerdo respecto al eclipse que el poeta menciona en un decisivo fragmento (74D). Sin embargo, todo hace suponer que, realmente, hay que aceptar que el eclipse

en cuestión es el del 6 de abril de 648. Aun así, es verdad la afirmación de A. Bonnard (*Archiloque*, París, L.B.L., 1958, pág. V) de que Arquíloco es «el más antiguo de los poetas líricos de Europa», y queda, asimismo, justificada la afirmación de Fränkel al llamarle *der Begründer*, «el fundador», de la lírica.

Sostiene la cronología baja E. Löwy (en *AAWW*, 70 [1933], pág. 31); en cambio es partidario de la alta C. A. Blakeway («The Date of Archilochus», en *Greek Poetry and Life*, Oxford, 1936, págs. 34 y sig.). En general, cf. el prólogo de Adrados en su edición de los *Elegíacos y yambógrafos arcaicos* (ya citada).

PÍNDARO. — Quedan, en el período arcaico, otras cuestiones cronológicas, pero de un interés más limitado. Es cierto que de muchos de los poetas sólo conocemos fechas aproximadas, pero en ningún caso nos hallamos en presencia de datos tan extremos como en el de Arquíloco. Se han planteado algunas cuestiones sobre la época exacta de la actividad de Alcman, de Estesícoro, de Hiponacte. Ignoramos otros datos secundarios. Pero quizás una de las cuestiones más debatidas sea la referente a la cronología pindárica, que ha dado lugar a la aparición de estudios diversos (así, el de Gaspar, *Essai de chronologie pindarique*, 1900). De algunas de sus odas no se ha podido establecer la fecha exacta. Pero, sin duda, la que más trascendencia tiene es la de la cronología relativa entre la *Pítica I* y el *Prometeo* de Esquilo. Como es sabido, en una y en otra obra hay referencias a una erupción del Etna. Pero ¿quién es la fuente de quién? El *Mármol de Paros* nos informa de una erupción en 479; Tucídides (III 116), al hablar de la que se produjo en 425, dice, de paso, que hubo otra en 475. La fecha de la victoria que canta la *Pítica I* es 476. Como a toda erupción sigue y precede un período más o menos largo de actividad volcánica, nada tiene de raro que en este año de 476 el poeta haya podido contemplar personalmente la actividad del Etna. Si el pasaje de Esquilo (*Prom.* 351 s.) es, en general, una reelaboración del texto pindárico, como creen algunos críticos (así Mazon), resulta que el poeta ateniense se ha inspirado en Píndaro, para quien habría que reivindicar la originalidad de la descripción. Sin embargo, no debe excluirse la posibilidad de una fuente común.

Un problema importante, por las consecuencias que de ello se derivan para la evolución artística de Píndaro, es el de la cronología de la famosa *Nem.* VII: se la considera muy antigua, y directamente relacionada con el *Peán VI*, que sería anterior: U. von Wilamowitz (*S.-B. der preuss. Akad. Wiss. Berlin, Phil. hist. Klasse*, XV, 1908, págs. 328 y sigs.), con una larga serie de filólogos (Schadewaldt, Schwenn, Turyn, Wüst, etc.). Son de opinión contraria, entre otros, Hermann, Farnell, Puech, Bowra, Theiler, Thummer. La tesis de W. Theiler («Zwei Zeitstufen in Pindars Stil und Vers», reproducida en *Untersuchungen zur antiken Literatur*, Berlín, 1970, págs. 148 y sig.), que coloca la *Nem.* VII entre las obras de estilo tardío por caer dentro de los Epinicios que delatan la *segunda época*, caracterizada, entre otros rasgos, por un mayor realismo, ha sido últimamente refutada a fondo por S. Fogelmark, *Studies in Pindar*, Lund, 1972, págs. 72 y sigs.

La detallada refutación de Fogelmark va desgranando cada uno de los *rasgos tardíos* pretendidamente descubiertos en la *Nemea* VII («el motivo de la presencia del poeta» [*Das Motiv des Kommens*], determinados rasgos estilísticos, uso de personificaciones, tendencia a acumular detalles concretos y técnicos, etc.). El crítico danés muestra cómo en las piezas anteriores al 470 —fecha que separa los dos períodos— se dan todos esos pretendidos rasgos «tardíos». Ya al aparecer el trabajo de Theiler, publicó Fr. Dornseiff una breve reseña en la revista *PhW*, 64 [1944], 73 s., donde el gran conocedor del estilo pindárico señalaba que en una de las piezas más antiguas de Píndaro (la *Pít.* X) aparecen rasgos «tardíos». Sobre los problemas e interpretaciones de la *Nem.* VII, cf. ahora J. S. Lasso de la Vega, «La séptima *Nemea*» (*EC*, 79, XXI [1957], 59 ss.), que recoge las más importantes discusiones.

Sobre los problemas que comporta la cronología de Erinna, cf. J. Vara, en *Emerita* [1973], 350 ss.

TRAGEDIA. — Al entrar en el campo de la tragedia es cuando nos enfrentamos con cuestiones de cronología realmente espinosas. Pocas de las obras conservadas pueden fecharse de un modo absoluto, y la cronología relativa defendida por los críticos no siempre coincide. En el caso concreto de Esquilo la seguridad que reinaba hace algunos años se ha visto destruida por el testimonio de un papiro (*Ox. Pap.* XX, núm. 2256, fr. 8), cuyo texto es como sigue:

ἐνίκα Αἰσχύλο[ς...	venció Esquilo...
Δαναίσι Ἄμυ[μωνα]	<i>Danaiides Amimone</i>
δεύτ[ε]ρ[ο]ς Σοφοκλή[ς]...	Segundo Sófocles...
Μέσατος [N...	Mésato N...
[Βάκχαις κωφοῖ[ς]	<i>Bacantes Mudas</i>
Ποι[μ]εσιν κύκλ[ωπι]	<i>Pastores Cíclope</i>
σατυ[ρικῶι]	Satírico

De acuerdo con este documento (fechado entre los siglos II-III), la trilogía de las *Danaiides*, a la que pertenece la única conservada, *Las suplicantes*, fue representada en el mismo año en que Sófocles obtuvo un segundo premio. Como, por otra parte, sabemos que este poeta ganó el primer premio la primera vez que se presentó a los concursos trágicos (468), la obra tiene que pertenecer a un período posterior, quizás el 466-465. Cae, por ello, hecha pedazos la tradición que veía en *Las suplicantes* la primera obra cronológicamente conservada de Esquilo. Es obvio que el hecho tiene unas enormes consecuencias para nuestra concepción de la evolución del arte de Esquilo. Ciertamente la obra en cuestión contiene gran cantidad de rasgos arcaicos, pero la visión lineal de la evolución técnica de Esquilo que ha predominado hasta ahora debe someterse a una honda revisión.

Algunos críticos se han aferrado a la cronología tradicional, como Pohlenz, *Gr. Trag.*, II, 64; otros (como Webster, «Greek Tragedy», en *Fifty Years of Class. Scholarship*, págs. 4 y sig.) sostienen que *Las suplicantes* no pertenecen a la misma trilogía

que *Danaides* y *Amimone*. Y no falta quien, como Kakridis, haya pretendido defender que Sófocles concurrió antes de 468 a los concursos dramáticos, cuando en esto coincide toda la tradición. Quizá la explicación más segura sea la que ha avanzado Del Corno (en *Dioniso*, 19 [1956], 277 s.), entre otros, y según la cual la obra, escrita en fecha muy temprana, habría sido representada por vez primera en época posterior.

Sobre los problemas generales que plantea la cronología de *Las suplicantes*, con un detallado estudio de la técnica, estilo, el papiro y las interpretaciones de que ha sido objeto, cf. ahora A. F. Garvie, *Aeschylus' Supplikes: Play and Trilogy*, Cambridge, 1969.

Otra cuestión altamente debatida —y que tiene una importancia capital para el problema de la evolución espiritual de Esquilo— es la relativa a la fecha del *Prometeo*. Algunos críticos, como veremos, sostienen que se trata de una obra espuria, escrita en un período posterior a la muerte de Esquilo, y que, desde luego, sería obra de un trágico muy influenciado por las doctrinas sofísticas. Schmid es quien con más amplitud y brillantez ha defendido tal teoría, que, en caso de ser cierta, situaría dicha obra en un período muy cercano a la época de Eurípides. Pero se han sostenido tesis muy distintas: F. Focke (en *Hermes* [1930], 259 s.) se decide, después de analizar todos los argumentos posibles, por una fecha «inmediatamente anterior al 470», cronología con la que está de acuerdo, en principio, H. J. Mette (*Der verlorene Aischylos*, Berlín, 1963), al situarla en 472. Pohlenz (*Gr. Trag.*, II, pág. 35) propone la fecha de 469, lo mismo que Wilamowitz y otros. Por el contrario, E. C. Yorke (en *CQ*, 30 [1936], 153 s.) pretende hacerla posterior a la misma *Orestíada* (representada en 458) basándose especialmente en argumentos métricos.

En general, cf. G. Méautis, *La date du Prométhée enchaîné d'Eschyle* (Comptes rendus de l'Acad. des Inscript., 1960, págs. 151 y sig.). M. Griffith, *The authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge, 1976, tb. del mismo véase su edición comentada de esta obra (Cambridge, 1983).

Sófocles. — También en lo que a Sófocles atañe se plantean serios problemas cronológicos. Por lo pronto, sabemos por un autor antiguo (Plutarco, *De prof. in virt.* 79b) que este poeta, en cierta ocasión, había confesado que en un principio siguió las huellas de su gran predecesor, Esquilo, pero que poco a poco fue hallando su propio estilo. Ello significaría que en los dramas de su juventud tendríamos una honda impronta esquiléa, mientras que las tragedias del período final estarían mucho más alejadas del lenguaje y de la técnica de su gran predecesor.

A partir de este principio, los críticos han intentado establecer una cronología relativa dentro de sus dramas, especialmente de los conservados. El texto de Plutarco es como sigue (damos la versión castellana):

Pues así como Sófocles decía que, después de haber seguido la hinchazón de Esquilo, y tras abandonar la artificiosidad y dureza de su anterior arte,

al fin había llegado a un tercer tipo de estilo, mucho mejor y más adaptado a la psicología...

Ahora bien, sabemos que el *Triptólemo* fue representado en 468, y que *Támiras* lo fue no mucho más tarde; *Antígona* fue llevada a la escena entre 443 y 441, el *Filoctetes* en 409, y que el *Edipo en Colono* se representó póstumamente. De estas obras, las dos primeras deben corresponder, por lo tanto, al período de influencia esquílea, mientras que el *Filoctetes* y el *Edipo en Colono* se sitúan en el período tardío de su producción. Sin embargo, se plantea la cuestión de la fecha relativa de *Áyax*, *Antígona*, *Las traquinias*, *Electra* y *Edipo rey*.

Para establecer esta cronología relativa se ha acudido a dos procedimientos. Por un lado, al estilo: se trata de hallar un criterio —muchas veces subjetivo— que permita acercar las obras al período de su juventud o al de la vejez.

Ha sido T. B. L. Webster, *An Introduction to Sophocles*, Oxford, 1936, págs. 143 y sigs., quien ha iniciado el estudio estilístico para establecer una cronología aceptable. Profundizando en sus intentos, F. R. Earp, *The Style of Sophocles*, Cambridge, 1944, ha estudiado cada una de las tragedias sometiéndolas a un riguroso análisis estilístico, y, aplicando el método estadístico, ha establecido una cronología relativa bastante aceptable.

Si a los argumentos puramente estilísticos añadimos los de técnica dramática, tendremos un cuadro bastante completo. En efecto, se ha podido observar que hay un grupo de tragedias (*Áyax*, *Antígona*, *Las traquinias*) que presenta una estructura díplica dividida en dos partes dominada cada una por un personaje. Asimismo, es posible observar que en un grupo de tragedias el personaje principal tiene a su lado una figura secundaria que pone de relieve sus rasgos (Ismene junto a Antígona, Crisótemis junto a Electra), en tanto que a partir de *Edipo rey* el protagonista se yergue solo, dominando toda la escena.

Sin que se haya podido llegar a un acuerdo completo entre los críticos, en general se acepta que *Áyax* está próxima a *Antígona*, mientras que *Electra* debe colocarse en una fecha cercana a *Filoctetes*. *Edipo rey* ocuparía un lugar intermedio entre *Áyax* y *Electra*.

Otro método, consistente en estudiar los pasajes paralelos de Sófocles y Eurípides, ha sido utilizado de un modo especial para la datación de *Las traquinias*. Algunos críticos pretenden ver en esta obra un innegable influjo eurípideo (el prólogo, las escenas del sueño de Heracles, más justificables en Eurípides que en Sófocles); así U. von Wilamowitz (*Euripides Herakles*, I, pág. 152), y el editor de Sófocles en la Colección Budé.

Hay que advertir, sin embargo, que los argumentos de estructura no siempre son relevantes: recuérdese lo que antes hemos dicho de la cronología de *Las suplicantes* esquíleas. Con todo, una fecha relativamente alta para *Las traquinias* es lo más prudente (así J. C. Kamerbeek, en su edición comentada de Sófocles, ha colocado la pieza

en el número dos después del *Áyax*. Cf. de dicho autor, *The Plays of Sophocles*, I, Leiden Brill, 1953; II, id. 1959).

Es curioso observar cómo en la segunda edición del *Sófocles* de la Colección Budé se ha producido un cambio de punto de vista. El primer editor, Masqueray, como hemos dicho, señalaba un gran influjo de Eurípides sobre Sófocles, siguiendo la autoridad de Wilamowitz; Dain-Mazon, en cambio, han adoptado un punto de vista opuesto. Y llegan a afirmar:

Il eût mieux valu se demander auparavant s'il était vraisemblable que Sophocles eût pu avoir l'idée de présenter au public athénien, après la pathétique création d'Euripide, un Héraclès aussi simple, aussi dur que celui des *Trachiniennes* (pág. 8).

Sobre *Las traquinias* y su cronología, cf. ahora E. R. Schwinge, *Die Stellung der Trachinerinnen im Werk des Sophokles*, Gotinga, 1962, que coloca la pieza «in die frühe Schaffen-periode des Sophokles» (pág. 133), y, desde luego, antes que la *Antígona*.

Se ha planteado, asimismo, la posibilidad de establecer una fecha relativa de *Electra* acudiendo a la comparación con la pieza del mismo nombre de Eurípides, que puede fecharse muy probablemente el año 413.

Sin embargo, nos encontramos aquí con una cuestión en gran parte insoluble. Los argumentos que se aducen en favor de la prioridad de uno u otro de los trágicos en el tratamiento del tema son, generalmente, tan subjetivos que, como señala Pohlenz (*Gr. Tr.*, II, pág. 142, de la versión italiana), pueden emplearse para defender una u otra tesis, indistintamente. Se da incluso el caso de filólogos que, como Wilamowitz, han sostenido primero la tesis de la prioridad de Eurípides para defender, más tarde, la de Sófocles. En todo caso resulta extraño que Eurípides, que ha tenido tanto cuidado en criticar a Esquilo en su tragedia, no haya polemizado con Sófocles en su pieza, corrigiendo aquellos aspectos de la versión de este poeta en los que no estaba de acuerdo. Es más, cuando *Electra*, en la pieza euripídea, hace un elogio de la victoria de Orestes sobre Egisto, situándola por encima de cualquier triunfo atlético, ¿puede sostenerse que está criticando el pasaje sofócleo de la victoria de Orestes? Así lo han entendido algunos, pero el hecho es que Eurípides no menciona los Juegos Píticos (en el pasaje de Sófocles se finge que ha vencido Orestes en Delfos), sino los Olímpicos.

Sostienen la prioridad de Sófocles, entre otros. E. Steiger (*Philologus*, LVI, 561 s.); A. Elisei, «Le due *Elettre*» (*RAL*, VI). La de Eurípides es defendida sobre todo por Bruhn en su edición comentada de esta pieza. En general, cf. Pohlenz, *loc. cit.*, y Owen, «The Date of the *Electra* of Sophocles» (en *Greek Poetry and Life*, págs. 145 y ss.), que postula, para la pieza sofóclea, el año 410, y sería, por lo tanto, posterior a Eurípides. Los argumentos de Owen se basan en el desarrollo interno de la tragedia sofóclea, el metro y la lírica, así como en el papel de algunos personajes secundarios. Su tesis es que la respuesta de Eurípides a la *Electra* de Sófocles fue el *Orestes*.

Eurípides. — Tampoco tenemos una clara cronología en lo que se refiere a las tragedias de Eurípides. Sabemos, eso sí, que en el año 455 obtuvo por vez primera un coro, para representar *Las hijas de Pelias*. En 438 presentó la tetralogía formada por *Las cretenses*, *Alcmeón en Psófide*, *Télefo* y *Alcestit*. La *Medea* data de 431, el *Hipólito* de 428, *Las troyanas* de 415, *Helena* del 412, *Orestes* del 408, *Ifigenia en Áulide* y *Bacantes* del 405.

Ésta sería la cronología absoluta. ¿Es posible datar, con mayor o menor aproximación, las restantes obras? En algunos casos no resulta difícil. Para ello los críticos suelen acudir a varios procedimientos: o bien se utilizan los datos que la tradición nos proporciona, o se acude a las parodias de la comedia, especialmente Aristófanes. Como es bien sabido, este cómico alude con mucha frecuencia a versos o escenas enteras de Eurípides. Ello proporciona, cuando menos, un *terminus ante quem*, esto es, la escena o versos parodiados deben preexistir, lógicamente, a la parodia. Tampoco es raro acudir a las alusiones del autor a hechos contemporáneos, en cuyo caso tenemos un *terminus post quem*, esto es, la obra ha sido escrita después del hecho o suceso en cuestión. Lo malo es que no siempre están los críticos de acuerdo en la identificación del acontecimiento aludido, con lo que surgen las naturales discrepancias.

Naturalmente, la alusión cómica a una tragedia conservada no presenta dificultades para su identificación. Distinto es el caso de las alusiones paródicas a comedias perdidas. Entonces resultan de interés inestimable los datos de los escoliastas, que casi nunca dejan de señalar la procedencia de la escena que satiriza el comediógrafo.

Utilizando tales procedimientos es posible establecer algunas fechas aproximadas: así la *Andrómaca* debe de haber sido compuesta entre 430 y 420, según los datos del escolio al verso 445; *Oineo* y *Fénix*, parodiadas en *Los acarnanios*, deben fijarse antes del 425 —fecha de representación de la comedia (la referencia procede del escolio a *Acarn.* 418 y 420—; *Los Heraclidas* deben situarse hacia 428 (cf. Wilamovitz, *Analecta Euripidea*, págs. 151 y sigs.); *Belefonte* y *Filoctetes* (escolio a *Acarn.* 426) se escribieron antes del 425 (parodia en *Acarnanios*); *Hécuba* fue escrita con toda probabilidad hacia 424, pues se parodia en las *Nubes*, representada en 423; lo mismo cabe decir del *Eolo*; *Teseo* es anterior al 422 (escol. Aristóf., *Avispas*, 313); la misma fecha hay que asignarle a la tragedia *Ino*; 420, aproximadamente, debe de ser la fecha de representación de *Las suplicantes*, dado que la obra alude al tratado firmado entre Argos y Atenas (Tuc., V 43 ss.); el *Heracles furioso* suele situarse en fechas muy variadas, entre el 423 y 416 (cf. Wilamowitz, *Euripides Herakles*, I, págs. 341 y sigs.). El *Ion* es, asimismo, de fecha muy incierta, si bien algunos se deciden por los años alrededor de 420; la trilogía de la que formaban parte *Las troyanas* suele situarse, por determinadas razones, hacia 415; *Electra* y *Andrómeda* se fechan hacia 412 según el escolio de Aristóf., *Tesm.* 1012; el *Erecteo* y *Melanipe la sabia* deben de haber sido escritas antes del 411; *Ifigenia*

entre los tauros suele situarse entre 411 y 409; *Antíopa*, *Hipsípila* y *Las fenicias*, no mucho antes del 406.

Véase sobre el tema el trabajo de M. Fernández-Galiano, «Estado actual de los problemas de cronología euripídea» (*EC*, XI [1967], 323 ss.), que da el siguiente cuadro:

LIST-MANN	ZIE-LIŃSKI	BREITEN-BACH	CEADEL	KRIEG	STOESSL	WEB-STER	GA-LIANO	AÑOS	
								Escrita	Representada
<i>Alc.</i> ¹ <i>Med.</i> ¹ <i>Hera.</i> ² <i>Hipp.</i> ² <i>Andr.</i> ²	<i>Alc.</i> ¹ <i>Med.</i> ¹ <i>Hera.</i> ¹ <i>Hipp.</i> ¹ <i>Andr.</i> ²	<i>Alc.</i> ¹ <i>Med.</i> ¹ <i>Hera.</i> ¹ <i>Hipp.</i> ² <i>Andr.</i> ²	* <i>Hipp.</i> * <i>Alc.</i> * <i>Med.</i> * <i>Hera.</i> <i>Andr.</i>		<i>Alc.</i> <i>Med.</i> <i>Hera.</i> * <i>Andr.</i> * <i>Hipp.</i>	<i>Alc.</i> <i>Med.</i> <i>Hera.</i> <i>Hipp.</i> <i>Andr.</i>	<i>Alc.</i> <i>Med.</i> <i>Hera.</i> <i>Hipp.</i> <i>Andr.</i> ¹		438 (V) 431 (VII) 430 (VIII) 428 (IX) 427 (X)
<i>Cycl.</i> ³							<i>Cycl.</i> ¹		427 (X)
<i>Suppl.</i> ³ <i>Hec.</i> ³	<i>Suppl.</i> ² <i>Hec.</i> ²	<i>Suppl.</i> ² <i>Hec.</i> ²	<i>Suppl.</i> <i>Hec.</i>		* <i>Hec.</i> * <i>Suppl.</i>	<i>Suppl.</i> <i>Hec.</i>	<i>Suppl.</i> <i>Hec.</i> ¹		424 (XI) 424 (XI)
* <i>Herc.</i> ³ * <i>El.</i> ⁴ * <i>Tro.</i> ⁴	<i>El.</i> ² <i>Tro.</i> ³ <i>Herc.</i> ³	<i>El.</i> ² <i>Tro.</i> ²	<i>El.</i> * <i>Herc.</i> * <i>Tro.</i>	<i>Tro.</i> <i>Herc.</i>	* <i>Herc.</i> * <i>El.</i> * <i>Tro.</i>	<i>El.</i> <i>Tro.</i> <i>Herc.</i>	<i>El.</i> ¹ <i>Tro.</i> ² <i>Herc.</i>		419 (XIV) 415 (XVI) 414 (XVII)
<i>I. T.</i> ⁴ <i>Hel.</i> ⁴ <i>Ph.</i> ⁵	<i>I. T.</i> ³ <i>Hel.</i> ³ <i>Ion.</i> ³ <i>Ph.</i> ³	<i>Hel.</i> ³ <i>Ion.</i> ³ <i>Ph.</i> ³	* <i>Ion.</i> * <i>I. T.</i> * <i>Ph.</i> * <i>Hel.</i>	<i>I. T.</i> <i>Hel.</i> <i>Ion.</i> <i>Ph.</i>	* <i>Hel.</i> * <i>I. T.</i> <i>Ion.</i> <i>Ph.</i>	<i>I. T.</i> <i>Hel.</i> <i>Ion.</i> <i>Ph.</i>	<i>I. T.</i> ³ <i>Hel.</i> ³ <i>Ion.</i> <i>Ph.</i>		414 (XVII) 412 (XVIII) 412 (XVIII) 410 (XIX)
<i>Ba.</i> ⁵ <i>Or.</i> ⁵	<i>I. A.</i> ⁴ <i>Ba.</i> ⁴ <i>Or.</i> ⁴	<i>I. A.</i> ³ <i>Ba.</i> ⁴	<i>I. A.</i> <i>Ba.</i> <i>Or.</i>	<i>I. A.</i> <i>Ba.</i> <i>Or.</i>	* <i>Or.</i> * <i>I. A.</i> * <i>Ba.</i>	* <i>Or.</i> * <i>I. A.</i> * <i>Ba.</i>	<i>I. A.</i> ³ <i>Ba.</i> <i>Or.</i> ³	409 409	(XXII) (XXII) 408 (XX)

Un intento de establecer una cronología partiendo de las alusiones a los hechos contemporáneos es el libro de Éd. Delébecque, *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, París, 1951; asimismo, Goossens, *Euripide et Athènes*, Bruselas, 1962. Sin embargo, no han faltado críticas, y a veces bastante duras, a este método. Además, V. Langhelf, *Die Gebete bei Euripides und die zeitliche Folge der Tragödien*, Gotinga, 1971. M. Fernández-Galiano («Estado actual de los problemas de cronología euripídea», *EC*, XI, 52 [1967], 324 ss.) ha realizado una buena puesta a punto del problema hasta 1966. Véase, además, Webster, *The Tragedies of Euripides*, Londres, 1967.

En un principio, los editores de Eurípides adoptaron un orden alfabético de las tragedias. Murray fue el primero en seguir un orden cronológico, siempre discutible, por lo que actualmente no es raro que los editores vuelvan al sistema alfabético, menos comprometido. Así A. Tovar (*Eurípides*, Barcelona, I, 1955; II, 1960).

El loable intento de W. Buchwald, *Untersuchungen zur Chronologie der attischen Tragödie*, 1931, que, a base de las alusiones, procura establecer un orden cronológico

dentro de las tragedias comprendidas entre 455 y 431, no aporta soluciones del todo satisfactorias.

Pasando por alto algunas cuestiones relativas al siglo v y que merecían una mención —Tucídides, por ejemplo, en especial la cuestión de la época de la redacción de sus *Historias*— pasaremos al siglo iv. Si es verdad que en relación con Jenofonte surgen infinidad de problemas cronológicos, no lo es menos que uno de los capítulos de la filología griega que más tinta ha hecho correr es la cuestión del orden cronológico de los *Diálogos* platónicos. De ellos, pues, vamos a ocuparnos brevemente.

Sobre Jenofonte, cf. Delébecque, *Essai sur la vie de Xénophon*, París, 1957, que, con todo, debe manejarse con mucha cautela, pues no siempre puede aceptarse el punto de vista del autor. La «cuestión tucidéida» puede estudiarse en el prólogo a la versión de F. Rodríguez-Adrados (Madrid, 1952). Y últimamente en J. Alsina, *Tucídides. Historia, ética y política*, Madrid, 1981, págs. 325 y sigs.

LOS «DIÁLOGOS» DE PLATÓN. — Respecto a las obras platónicas, sabemos una cosa cierta: las *Leyes* fueron publicadas póstumamente por Filipo de Opunte (Diógenes Laercio, III 37). Este dato ha sido ampliamente utilizado por los filólogos modernos para ensayar el método estilístico-estadístico, tan en boga en el siglo xix y en parte del xx. Sin embargo, no es éste el único método empleado para determinar el orden relativo de la composición de los *Diálogos*. Una serie de los críticos, en efecto, ha intentado sacar partido de las alusiones de un diálogo a otros, con lo cual se obtienen algunos puntos precisos de cronología relativa: tal o cual diálogo es posterior a tal otro, porque éste cita a aquél, etc. Otros investigadores, especialmente los que se ocupan de historia de la filosofía, acuden al llamado «método doctrinal»; ha sido Schleiermacher el que principalmente se ha atenido a tal procedimiento. Pero el error de éste, y otros críticos, estriba en que se forman *a priori* una idea de la evolución del pensamiento platónico, y aplican los resultados obtenidos a la fijación de una cronología. Así, en el caso de Schleiermacher, empieza por sentar la premisa de que Platón utilizó primero la enseñanza mítica, para pasar más tarde a la científica. Resultado: las obras que contienen mayor amplitud de materia mítica son anteriores a aquellas en que el mito o no existe, o apenas. En otros casos, como hace Munk, se establece que Platón ha pretendido darnos una biografía de su maestro. Por lo tanto: el *Parménides* —en que Sócrates disputa con este filósofo— sería la primera obra, y el *Fedón*, que nos narra la muerte del maestro, la última.

No es necesario decir que los resultados obtenidos por unos procedimientos tan aptos para toda clase de subjetivismos no podían conducir a ninguna parte. Y, en efecto, apenas hay un crítico que obtenga resultados con los que estén de acuerdo los demás.

Ante el fracaso de tales métodos, Campbell, primero, y Lutoslawski, después, ensayaron el método estadístico-estilístico. Consiste en estudiar la obra platónica desde el punto de vista estilístico, estableciendo grupos según que el estilo esté más cerca o más lejos de las *Leyes*, que sabemos es la última obra de Platón.

Cierto que no siempre se obtienen resultados absolutamente idénticos, pero sí que se consiguió establecer algunos grupos homogéneos dentro del *corpus* platónico. Así Campbell descubre que hay parentesco estilístico, y, por ende, proximidad temporal, entre *Leyes*, *Critias*, *Timeo*, *Filebo*, *Político* y *Sofista*; Ritter y Von Arnim determinan la existencia de otro grupo, formado por *Parménides*, *Teeteto*, *Fedro*, *República*; Lutoslawski, en fin, detecta la existencia de un tercer grupo, formado por *Fedón*, *Banquete* y *Crátilo*.

Para superar las limitaciones de tal procedimiento, A. Díaz Tejera intentó un nuevo método, basado en el estudio del léxico y la frecuencia de términos de la *koinê*. Sus conclusiones son bastante aceptables. Cf. su trabajo, «Ensayo de un método lingüístico para la cronología de Platón» (*Emerita*, XXIX [1962], 241 ss.). Una visión de los métodos aplicados para resolver el problema puede verse en C. Ritter, *Platon*, Munich, 1913, págs. 230 y sigs.

ÉPOCAS HELENÍSTICA Y ROMANA. — De entre los principales problemas de cronología planteados en lo que respecta a la época helenístico-romana destacaremos tres:

1) *La discusión de la cronología relativa* entre Teócrito, *Idilio XIII* (tema de Hylas y Heracles) y XXII (Dióscuros) y Apolonio de Rodas (Arg. I 1207 ss. y II 1 ss.). Sobre la prioridad de Teócrito (basada en un tratamiento más tradicional en lo bucólico que en lo épico), cf. ahora, A. Köhnken, *Apollonios Rhodios und Theokrit*, Gotinga, 1965.

2) *La cronología* de la novela de la época romana, con implicaciones sobre los orígenes de la misma, ha sufrido, asimismo, últimamente, importantes modificaciones. Se cree ahora en un origen mucho más temprano de lo que podía sospechar E. Rohde (*Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig, 1876). Hoy la sucesión cronológica probable es la siguiente: Caritón, Jenofonte de Éfeso, Aquiles Tacio, Longo, Heliodoro. El estudio de A. D. Papanikolau (*Chariton-Studien*, Gotinga, 1973) confirma, con otros argumentos, la antigüedad mayor de Caritón, al que sitúa al «comienzo de la reforma aticista» (pág. 163).

Sobre el problema en general, con una visión crítica e histórica, cf. B. P. Reardon, *Courants littéraires grecs des III et II siècles a. J. C.*, París, 1977, págs. 309 y sigs.

3) El problema de la *relación entre Nonno y su «discípulo»* Trifiodoro ha sido asimismo revisado. Hoy ya no se acepta que Trifiodoro sea un seguidor de Nonno y de su reforma poético-métrica, sino un precursor. Cf. mi estudio «La épica griega tardía» (*EC*, 65, XIV [1970], 141 ss.), con el análisis de la más importante bibliografía. Ha contribuido a esclarecer la relación cronológica entre los dos poetas la publicación del *Pap. Ox.* 2946, que es de los siglos III/IV y que confirma la anterioridad de Trifiodoro. Por ello he podido escribir en el artículo antes citado (pág. 161): «la llamada reforma nonniana no sería más que el momento culminante de una tendencia general que

atestiguan Trifiodoro, Pamprepio y, en otro ángulo, Claudiano». Una puesta a punto del problema en J. González Sanmartí («En torno al problema de la cronología de Nonno», en *Universitas Tarraconensis*, II [1977-80], 25 ss.).

c) Cuestiones de autenticidad y atribución de autor

Al enfrentarse con el estudio de las obras literarias griegas, acaso más que en cualquier otra literatura, nos encontramos con frecuencia con la cuestión de la autenticidad. ¿Pertenece realmente tal o cual poema al autor que le asigna la tradición? ¿O es toda la obra original, o acaso hay que aceptar la existencia de interpolaciones dentro de un texto genuino? Tampoco es raro que poseamos una obra y sea preciso asignarle un autor, pues la tradición nos la ha legado anónima.

Una serie de circunstancias explican que cuestiones de este tipo sean relativamente frecuentes en las literaturas clásicas. Los avatares de la tradición de textos son mucho más complicados de lo que podría creer quien está acostumbrado a tratar sólo con literaturas modernas. Una edición, en la Antigüedad, era algo muy distinto de lo que hoy se entiende por tal. En el caso concreto de las obras dramáticas, no es raro que representaciones de época posterior ocasionen interpolaciones que se deben a los actores; y, sobre todo, no es raro que trozos enteros de la obra original hayan sido sustituidos por otros, para modernizar su texto, para ponerlo de acuerdo con el gusto reinante o por cualquier otro motivo. De todo ello resulta una gran complicación. A esto hay que añadir otra circunstancia: el método retórico de enseñanza tan utilizado en la Antigüedad consistía en llegar a dominar el estilo de un autor, para pasar, después, a componer obras imitando su estilo. Así no es raro que estas obras hayan ido a engrosar el *corpus* de los autores como si tales imitaciones—cuando no falsificaciones— fueran auténticas.

Sobre las interpolaciones de actores en la Antigüedad, cf. D. L. Page, *Actor's interpolations in Greek Tragedy*, Oxford, 1934.

En general, sobre las cuestiones de autenticidad, F. Dornseiff, *Echtheitsfragen antikegriechischer Literatur*, Berlín, W. de Gruyter, 1939, y M. Fernández-Galiano, «Los problemas de autenticidad en la lit. griega» (*RUM*, I [1952]), con amplia bibliografía. Tanto uno como otro trabajo se ocupan sólo de algunos puntos concretos.

Sobre el problema han aparecido en diez años una serie de estudios interesantes: W. Speyer, *Die literarische Fälschung in heidnischen und christlichen Altertum*, Munich, 1971, donde, al lado del intento de definir científicamente el concepto de falsificación, pseudo-epigrafía, señala los métodos básicos para determinar cuándo hay falsificación o falsa atribución. Para Speyer la falsificación es un fenómeno especial de la pseudo-epigrafía. Son interesantes algunos de los casos estudiados (Pseudo-Hecateo, falso Aristeas, oráculos sibilinos, etc.).

Cf., además, el volumen colectivo *Pseudo-Epigraphia*, I (*Entretiens sur l'Antiquité*, Fondation Hardt, Vandoeuvres-Ginebra, 1972), y el correspondiente libro de la col. «Wege der Forschung» (*Pseudoepigraphie in der heidnischen und jüdisch-christlichen*

Literatur, ed. por N. Brox, Darmstadt, 1977). Cf., asimismo, A. Gudeman, «Literary Frauds among the Greeks» (en *Class. Stud. in honor of H. Drisler*, Nueva York-Londres, 1894, pág. 52).

DOBLETES EN HOMERO. — Un aspecto particular de las cuestiones de autenticidad son aquellos casos, posiblemente explicados por el carácter oral de una parte al menos de la poesía épica, en los que se han acumulado en un mismo pasaje dos versiones o, si se prefiere, dos variantes, que, si bien se contradicen entre sí, o al menos una de ellas excluye a la otra total o parcialmente, no puede hablarse de «interpolación» en el sentido normal de las palabras, sino de acumulación de dos textos distintos para ser interpretados según el auditorio que el aedo tenga delante.

El fenómeno no es exclusivo de Homero ni de la épica griega. Ha señalado Riquer (*Les chansons de geste françaises*, París, 1957, pág. 104) que, en la epepeya francesa,

dans les passages de plus grand intérêt dramatique ou de plus forte intensité poétique, l'auteur recourt au procédé qui consiste à répéter dans une laisse ce qu'il vient de dire dans la précédente avec des mots identiques ou semblables.

Un ejemplo de este procedimiento lo tenemos en la *Chanson de Roland*, en la que las *laissez* CXLVI y CXLVII del manuscrito de Oxford rezan, respectivamente, del siguiente modo:

Quand Oliver se sent à mort feru
de si vençer tarder ne se vol plu:
tenti Alticlera, li bon brand d'acer bru...,

Quand Oliver se sent à mort inavré
de si vençer ne se vols tarder:
ten Alticlera dunt er brun li acer...

Pues bien, un posible paralelo lo tenemos, según algunos críticos, en la serie de comparaciones que hallamos en la *Ilíada* II 455-483 (U. von Wilamowitz, *Ilias und Homer*, pág. 275, habla de «Reihe von Gleichnissen»; P. von der Muell, *Kritisches Hypomenema zur Ilias*, pág. 50, de «Gleichnisskette»). Se trata del momento brillante en que los aqueos avanzan para iniciar la primera batalla del poema. Entonces el poeta nos ofrece el pasaje siguiente:

Como devastador incendio abrasa, en la cima de un monte, selva inmensa, y lejos la llama se columbra; tal en marcha poniéndose las tropas, del bronce prodigioso se desprende relumbrante fulgor que al cielo sube.

Cual bandadas de pájaros alados, de gansos o de grullas, o de cisnes de largo cuello, en la pradera de Asia, en torno a las corrientes del Caistro, revolotean a una y otra banda, de sus alas ufanos, y al posarse, con estruendo, retumba la pradera; tal ellos en bandadas incontables, de las naves salien-

do y de las tiendas, por el llano escamandrio se derraman, y la tierra bajo los pies retumba horriblemente de gentes y caballos, hasta que hacen alto del Escamandro en la pradera, tapizada de flores, muchedumbre infinita cual las hojas y las flores que brota primavera.

Cual bandadas de moscas apiñadas que dentro de un establo de pastores vagan en primavera, que de leche las cántaras rebosan; tantos en la llanura los aqueos de intensa cabellera, enfrente a los troyanos se alinean, para su destrucción enardecidos.

En fin cual fácilmente los pastores, anchos rebaños separar consiguen de cabras que en los pastos se mezclaran; tal a una y otra banda los caudillos sus gentes ordenaban, para entrar en combate.

Tal es el texto. Los esfuerzos de los homeristas no han conseguido alcanzar un acuerdo sobre él. Jacoby propone eliminar sin más el pasaje, en sí lleno de belleza, que evoca las bandadas de pájaros en el Escamandro. Haupt sostuvo que los únicos textos auténticos son las comparaciones que empiezan con ἤύτε (tesis que von der Muellh considera posiblemente cierta). Wilamowitz, por el contrario, dice que se entiende perfectamente si se ha contemplado alguna vez una parada militar. Y no falta quien ha visto una acumulación de variantes, simple yuxtaposición.

E. R. Dodds (en *Fifty Years of classical Scholarship*, Oxford, 1954, pág. 16) explica por este procedimiento los casos de versiones contradictorias en un mismo pasaje (como los de la *Diaperia* en el canto II de la *Iliada*; o la duplicación de incidentes, tan frecuente en la *Odisea*). Sobre la existencia de «dobletes» en el *Himno homérico a Apolo*, cf. las observaciones de H. T. Wade-Gery (*Greek poetry and Life*, Oxford, 1936, páginas 58 y sig.) y P. Mazon (*Introduction à l'Iliade*, 1948², pág. 150). Tampoco es raro que en una tragedia tengamos dos prólogos sucesivos, como en la *Ifigenia en Aulide*, de Eurípides.

ATRIBUCIÓN DE AUTOR. — Por lo que se refiere a la atribución de autor, el caso más frecuente se nos presenta cuando, tras el descubrimiento de un texto papiráceo literario, se plantea el espinoso problema de determinar a quién pertenece. Son necesarios entonces no sólo una prodigiosa erudición, sino un fino conocimiento del estilo, la lengua, el metro de los clásicos, para argumentar sobre su atribución. En algunos casos, sólo puede llegarse a conclusiones negativas: tal obra no puede pertenecer a determinado autor por las alusiones históricas, por los rasgos estilísticos, por la lengua. Así, en el caso del texto del *Pap. Ox. XV, 1791*, que contiene el siguiente texto:

σ[οι] ὄλετ' ἄλβος.
 τα [] ρα [κ] τεάνων τεδ [] με []
 θάλαμόν τ' ὃ [λο] ὦι πυρί δαιόμενον καί] πρίν ποτε
 δ [ἦ] μακαριστότατον Π[ριάμου] μέλαθρον [στε] φάνας θ' ἱερᾶς
 χθο [νός Ἰδαίας] διὰ δ' οὐχ δ [σιον] λέχος αἰνογάμου
 Ἔλένης ἀδ [όκ] ἦτα κόραις καὶ ἄτ.. [α] κλύειν ἄμα

pero a muy pocos la virtud perfecta
 concedieron los dioses: que no es fácil
 alcanzar la bondad; aun sin quererlo
 la invencible ambición le hace su presa
 o el agujijón potente
 de la artera Afrodita,
 ...y las rivalidades.
 Pero si andar por el sendero santo
 no siempre...
 bueno al menos en todo lo posible

 ...justo...

Nos hallamos, sin duda alguna, en presencia de un texto arcaico y coral. La cuestión es determinar la paternidad del poema. Por lo pronto, de un análisis lingüístico y estilístico, podríamos establecer paralelismos con Simónides, Píndaro y Baquilides, como ha hecho el editor del fragmento papiráceo, Lobel. Ciertos indicios nos podrían llevar a Baquilides: así, el ritmo rápido y breve de las frases de los versos 3-5 admiten una comparación con ciertos pasajes de este autor, como III 85-87, donde leemos:

φρονέοντι συνετὰ γάρω. Βαθὺς μὲν
 αἰθήρ ἀμίαντος, ὕδωρ δὲ Πόντου
 οὐ μαιίνεται, εὐφροσύνα δ' ὄ χρυσός.

Otros indicios, por supuesto, nos alejan de Baquilides: la articulación es ajena al poeta (cf. J. D. Denniston, *Greek Particles*, pág. 514); la estructura métrica y conceptual del verso 7 es rarísima en Baquilides; por otra parte, ya antes del descubrimiento del papiro, Gentili había señalado como «simonídeos» versos del tipo que tenemos en los versos 3 ss. de este fragmento (cf. B. Gentili, *Bacchilide. Studi*, Urbino, 1958, pág. 92), paralelos de Baquilides, III 85 s.

La expresión de los vv. 12 y s., ὄσιαν... κέλευθον, nos acerca nuevamente a Baquilides (cf. III 83). En suma, que hay argumentos positivos y negativos para atribuir el pasaje, *a priori*, a Baquilides. Ahora bien, del contenido ideológico del fragmento deducimos que no puede pertenecer a Píndaro, que queda, pues, excluido. Por otra parte, la tesis sostenida aquí nos conduce muy cerca del pensamiento simonídeo en el encomio a Escopas. Ecos literales como el v. 7 s. οὐ γὰρ ἔλαφρὸν ἐσθλὸν ἔμμεν nos inclinan nuevamente a favor de Simónides en su famoso ἄνδρ' ἀγαθὸν μὲν... γενέσθαι del fr. 4 D. Ni Píndaro ni Baquilides conocen compuestos en -δολος, del tipo que tenemos en el v. 9.

En otras palabras: posiblemente estamos en presencia de un fragmento simonídeo en que el autor insiste sobre la tesis relativista de la bondad del hombre.

EL CANTO X DE LA «ILÍADA». — Y tras las cuestiones de método, pasemos ya a casos más concretos. El primer problema que se nos presenta es determinar el autor o autores de la *Ilíada* y la *Odisea*. Sin embargo, esta cuestión es, hoy por hoy, insoluble. Constituye nada menos que el núcleo de la llamada «cuestión homérica», de la que, por otra parte, nos hemos ocupado ya parcialmente. Sin embargo, algunos puntos particulares han preocupado a la crítica ya desde la misma Antigüedad. Así, los alejandrinos discutían la autenticidad del canto X de la *Ilíada*, autenticidad que incluso un autor unitario como Schadowald ha negado. Se trata, sin duda, de un poema intercalado por la tradición y que a todas luces no fue escrito para ocupar el lugar que ocupa hoy en el texto iliádico.

Contra la tesis dominante, Shewan (*The Lay of Dolon*, Londres, Macmillan, 1911) defendió su autenticidad. Sobre el tema, cf. B. Fenik, *Iliad X and the Rhesus*, Bruselas, Latomus, 1964, que analiza el mito y sus adaptaciones posteriores. Cf. W. Jens, «Die Dolonie und ihr Dichter», *SG*, 8 (1955), 616 ss.

EL FINAL DE LA «ODISEA». — Más problemas plantea la *Odisea*. Ya los antiguos, sobre todo los alejandrinos, señalaron varios pasajes del poema como interpolados, sobre todo una parte del canto XI (la llamada *Nékyia*, vv. 568-627). Por otra parte leemos en un esolio a *Odisea* XXIII 296 una nota que posiblemente significa: «Aristófanes y Aristarco ponen aquí el final de la *Odisea*». Ahora bien, M. van der Valk (*Textual criticism on the Odysee*, Leiden, 1949, págs. 229 y sig.) ha puesto de relieve el poco fundamento de todo intento por suprimir de la *Odisea* el pasaje de los condenados en el infierno; y, por lo que se refiere a la opinión según la cual la *Odisea* terminaría en el verso 296 del canto XXIII, algunos críticos han sostenido que lo que quería decir Aristarco es que, a partir de este verso, la acción ha llegado a su fin natural, no que la obra termine realmente aquí. Mackail, en cambio (*The Epilogue of the Odysee, Greek poetry and Life*, págs. 1 y sig.), ha realizado un penetrante análisis de este pasaje, llegando a la siguiente conclusión (pág. 7):

Una cosa al menos puede decirse con toda confianza: si la *Odisea* hubiese llegado a nosotros sin este epílogo, nadie habría notado que estaba sin terminar.

Cf. A. Heubeck, *Der Odysee-Dichter*, págs. 37 y sig., que defiende la autenticidad del final citado, y R. v. Scheliha, *Patroklos*, 1943.

Interesante el estudio de L. E. Rossi, «La fine alessandrina dell'Odisea» (*RFIC*, 91 [1968], 151 ss.).

HESÍODO. — Hace años, un importante crítico (G. S. Kirk, «The Structure and Aim of the Theogony», en *Hésiode et son influence*, en *Entretiens sur l'Antiquité*, Ginebra, 1962, pág. 67) señalaba el típico carácter de la poesía hesiódica, apta por su temática para sufrir importantes adiciones. Y, realmen-

te, él mismo suprimía de la *Teogonía* «original» una parte considerable de pasajes. Aunque no se acepte íntegramente punto de vista tan radical, sólo hay que echar una ojeada a una buena edición crítica de la *Teogonía* para darse cuenta de que no son pocos los pasajes que han despertado en los filólogos sospechas de inautenticidad.

Pero la cosa es más grave. No han faltado, ni en la Antigüedad ni en la época moderna, autores que atribuyen a Hesíodo sólo la paternidad de *Trabajos y Días*. Así, Pausanias (IX 31, 4) nos informa de que «los beocios que viven al pie del Helicón afirman... que Hesíodo no compuso otro poema que los *Erga*». En tiempos modernos, Pierre Waltz (*REG*, XXVII [1914], 232), apoyándose en la interpretación sintáctica del verso 24 de *Teogonía*, sostiene el mismo punto de vista. Para el filólogo francés el nombre de Hesíodo que aparece en el texto no sería el del autor, sino el de su modelo. Su argumentación, sin embargo, no resiste el análisis. Aparte de resultar raro que el autor diera el nombre de su modelo y no el propio, la interpretación sintáctica de este pasaje, tal como la realiza Waltz, es muy forzada. Hay que concluir, por lo tanto, que la *Teogonía* es obra de Hesíodo, que ha colocado su nombre en el preludio mismo de la obra, del mismo modo que «ha firmado» su otro poema, *Trabajos y Días*. Por cierto que también se ha querido privar a este poema de importantes pasajes. Así, en lo que respecta al preludio (vv. 1-10): según Proclo, Aristarco lo condenó, Crates de Malos lo tenía por espurio y lo mismo parece que opinaba Plutarco (*Moralia* 736 s.). Y no han faltado críticos modernos, como Ziegler, que han intentado demostrar su carácter tardío. Plutarco condenaba también el pasaje (vv. 654-662) en que el poeta nos habla de su victoria literaria en Calcis.

Por lo general, los modernos aceptan la autenticidad del preludio: así P. Mazon, *Hésiode, Les travaux et les jours*, París, 1914, págs. 36 y sigs. Lo mismo U. von Wilamowitz, *Hesiods Erga*, Berlín, 1928, pág. 39. Ambos críticos se basan en argumentos estilísticos.

EL «ESCUDO». — La paternidad hesiódica del *Escudo* era ya negada, con razón, en la Antigüedad. La *hypóthesis* I a la obra nos informa, en efecto, de que Aristófanes de Bizancio sospechaba que era obra de un autor anónimo que quiso imitar el pasaje del escudo de Aquiles de la *Iliada*. Modernamente ha ido ganando terreno la tesis de la inautenticidad de la obra, que sin duda es posterior. Su estilo no es tampoco hesiódico.

Estilísticamente ha demostrado el carácter espurio de la obra Kunneht, *Der pseudo-hesiodische Heraklesschild*, Progr. Erlangen, 1901. Que el título era *Escudo* y no *Escudo de Heracles* parece seguro (cf. Rzach, en *RE*, 8, col. 1214). Un estudio de las condiciones históricas en que se escribió el poema puede verse en P. Guillon, *Le bouclier d'Heracles*, Aix-en-Provence, 1963.

LOS «HIMNOS HOMÉRICOS». — Antes de que abandonemos la épica arcaica conviene decir algunas palabras sobre ciertos poemas que la tradición atribuye a «Homero», que, como es bien sabido, fue el nombre con que se designó el conjunto de obras épicas no didácticas de la primera época arcaica. Tenemos, ante todo, los *Himnos*. La crítica moderna ha demostrado, sin lugar a dudas, que en esta colección hay una parte de poemas que pertenecen a épocas tardías, incluso al período helenístico. Otros son, evidentemente, más antiguos. Los autores clásicos atribuyen algunos de esos himnos al propio Homero, como Tucídides, que cree a este poeta autor del *Himno a Apolo Delio*. Pero ya los alejandrinos no los consideraban homéricos, como puede deducirse del silencio que mantienen los escolios a este respecto.

En algunos casos concretos la Antigüedad atribuye a determinado autor, que no es Homero, la paternidad de algunos de estos poemas. Así, el escolio a Píndaro, *Nem.* II 1, afirma que el *Himno a Apolo* es una obra de Cineto (Κυνῆθος) un autor que vivió en pleno siglo VI y que recitó poemas homéricos en Sicilia. La veracidad de tal atribución ha sido defendida, con buenos argumentos por H. T. Wade-Gery (*Greek poetry and Life*, Oxford, 1936, págs. 56 y sigs.).

Si en el caso anterior tenemos un nuevo nombre para la historia de la literatura griega, lo contrario ocurre en lo que respecta a los *Epigramas* homéricos, el *Margites* y la *Batracomiomaquia*. Indudablemente no son obras homéricas, tanto por el espíritu como por el sentido y el arte. Posiblemente nacieron ya sin firma de autor. Sobre el *Margites*, cf. la obra antes citada de M. Forderer.

LOS FRAGMENTOS DE TIRTEO. — Y dejamos ya la epopeya para pasar a la lírica arcaica. Empezando por la elegía, género muy próximo a la epopeya, tanto por la lengua como por el *éthos*, el primer problema que se nos plantea es el de la autenticidad de los fragmentos atribuidos a Tirteo. Hoy se acepta por lo general que los textos que la tradición nos ha legado son realmente del poeta que cantó la Esparta del siglo VII y, sobre todo, del que esbozó el ideal del «soldado que lucha por la patria». Sin embargo, no siempre se ha pensado así. Unas veces aun aceptando que una parte de los fragmentos son auténticos, se considera que en época posterior ha sufrido importantes interpolaciones (así Pistelli, en *SIFC*, 9 [1901], 435 s.); otras, se acude a pretendidas alusiones que no cuadran con la época asignada al poeta y se sitúa la composición de sus obras en el siglo V (así Verrall, en *CR* [1896], 269 ss.); Ed. Schwartz (en *Hermes*, 34 [1899], 427 s.) fecha los fragmentos en una época anterior a Maratón. Otros críticos, finalmente, como H. Frankel (*D. u. Phil.*, págs. 435 y sig.), niegan la genuinidad de algunos fragmentos, concretamente el 9, por ver en ellos un *éthos* distinto del que hallamos en los poemas genuinos.

En general, sobre el problema, véanse los estudios de E. Maier, *Tyrtaios, eine Untersuchung über die Echtheit seiner Dichtungen* (Jahresbericht Gymn., Graz, 1946, págs.

3 y sig.). Discute los frs. 6-9 A. Monti, *Tirteo*, Turín, 1910. W. Jaeger (*Tyrtaios über die wahre Areté*, reproducido ahora en *Scripta Minora*, Roma, 1960, págs. 75 y sigs.) ha demostrado con argumentos muy convincentes la autenticidad del fr. 9.

LOS «EPODOS DE ESTRASBURGO». — En 1899, Reitzenstein publica dos fragmentos que en la edición de Diehl llevan, respectivamente, los números 79 y 80 de Arquíloco. Son los textos conocidos entre los filólogos como *Epodos de Estrasburgo*. El texto es el siguiente:

κύ [ματι] πλα[ζόμ] ενος
 κὰν Σαλμυδ[ησσ]ῶ γυμνὸς εὐφρόνως[υ ~
 Θρήικες ἀκρόκομοι
 λαῖβοιεν — ἔνθα πόλλ' ἀναπλήσαι κακά
 δούλιον ἄρτον ἔδων—
 ῥίγει πεπηγὸτ' αὐτόν. Ἐκ δὲ τοῦ χνόου
 φυκία πόλλ' ἐπιχέοι
 κροτέοι δ' ὀδόντας ὡς [κύ]ων ἐπὶ στόμα
 κείμενος ἀκρασίη
 ἄκρον παρὰ ῥηγμίνα κυμαντῶ...

La atribución a Arquíloco, postulada por Reitzenstein, fue aceptada por otros filólogos, si bien no faltaron los que sostenían que se trataba de un poema de época alejandrina (así C. Coppola, *SIFC*, 7 [1921], 155); sin embargo, hoy predomina la tesis de que, cuando menos, deben considerarse tales fragmentos como un buen ejemplo de poesía yámbica arcaica. Ahora bien, ¿pertenecen los fragmentos a Arquíloco o hay que atribuirlos a Hiponacte? El fr. 80, en el que aparece el nombre del poeta de Éfeso, suele hoy considerarse como obra de Hiponacte. Pero también el 79, en el que no aparece ese nombre, es muy posible, después de la exégesis de F. Blass (en *RhM*, 55 [1900], 91 s.), que deba asignarse, por razones diversas, al mismo autor del fr. 80. Los argumentos métricos de G. Perrotta («Il poeta degli *Epodi di Strasburgo*», *SIFC*, 15 [1938], 3 s.) han puesto en claro que la *correptio attica*, que hallamos en tales textos, jamás aparece en Arquíloco. La polémica que ha despertado tal cuestión no está, empero, decidida todavía. Algunos atribuyen todavía el fr. 79 a Arquíloco (así Cantarella y Fränkel), si bien parece que la tendencia actual es atribuir los dos fragmentos al poeta de Éfeso, a Hiponacte.

Una visión de las tesis defendidas en torno a este tema puede verse en M. Fernández-Galiano, en *Actas I Congr. Est. Clás.*, Madrid, 1958, págs. 79 y sig. Diehl, *Anthologia lyrica*, fasc. 3, 1952, pág. 34, da la bibliografía básica para estudiar la historia de la cuestión. Adrados en su edición asigna los dos fragmentos a Hiponacte. Últimamente A. Farina, *Iponatte*, Nápoles, 1963, recoge la bibliografía sobre el tema y afirma (pág. 166) «que la atribución a Arquíloco no es posible por razones estilísticas y métricas». Tampoco West, *Iambi et Elegi graeci*, Oxford, 1971, los asigna en su edición a Arquíloco, sino a Hiponacte.

SAFO. — Por lo que respecta a la poesía mélica, nos ocuparemos brevemente de una cuestión de autenticidad que ha hecho correr mucha tinta: nos referimos a los frs. 55, 94 y 116-117 D., de Safo. Se trata, respectivamente, de los conocidos textos de las bodas de Héctor y Andrómaca, la «espera nocturna de la mujer enamorada», y de los que hablan de la «manzana olvidada en la rama» y la famosa comparación con el jazmín. La historia moderna de estos fragmentos ha sido complicada. El famoso poemita (94 D) —uno de los momentos más felices de la poesía helénica, traducido a casi todos los idiomas— reza así:

Δέδυκε μὲν ἃ σελάσσα
καὶ Πληιάδες μέσαι δέ
νύκτες πᾶρα δ' ἔρχετ' ὄρα·
ἔγω δὲ μῶνα κατεύδω,

que puede traducirse del modo siguiente:

Se ha puesto ya la luna,
las Pléyades también,
es medianoche y va pasando el tiempo
...y yo ¡durmiendo sola!

Los últimos editores de Safo, E. Lobel-D. L. Page, lo eliminaron de la primera edición de sus *Lesbiarum poetarum fragmenta*, de lo que algunos críticos, como A. W. Gomme (en *JHS* [1958], 85), protestaron. Por su parte, Wilamowitz expresó fuertes dudas en lo que se refiere al 55 D, cuya autenticidad ha defendido valerosamente Page.

En una visión somera del problema, diremos que se han intentado varias soluciones para vencer la resistencia de quienes no se atreven a atribuir a Safo algunos de estos fragmentos, sobre todo el 94. Sostienen algunos críticos que Safo no pudo haber escrito, por razones «éticas», tal texto. Es sabido que existe una «cuestión sáfica», que se plantea en el sentido de si la poetisa de Lesbos tuvo o no desviaciones sexuales (cf. M. Fernández-Galiano, *Safo*, Cuadernos de la Fundación Pastor, Madrid, 1958). Otros sostienen que Safo no ha expresado jamás sus propios sentimientos, sino los ajenos. En suma, que tenemos una cuestión «difícil» y espinosa. Hoy en día, sin embargo, se van superando tales escrúpulos «clasicistas».

G. Pasquali, *Orazio lirico*, pág. 86, ha sostenido que las palabras del fr. 94 no «convienen a Safo», con lo que, en el fondo, coincide con Wilamowitz, que decía que tal confesión no podía haberla hecho la poetisa. Que en el fondo lo que domina es el miedo a hacer de Safo una poetisa del amor, incluso extraviado, lo demuestra el intento de corrección de Luňak, quien al texto tradicional ἔγω δὲ μῶνα κατεύδω quiere añadir un οὐ. Ni que decir tiene que con ello se rompe el verdadero encanto del poema.

B. Marzullo, *Studi di poesia eolia*, Florencia, 1958, ha dedicado tres interesantes ensayos a la cuestión, defendiendo la autenticidad de los textos puestos en duda, con la refutación de todos y cada uno de los argumentos avanzados en contra.

LAS «ANACREÓNTICAS». — Es, en cambio, seguro que la colección que se nos ha transmitido con el nombre de *Anacreónticas* no pertenece a Anacreonte. Que no estamos ante la obra de uno o varios «falsificadores» resulta claro si tenemos en cuenta que la colección empieza con un poema en que se habla de Anacreonte en tercera persona («Al verme Anacreonte...»). Durante el Renacimiento y el siglo XVII no se levantó ninguna voz que afirmara el carácter espurio de la colección. Pero con el auge de la crítica textual en el siglo XVIII se iniciaron los primeros ataques sistemáticos, unidos a nombres tan eximios como los de Bentley, Welcker y, sobre todo, el de Rose, quien por vez primera se atrevió a impugnar la autenticidad de la colección entera. Tal es la postura que se sostiene en la actualidad, postura que está plenamente justificada por toda clase de argumentos históricos, lingüísticos y de crítica interna y externa.

Sobre el problema, cf. especialmente O. Crusius, en *RE*, I, 1894, cols. 2045 y sig., y Schmid-Stählin, I, 1929, págs. 439 y sig. Una breve historia de la cuestión ofrece Fernández-Galiano (*Los problemas de autenticidad...*, ya citados págs. 223-226).

TEOGNIS. — Distinto es el problema que plantea la producción atribuida a Teognis. Se trata de un conjunto de poemas elegíacos, de tendencia diversa, de contenido ético y de ideología aristocrática en la que encontramos muchos pasajes que se parecen a textos de otros autores arcaicos (Mimnermo, Solón, etc.). Una consideración superficial permite suponer que se trata de una «gnomología», esto es, una colección de sentencias morales que el poeta dirige a un joven, Cirnio, a quien desea inculcar la moral «aristocrática». Pero tal impresión desaparece en cuanto se lee el conjunto con cierto pormenor. Junto a Cirnio aparecen otros destinatarios (Polípedes, Simónides, Onomácrito, Clearisto, etc.). Y, por otra parte, no es raro hallar pasajes enteramente ajenos a lo que debería ser una colección de textos morales. No es de extrañar, por ello, que algunos críticos, como Welcker, hayan sostenido que se trata de una antología formada con textos de autores diversos. Quienes, como Harrison y Van der Valk, defienden la unidad de la colección, no tienen más remedio que intentar demostrar que lo que ha hecho Teognis ha sido «adaptar» poemas de otros autores, pero tal argumento ha quedado muy debilitado no sólo porque en la colección hay pasajes de autores posteriores a Teognis, sino por el carácter de algunas de esas adaptaciones, de calidad literaria más que discutible. Lo mejor, pues, es considerar que «nuestra colección es una antología de la lírica prealejandrina, cuyo autor ha trabajado sobre compilaciones anteriores, en parte coincidentes» (Adrados, «Introducción a Teognis», *EC*, III [1955], 169).

En general, sobre Teognis y la colección, véanse los estudios de J. Carrière, *Théognis de Mégare*, París, 1948, así como el trabajo antes citado de Adrados, que da la bibliografía más importante sobre el tema. Sobre la posible no autenticidad de la *Ol.* V, que ha llegado hasta nosotros en los manuscritos pindáricos, cf., ahora, L. M. Maciá, en *EC*, XXI, 79 [1977], 41 ss. (con la bibliografía anterior).

LA TRAGEDIA. — Y pasemos ya a la época clásica, y concretamente a la tragedia. Ya hemos anticipado que, por su naturaleza, los textos trágicos estaban expuestos a sufrir interpolaciones y modificaciones, puesto que, a partir de un determinado momento —concretamente desde la muerte de Eurípides—, las *reprises* de obras de los tres grandes clásicos de la escena fueron frecuentes. Que el texto de las tragedias corría serios peligros lo demuestra, por otro lado, la disposición legal que exigía la conservación, en los archivos del Estado, de un ejemplar de cada una de las tragedias representadas en los concursos. Pero nada garantiza que con ello se salvara la integridad y la seguridad de los textos que corrían de mano en mano. Un primer caso de posible corrupción del texto original nos lo presenta el final de la pieza esquílea *Los Siete contra Tebas*. Como es bien sabido, a partir del verso 860 de la pieza termina, de hecho, el problema trágico de la obra. Cabría suponer, pues, en principio, que *Los Siete* concluía ahí. Pero ello no es un argumento decisivo para condenar el final actual, pues es cosa bien sabida que el sentido estético de los griegos era distinto del nuestro, y que una pieza, sobre todo trágica, no terminaba de un modo brusco, sino que desde el desenlace lógico al real solía interponerse algo que rompiera la brusquedad del desenlace. El caso del *Edipo Rey* de Sófocles es bien instructivo a este respecto.

ESQUILO. — Ahora bien, sabemos desde 1848, fecha en que J. Franz descubrió la didascalía de *Los Siete*, que esta pieza cerraba la trilogía tebana. Ello significa que no podía cerrarse la obra abriendo un nuevo conflicto trágico, cosa que ocurre en el final actual, ya que Antígona se enfrenta con el bando proclamado por el príncipe prohibiendo enterrar el cadáver de Polinices. En otras palabras, el final de la pieza presupone el conocimiento de la *Antígona* de Sófocles, aparte que en algunos pasajes de este final (v. 1006) se habla de un πρόβουλος, magistratura no creada en Atenas hasta el año 411. Todo conduce a suponer, por ello, una de dos: o que el final auténtico fue sustituido por otro, que enlazaba con la pieza de Sófocles mencionada, o bien que la obra esquílea ha sido alargada, añadiendo un final que no existía.

Uno de los primeros que planteó el problema del final de la pieza fue Overdick, *De exitu fabulae aeschyleae quae Septem adversus Thebas inscribitur*, 1877. Aunque unos pocos críticos aceptan la autenticidad del pasaje (así L. Petersen, *Die Attische Tragödie*, 645, y con dudas Schmid-Stählin, I, 2, 5), la mayor parte de los que se han ocupado de la cuestión se han decidido por la inautenticidad. Entre ellos, U. von Wilamowitz, *Aischylos, Interpretationen*, Berlín, 1914, págs. 88 y sig.; Pohlenz, *Gr. Tr.*, I, 89; II, 27 ss.

Pero es éste un problema de escasa importancia. Más lo sería si los argumentos avanzados por Böhme acerca de las profundas modificaciones sufridas por la *Orestía* pudieran aceptarse plenamente. Ciertamente que ya en varias ocasiones se ha planteado la posibilidad de que los familiares del poeta hubiesen

introducido retoques en las obras con el fin de aligerarlas o adaptarlas al gusto del momento. Weil, entre otros, ha aducido algunos ejemplos no siempre, por otra parte, convincentes (cf. su trabajo en *REG*, 1 [1888], 10 s.). Afortunadamente, la mayor parte de los que se han ocupado de reseñar el trabajo en cuestión de R. Böhme (*Bühnenbearbeitungen aischyleischer Trägödien*, Basilea-Stuttgart, 1956-1959) han atacado duramente los puntos de vista de este crítico, de modo que este caso extremo sólo puede considerarse un ejemplo de la hiper-crítica moderna, por otro lado, hoy ya en gran parte superada. (Véanse las críticas de G. Freymuth en *Gnomon* [1959], 393 s., y V. Rose, *ibid.* [1960], 771).

La *Orestía* es, para Böhme, como una catedral gótico-románica, con adiciones de épocas diversas. La trilogía tal como nos la ha legado la tradición sería un arreglo fechable hacia 408, en razón del cual se ha transformado el sentido religioso primitivo en una obra de carácter político. En la «primitiva *Orestía*» no aparecían una serie de personajes, introducidos después (Pilades, Egisto); en la obra original, de profunda inspiración órfico-eleusinia, Clitemnestra no sería sino una servidora de los poderes subterráneos, y sólo el reelaborador la convirtió en una «asesina»; tampoco Apolo tenía ningún papel en el acto de Orestes. El autor cree que sobre todo *Las Euménides* sufrieron profundas modificaciones.

Un complicado problema plantea el *Prometeo*. La tradición antigua es unánime en aceptar la autenticidad de la pieza esquilea. Ahora bien, en 1856, Westpahl, al estudiar la lírica del trágico, avanzó algunas dudas acerca de determinados pasajes, que él creía interpolados en época posterior al poeta. Sólo unos años más tarde, en 1869, apuntaba tímidamente la posibilidad de que la pieza entera hubiese sido objeto de una reelaboración, tesis hoy no compartida. Las posiciones que adoptan en general los críticos consisten o bien en negar de plano la autenticidad o en afirmarla. Basándose en argumentos puramente lingüísticos, Niedzballa intentó en 1913 demostrar la no autenticidad de la pieza (*De copia verborum et elocutione Promethei vincti quae fertur aeschylea*, tesis doct., Breslau, 1913).

Los criterios lingüísticos de este autor —gran cantidad de jonismos, estructura anormal del prólogo, técnica muy distinta de la habitual en Esquilo— fueron rechazados por A. Peretti (en *SIFC*, V, 165 s.).

El crítico que del modo más sistemático ha propuesto la rotunda afirmación de no autenticidad ha sido W. Schmid (*Untersuchungen zum gefesselten Prometheus*, Tübingen Beiträge zur Altertumsw., Stuttgart, 1926, resumido en su *Griechische Literaturgeschichte*, I, 3, págs. 35 y sig.). Schmid ha realizado un análisis exhaustivo de la lengua, el estilo, el espíritu de la obra, las alusiones históricas, en un alarde de erudición verdaderamente impresionante. Pero aunque algunos le han seguido, en el fondo, su trabajo no pasa de ser una buena contribución al conocimiento del *sermo tragicus*, sin que por ello deban aceptarse las revolucionarias conclusiones del autor. Éstas serían, en sustancia, las

siguientes: la obra es una tragedia escrita durante la época sofística y bajo la influencia de esta corriente; su fecha puede fijarse hacia 450. De la obra, tal como ha llegado hasta nosotros, hay que atetizar el pasaje de la erupción del Etna, añadido en 425. Fue escrita para ser leída y no para la representación; el estilo, la técnica del diálogo, algunos rasgos de vocabulario no son esquileos. En general, decimos, no ha convencido, y siguen sosteniendo la autenticidad de la obra figuras como J. Coman (*L'authenticité du Prométhée enchaîné*, Bucarest, 1943), F. R. Earp (en *JHS*, 65 [1945], 11 s.), A. Lesky (*Die trag. Dichtung der Hellenen*, Gott. 1957, 78); Pohlenz (*Gr. Trag.*, I, 84; II, 42), G. Méautis (*L'authenticité et la date du Prométhée enchaîné*, Neuchâtel, 1960).

Ello no significa, sin embargo, que el *Prometeo* no deje de plantear problemas. De hecho ocupa un lugar especial dentro del conjunto de la obra del poeta. Estilísticamente se han señalado rasgos típicamente arcaicos —*Ringkomposition*, descripciones geográficas, priamel, etc. (cf. W. A. van Otterlo, *Beschouwingen over het archaisch element in den stijl van Aeschylus*, Amsterdam, 1937)—, pero en el uso del *leitmotiv*, tan propio de Esquilo, hallamos algunas incongruencias (cf. O. Hiltbrunner, *Wiederholungs-und Motivtechnik bei Aischylos*, Berna, 1950, págs. 75 y sig.). Últimamente, M. Griffith, *The authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge, 1983.

EURÍPIDES. — Si en general no se plantean cuestiones graves de autenticidad que afecten al teatro de Sófocles, no vale lo mismo para Eurípides. Sabemos, por lo pronto, que de los títulos que la tradición le asigna, algunos eran ya considerados por los mismos antiguos como obras espurias: ello ocurre con *Tennes*, *Radamantis* y *Pirítoo*.

Un caso de posible interpolación tenemos en *Medea*. Y ello es tanto más grave cuanto que afecta a uno de los pasajes más famosos de la tragedia. Se trata de una parte del célebre monólogo en el que la heroína decide dar muerte a sus propios hijos para vengarse del ultraje que le ha inferido Jasón. Como es sabido, este pasaje puede dividirse en cuatro grandes partes. Una primera, en la que Medea, tras hacer entrar a los niños en el palacio, lamenta su propia decisión de darles muerte, después de las penas que ha tenido que sufrir para criarles y protegerles. Pero su muerte es necesaria (1019-1039); sigue una segunda parte, en la que, al contemplar a los pequeños, confiesa no tener valor para llevar a término el infanticidio (1040-1048). Pero a continuación reacciona.

¿Es que quieres convertirte en el hazmerreír de tus enemigos?,

se dice a sí misma (1049-50). Viene, finalmente, una última parte en la que, siguiendo la voz de su corazón, parece que va a decidir su perdón, pero reacciona y se decide, finalmente, a llevar a término el infanticidio.

Ya Bergk (*Gr. Lit.*, 1884, III, 512, nota 140) había atetizado todo el texto desde 1056 a 1080, basándose en que todo este pasaje no era sino una repetición que en

vez de aumentar la impresión y el efecto dramático, los rebajaría. El problema está en que la mayor parte de los intérpretes (Pohlenz, Lesky, Snell, Schadewaldt) consideran que los versos 1079-1080 son los que, en la tragedia, expresan con más fuerza la trágica situación de la heroína. Sobre la cuestión en general, cf. G. Müller, «Interpolationen in der *Medea* des Euripides» (*SIFC* [1951], 65 s.), y la edición comentada de *Medea* por D. L. Page (Oxford, 1930). Véase, últimamente, A. Rivier, «L'élément démonique chez Euripide jusqu'en 428» (*Entretiens sur l'Antiquité*, VI: *Euripide*, Vandoeuvres-Ginebra, Fondation Hardt, 1960, págs. 45 y sigs.).

Espinosos problemas plantea, asimismo, el final de *Las fenicias*, de la que se han ocupado recientemente, y en sentido completamente distinto, Eduardo Fränkel y E. Valgiglio. Ya en 1939, W. Friedrich (en *Hermes*, 74 [1939], 265) había señalado, tras un detenido examen de las escenas últimas de la pieza, que toda la parte que se refiere a la prohibición del enterramiento del cadáver de Polinices debía considerarse espuria, y por ello atetizarse. E. Fränkel (*Zu den Phoinissen des Euripides*, Sitzb. Bayer. Akad. Phil.-Hist. Klasse, 1963/1) adopta el mismo criterio, y, junto a otros pasajes de la obra, declara el carácter espurio de esta escena final. Punto de vista completamente opuesto es el de O. Valgiglio (*L'essodo delle Fenice di Euripide*, Univ. di Torino, Pubbl. della Fa di Lettere e Fil., 1961), quien utiliza el método psicológico para explicar las aparentes contradicciones de la pieza: los sentimientos, los efectos, las pasiones e, incluso, el inconsciente son aducidos para la exégesis de esta tan discutida obra euripídea.

Sin embargo, la gran cuestión de autenticidad que se plantea cuando hablamos de Eurípides es la relativa al *Reso*, sobre el que la misma Antigüedad abrigaba ya serias dudas. Y, en efecto, en el mismo argumento o hipótesis de la tragedia leemos que algunos la consideran espuria, afirmación que se repite en el escolio al verso 41. Sin embargo, en las didascalias, esto es, en el documento oficial de los certámenes trágicos, está registrada bajo el nombre de nuestro trágico. A estos datos hay que añadir otros de la misma Antigüedad: así, según un escoliasta, Parmenisco y Crates expresaron serias dudas, ya sea sobre la autenticidad de la obra entera (Parmenisco, basándose en argumentos lingüísticos, en este caso un término léxico beocio), ya sobre algunos pasajes particulares. Incluso es posible descubrir indicios de la existencia de una polémica sobre esta cuestión en la época helenístico-romana.

En la Edad Moderna fue nada menos que el gran humanista Justo Escalígero (en sus *Prolegomena ad Manilium*, Leiden, 1600, págs. 6 y sig.) quien insinuó por vez primera la posibilidad de que estuviéramos ante una obra espuria. Su autoridad se impuso, por lo menos parcialmente, y a su tesis se adhirieron figuras tan relevantes como Valckenaer (*Diatribae in Euripidis dramatum perditorum reliquias*, Leiden, 1768, caps. IX y X) y G. Hermann (*Opuscula*, III, Leipzig, 1828, págs. 262 y sigs.). Siguió a esta «moda» una tímida reacción, representada, entre otros, por Hartung (*Euripides restitutus*, I, Hamburgo, 1843,

38 s.). Los argumentos aducidos para explicar la inconsistencia de la obra se basaban en que la obra pertenecería a un período juvenil del poeta.

Modernamente se han ocupado de la cuestión C. B. Sneller (*De Rheso tragoedia*, tesis doct., Utrecht, Amsterdam, 1949) y G. Björck («The authenticity of the *Rhesus*», *Eranos*, LV [1957], 7 s.) y, sobre todo, Ritchie (*The authenticity of the Rhesus of Euripides*, Cambridge, 1964), quien, tras un análisis a fondo de la cuestión y tras haber estudiado la técnica, el metro, las alusiones, el estilo, se decide a favor de la autenticidad, y hace de la obra, pág. 361, la más antigua de las del poeta, colocándola entre 455 y 440.

En resumen, la tesis de la autenticidad tiene menos partidarios que la que ve en la obra un drama genuino. Hay, además, otras explicaciones para solucionar el problema que plantea el hecho de que en las didascalias se cita como de Eurípides: como muy bien ha visto Fernández-Galiano (*Los problemas de autenticidad*, ya citado, pág. 230), «nada se opone a que se tratara de un *Reso* perdido, que, a causa de la homonimia, puede haber sido más tarde suplantado por el actual».

LA TRAGEDIA DE GIGES. — Antes de abandonar la tragedia no podemos dejar de ocuparnos de la recientemente debatida cuestión relativa a la paternidad de la tragedia sobre Giges, de la que un papiro de Oxirrinco nos ha dado a conocer algunos fragmentos. En 1949, E. Lobel publicó el texto (*A Greek historical drama*, Proc. of the British Acad., XXXV), en el que da las tres columnas que constituyen el fragmento en cuestión; la II, más completa, reza así (*editio princeps*):

γυ [] ... εἶδον οὐκ εἵκασμά τι
 ἔδε[ισα] μῆ φόνος τις ἔνδον ἢ <ι> λ...[.]ς
 οπ [...] τάπιχειρα ταῖς τυραννίσιν.
 [ἔπε] ἰ δ' ἔτ' ἐγρήσσοντα Κανδαύλην ὄρω,
 τὸ δρασθὲν ἔγνων κα[.] τίς ὁ δράσας ἀνὴρ.
 ὡς δ' ἄξυνήμων καρδίας κυκωμένης
 καθεῖρξα α[γ] ... [...] αἰσχυν [.,] βοήν.
 ἐν δεμνίφ [] τισιν στρωφωμένη<ι>
 νύξ ἦν ἄτερ [] ἀυπνίας ἔμοι.
 ..τέκ]νων ὄνομ' ἠδιστον καὶ δῶμα φίλον το[
 τὸ δ' ἴσον καὶ ἔμοι τότε νυμφίδ[ιον] ἔστέρεσεν
 φθόνος ἢ βλαβερὰ []
 τί γὰρ ἢ τλήμων πάθος οὐκ ἂν [τλῶ
 φρεσὶν ἢ γὰ [ρ] ἑμαῖς ἐπὶ δυστυχ [ίαις] πελανδός
 προλέλοιπε γοῶν [] φθιμένου μέλεα σέθεν
 Ἔκτορ [] πάτραι καὶ ἔμοι μέγα φῶς ἄμα.

Inmediatamente después de la *editio princeps* los filólogos se ocuparon de este texto, aportando conjeturas para llenar los vacíos del texto. Así D. L.

Page (*A new chapter in the history of Greek Tragedy*, Cambridge Univ. Press, 1951), A. E. Raubitschek («Giges in Herodotus», *CW*, XLVIII [1955], 48 s.), J. Th. Kakridis (Ἡ γυναικα τοῦ Κανδαύλη, *Hellenica*, XII [1952/1953], 174 s.), J. C. Kamerbeek (*Mnemosyne* [1952], 108 s.), V. Martin (*MH*, IX [1952], 1 s.). El sentido general del texto sería:

Cuando hube comprendido que era Giges y no un fantasma, temí una emboscada asesina cual suele ser el premio recibido por los reyes. Pero, al ver que Candaules velaba todavía, me di cuenta del hecho y de quién lo tramara. Fingiendo no saber nada, aunque conmovida, contuve apagada una exclamación de vergüenza. Y, postrada en mi lecho, dirigía en todas direcciones mis pensamientos. La noche fue interminable para mi insomnio. Y cuando apareció la brillante estrella matutina, primer heraldo del día, le arranqué (a Candaules) de su sueño y mandéle a administrar justicia entre su pueblo. Disponía de razones persuasivas: un rey no debe dormir toda la noche. En cuanto a Giges, mis oficiales (le invitaron a presentarse ante mí).

Se trata, evidentemente, de la escenificación de la famosa historia lidia de Giges y Candaules, tan conocida por la versión herodótea (I 1, 7 s.).

El texto está en trímetros yámbicos, por lo que la inmensa mayoría de críticos opinan que es un fragmento trágico, aunque R. Cantarella («Il frammento di Ossirinco su Gige», *Dionisio*, XV [1952], 3-31) ha sostenido que se trata de una novela. Las cuestiones que se plantean son, por lo pronto, las siguientes: ¿a qué época pertenece esta obra? Y, seguidamente, ¿quién es su autor? Lobel no dudó, desde el primer momento, en considerarla bastante antigua, sin duda presofóclea y muy posiblemente atribuible a Frínico. La misma tesis ha sostenido Page, aunque con ciertas reservas. Lloyd-Jones insinuó, asimismo, que hay buenos argumentos para asignarla a este autor. Pero otro grupo, y muy numeroso, por cierto, de filólogos considera el fragmento bastante tardío, helenístico. Así K. Latte (*Eranos*, 58 [1950], 136 s.), J. C. Kamerbeek, M. Gigante (en *PP*, VII [1952], 5 s.), que la atribuye a Licofrón, E. Cazzaniga (en *PP*, VIII [1953], 381 s.), que cree que la obra es un ejercicio de retórica de la época alejandrina, y A. Lesky (*Hermes* [1953], 1 s.), quien ha señalado que esta tragedia no se adapta a las leyes de la tragedia clásica.

La cuestión sigue en pie. Del fragmento, aunque no se haya llegado a resultados definitivos, hemos aprendido, al menos, muchas cosas. Primero, la existencia de una nueva tragedia, antes completamente ignorada, y una tragedia que tiene como tema un hecho histórico, cosa ya no infrecuente en la época clásica (Frínico, Esquilo) y más repetida a partir de finales del siglo v (Agatón, etc.). Que debamos considerarla una tragedia o, según la calificaba su editor Lobel, como un «drama histórico» es algo que puede discutirse. En todo caso, V. Martin ha puesto de relieve que, aun en el caso de que la pieza sea de la época pre-esquilea, la distancia que separa el hecho histórico de la tragedia

era suficiente para que sus rasgos concretos quedaran idealizados y subsumidos en una auténtica obra trágica. Argumento un tanto discutible, y que se contradice con lo que sabemos de *La toma de Mileto*, *Las fenicias* de Frínico y *Los persas* de Esquilo. En estas obras, prácticamente contemporáneas de los hechos, tenemos auténtica grandeza trágica, no drama histórico.

PROSA. — Dentro ya de la prosa, uno de los capítulos más apasionantes de la literatura ateniense es el que hace referencia a la paternidad de la obra titulada *La república de los atenienses* y que la tradición nos ha legado incluida dentro de las obras de Jenofonte. Ya los antiguos llegaron a dudar de que fuese una obra salida de las manos del gran polígrafo ateniense (Dionisio de Magnesia, en el siglo I a. C.), pero fue a principios del siglo XIX cuando, con el perfeccionamiento de los métodos de investigación histórica, surgieron los primeros ataques contra tal atribución. No se planteó directamente entonces la cuestión de la paternidad: los tiros iban dirigidos contra la cronología. Y, en efecto, en 1815 O. Scheneider, en su edición de las obras de Jenofonte (Leipzig, 1815), basándose en el pasaje de la obra en el que para referirse al pueblo de Atenas (II 11) utiliza la expresión «dueño del mar», dedujo que el opúsculo no pudo haber sido escrito después de la caída de Atenas en 403. Esto no era, realmente, un obstáculo grave para atribuir la obra a Jenofonte. Las cosas se pusieron más difíciles cuando, basándose en estos mismos argumentos históricos, los críticos iniciaron la tendencia a fechar la obra en años anteriores: 424, 425 o 432.

A ello se añadieron las dudas surgidas del análisis estilístico. El resultado fue que pronto la paternidad de la obra se asignó a otros autores. Los candidatos han sido muchos: Critias, Frínico, Alcibíades, Tucídides, el hijo de Melesias. Ante la imposibilidad de determinar con seguridad quién es el autor de la obra, se tiende ahora a denominarlo «el Viejo oligarca». Es más, según el reciente estudio que al problema ha dedicado Gigante, es muy posible que la obra naciera ya anónima como un panfleto dirigido a los oligarcas atenienses de su tiempo.

Sobre la atribución a los diferentes posibles candidatos, cf. A. Boeckh-H. Fränkel, «Die Staatshaushaltung der Athener, I, 389 (Critias); Helbig», *RhM*, XVI [1861], 511 s. (Alcibíades); Prestel (*Die antidemokratische Strömung in Athen des fünften Jahrhunderts bis zum Tod des Pericles*, Breslau, 1839 (Tucídides, hijo de Melesias); M. Gigante, *La Costituzione degli ateniesi*, Nápoles, 1953 (anónima). Para detalles de la obra, cf. la edición de M. Fernández-Galiano (Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1951) y la nota del mismo en el trabajo antes citado (págs. 226 y sig.) sobre los problemas de autenticidad.

Un problema específico plantea la atribución de los tratados hipocráticos a determinados autores. Aquí tenemos una verdadera *cuestión* que ha sido objeto de acerada polémica: desde las posturas escépticas, como las de Wilamo-

witz y Edelstein, que no creen que haya ningún tratado que pueda atribuirse a Hipócrates, otros han realizado importantes esfuerzos por detectar un grupo de piezas que hayan salido de la mano del maestro de Cos (Pohlenz, y ya antes, Littré, etc.). El único nombre prácticamente seguro es el de Pólipo (al parecer yerno de Hipócrates), a quien algunas fuentes atribuyen una parte al menos del tratado *De natura hominis*. Véase la edición con una estupenda introducción de J. Jouanna (Berlín, 1975, C. M. G. 11, 3) y el estudio de H. Grensemann, *Der Arzt Polybos als Verfasser hippokratischer Schriften*, Wiesbaden, 1968 (y la nota crítica de J. Jouanna, en *REG*, XXXII [1969], 552 ss.).

En torno a la *cuestión hipocrática*, cf. E. Vintró, *Hipócrates y la nosología hipocrática*, Barcelona, 1973, que recoge la bibliografía básica (hay que añadir L. Edelstein, art. *Hippokrates*, en *RE*, Suppl. VI, 1936, cols. 1315 y sig.).

Para los problemas relativos a la paternidad del llamado Pseudo-Longino (*Tratado sobre lo sublime*), cf. la introducción de mi edición (Col. *Erasmus*, Barcelona, 1977).

LAS CARTAS. — Tenemos, por otra parte, la cuestión de la autenticidad de las cartas atribuidas a Platón, Isócrates, Demóstenes, Sócrates, Fálaris, Hipócrates, etc. No todas estas colecciones han sido tratadas igualmente por la crítica, ni han conocido los mismos avatares. Por lo general, hay un grupo que es rechazado unánimemente por los filólogos, pues son evidentes falsificaciones de época helenística y romana. Ello ocurre, por ejemplo, con las cartas atribuidas a Temístocles, que, sin ningún género de dudas, proceden de la época alejandrina; lo mismo puede decirse de una colección de epístolas transmitidas a nombre del cínico Diógenes, y que fueron escritas en época romana. Tampoco se acepta hoy, y el criterio es unánime, la autenticidad de las cartas de Sócrates, ni de Hipócrates, ni de Eurípides, Heráclito, Esquines, y, sin duda alguna, son asimismo falsas la colección de 148 cartas que la tradición atribuye a la semilegendaria figura del tirano de Sicilia, Fálaris.

Cf. especialmente el art. de J. Sykutris en *RE* de Pauly-Wissowa, s. v. *Epistolographie*, y lo que decimos sobre el género epistolar en el capítulo «Los géneros literarios».

El texto de tales cartas puede leerse en la edición de Hercher, *Epistolographi Graeci*, París, Didot, 1873. Dentro de esta masa de textos apócrifos, hay unos pocos, sin embargo, que con mucha probabilidad hay que tener por auténticos: tal ocurre con la XXVIII atribuida a Sócrates, y que se ha demostrado remontar a Espeusipo. Sobre la cuestión en general, cf. Marcks, *Symbolae ad epistolographos graecos*, Bonn, 1883.

Distinto es el caso de Isócrates, cuyas cartas fueron publicadas en 1499 en la edición Aldina de los epistológrafos, menos la novena, que vio la luz gracias a los esfuerzos de Matthiae en 1776. Hoy no se opina ya que sean todas espurias como se hizo a partir de los trabajos de Bentley. Una parte al menos —especialmente I, II, V, VII y VIII— son aceptadas por críticos de la competencia de Wilamowitz y Münscher. También en el caso de las cartas a Demóstenes algunas son salvadas por la crítica.

Pero acaso la cuestión de autenticidad de las cartas más importante sea la de las platónicas. Estamos aquí ante un nutrido grupo de epístolas, dieciocho en conjunto, que, si bien no pueden tenerse por genuinas en su totalidad, al menos parecen proceder de una época bastante cercana al autor, o, en todo caso, son obra de personas interesadas en la difusión de las doctrinas platónicas. Es muy posible que incluso algunas de ellas procedan de discípulos directos del maestro.

La historia de la aceptación o rechazo por parte de la crítica sería larga y prolija. Digamos, en todo caso, que la I y la XII son casi unánimemente rechazadas, y con razón, mientras que las demás son, hasta cierto punto, defendibles, aunque con disparidad de criterios. Por lo pronto, la V y la IX son rechazadas por una gran mayoría; la II tampoco tiene muchos defensores; la X podría con mucha probabilidad darse como platónica; la IV, en cambio, suele rechazarse, en tanto que la X y la XI tienen muchos partidarios de la autenticidad. Con respecto a la III, IV y XIII, las opiniones se reparten. Y hoy, la autenticidad de la VI, VII y VIII es reconocida por importantes críticos.

Sobre la cuestión, véanse las ediciones de G. Pasquali, *Le lettere di Platone*, Florencia, 1939; F. Novotny, *Platonis epistulae*, Brno, 1930; Suilhé, *Platon, Lettres*, París, 1926. Trazan una pequeña historia del problema Raeder (*RhM*, LXI [1906], 427 s.) y Galiano (*art. cit.*, 219 s.). Sobre la autenticidad de la Carta VII, se ha definido casi simultáneamente L. Edelstein (*Plato, Seventh Letter*, Leiden, 1966) y K. von Fritz (*Platon in Sizilien*, Berlín, 1968). Mientras el primero —fiel a sus posiciones hipercríticas— niega que la obra sea de Platón, el segundo se decanta por la autenticidad.

El conjunto de la obra de Platón plantea otros problemas, que aquí sólo podemos enumerar: la cuestión del *Parménides*, el problema que plantea la designación del autor del *Epinomis* (librito que cierra el tratado sobre *Las Leyes*) y, sobre todo, la paradoja, señalada por G. Müller (*Studien zu den Platonischen Nomoi*, Munich, 1953), de que si bien la paternidad está claramente documentada por los testimonios de Aristóteles, la obra parece la caricatura del pensamiento platónico.

Sobre *Epinomis*, cf. A. Festugière, *Le dieu cosmique*, París, 1949; y para los problemas del *Parménides*, cf. la ed. de Diès (París, Les Belles Lettres, 1923). Vale la pena reseñar aquí los intentos repetidos de W. Zürcher por atribuir a Teofrasto la obra completa de Aristóteles llegada hasta nosotros (cf. su estudio *Aristoteles' Werk und Geist*, Paderborn, 1952). Para una crítica a las ideas de Zürcher, cf. mi estudio «Aristóteles en el siglo xx» (*Atlantida*, IX, 51 [1971], 238 ss.).

TEÓCRITO. — Y pasemos a Teócrito. El primero que dudó de la autenticidad del Idilio VIII fue Valckenaer (*Epistula ad Roverum*, XV). Sin embargo, en general, los críticos no han sido tan tajantes como el gran filólogo holandés. Ph. E. Legrand, por ejemplo, acepta, es verdad, que el idilio no pertenece

en su totalidad a Teócrito, pero afirma que por lo menos algunos elementos del poema son genuinos.

El conjunto de argumentos en contra de la autenticidad puede verse cómodamente reunido en el comentario de A. S. F. Gow (*Theocritus*, Cambridge, 1952, II, págs. 170-171). Se trata de argumentos que no tienen todos, desde luego, el mismo valor. Gow, por ejemplo, concede mucho peso, para negar la originalidad, a la presencia en el poema de versos elegíacos. Tampoco puede servir de argumento para la defensa el hecho de que Virgilio haya imitado partes de este *Idilio*, pues, como se sabe, el poeta romano dispuso de una colección Bucólica, no de un volumen de poemas exclusivamente teocriteos. En general, cf. Brinker, *De Theocriti vita carminibusque subdictis*, tesis doctoral, Rostock, 1884.

También en lo que se refiere al *Idilio IX* fue Valckenaer quien hizo las primeras objeciones a la autenticidad. Parece que, concretamente, los versos 1-6 y del 22 al final no pueden proceder de la mano de nuestro poeta. Un análisis del vocabulario, en efecto, demuestra que aparecen en el texto muchos términos inusitados en las piezas indudablemente auténticas (así $\omega\delta\nu$ y $\acute{\omicron}\nu$).

El *Idilio XIX* nos ha sido transmitido por muy pocos manuscritos. Parece que su inclusión en el *corpus* teocriteo se debe a su semejanza con el de Mosco, quien es tenido por el autor del poemita por parte de algunos críticos. Wilamowitz lo sitúa en fecha muy tardía. El XX es considerado por algunos, como Gow, obra de un imitador del poeta de Sicilia.

Más difícil resulta el problema del *Idilio XXI*, que algunos eruditos, como Th. Birt, han querido identificar con el poema «Elpides», que el léxico Suda atribuye a Teócrito. Pero la métrica y la lengua aconsejan rechazarlo. Sigue el XXIII, claramente espurio según Gow, y que Wilamowitz sitúa en época posterior a Bion.

Distinto es el caso del XXV: atribuido a Teócrito por el bizantino Triclinio, han pretendido algunos, como K. Ziegler (*Das hellenistische Epos*, pág. 11), asignarlo a un imitador de Teócrito. Pero en un estudio relativamente reciente (G. Serro, *Il carme XXV del corpus teocriteo*, Roma, 1962) se ha llegado a conclusiones favorables a una posible autenticidad. Tras un análisis de todos sus elementos, Serro llega a la conclusión de que nada se opone a la atribución teocritea. Acaso sea ésta la solución menos comprometida, tras la larga polémica que este *idilio* ha suscitado.

Hiller (*Beiträge zur Testgeschichte der gr. Bukoliker*, Leipzig, 1888, págs. 60 y sig.) atacó duramente la autenticidad, mientras era defendida apasionadamente por K. Prinz, *Questiones de Theocriti XXV et Moschi carmine IV*, tesis doct., Phil. Vindob. V, 1895, págs. 67 y sig.

El *Idilio XXVI* ha conocido altibajos y, en efecto, Wilamowitz negó su autenticidad en un momento determinado de su existencia, para más tarde aceptarlo como genuino una vez que un papiro lo atribuía al poeta (cf. *Der Glaube*

der Hellenen, II, 1956², 72). Tampoco el XXVII es aceptado por los críticos, algunos de los cuales lo sitúan en la época cristiana; otros, menos radicales, como Heinsius, lo atribuyen a Bion.

En general, sobre este problema, cf. J. Alsina, *Teócrit. Idil. lis*, Barcelona, I, 1961, 25 s.

Un estudio global —basado en estadísticas con la aplicación de la ley de Zipf, corregida con la fórmula de Waring-Herdan— ha realizado R. Martínez Fernández (*Los apócrifos de Teócrito en el Corpus bucolicorum*, extracto de su tesis doctoral, Madrid, 1975), donde concluye que pueden ser muy bien teocriteos los Idilios VIII, IX, XXV y XXVI, mientras se rechazan los Idilios XIX, XX, XXI, XXIII y (con gran sorpresa) XVII. Hay que señalar que el trabajo se ha realizado teniendo en cuenta sólo el vocabulario.

3. LITERATURA Y PAPIROLOGÍA

a) *La papirología como ciencia*

La papirología tuvo un nacimiento en cierto modo casual: el descubrimiento, en la ciudad de Herculano, de unos 800 rollos de papiro, medio calcinados, en 1752, fue la causa inicial de que los eruditos se ocuparan de tales documentos, naciendo de este modo la ciencia papiroológica. En verdad, empero, hay que distinguir varias etapas: una primera, que se inicia con el descubrimiento y que, durante algún tiempo, llevó una vida más bien humilde hasta que el futuro rey de Inglaterra (luego Jorge IV) ordenó el traslado a Oxford de una cantidad de tales documentos, que quedaron depositados en la biblioteca Bodleyana. Casi simultáneamente se iniciaron excavaciones en Egipto (James Bruce en 1768 fue el primero que adquirió papiros procedentes del Nilo). Una segunda etapa surge en el momento en que entrega a la Academia Herculanense del material descubierto en Herculano (1860), prosiguiendo inmediatamente la edición de los volúmenes (*Herculansia volumina*). En la actualidad existe el «Centro internazionale per lo studio dei Papiri ercolanesi», en Nápoles, que realiza una importante labor de estudio y edición de los textos, que en su mayor parte son del filósofo epicúreo Filodemo de Gádara, porque los rollos encontrados estaban en una villa propiedad de L. Calpurnio Pisón, que contenía una importante biblioteca.

Pero los descubrimientos más sensacionales se realizaron en Egipto, donde una serie de campañas de excavación pusieron paulatinamente al descubierto una parte importantísima de fragmentos papiáceos que han acrecentado considerablemente nuestro conocimiento de la literatura griega.

Hay otros lugares donde se han hallado papiros (Dura-Europos, Palestina), pero para la literatura griega no tienen el interés de los egipcios.

Paulatinamente se fueron publicando los documentos encontrados, que iban aumentando de acuerdo con las campañas que se organizaban, o al azar: en una primera

etapa (hasta 1860) se descubrieron el Hipérides del British Museum, el Alcán del Louvre y tres ejemplares pertenecientes a Homero, hoy en el British Museum. Hacia 1870 comienza una nueva etapa de descubrimientos, con una serie de fechas clave (1887, 1897, 1899, 1956, 1972, 1974, etc.).

De los dos tipos de papiros que existen, los literarios y los documentales, nos interesan aquí, como es lógico, los segundos.

Todos los problemas relativos al nacimiento, desarrollo, y estado actual de la papirología pueden verse en los siguientes principales tratados:

A. Calderini, *Tratado de Papirología* (trad. cast.), Barcelona, 1963.

E. G. Turner, *Greek Papyri*, Princeton, 1968.

O. Montevecchi, *La Papirología*, Turín, 1973.

En ellos podrá hallarse toda la información precisa: colecciones de papiros, técnica de edición, materiales, papiros documentales y literarios, revistas, estado de la ciencia en este momento, etc.

Para la lengua de los papiros, Ed. Mayser, *Grammatik der gr. Papyri aus der Ptolemäerzeit*, Leipzig, 1906 y sigs., que puede completarse con el más reciente de Fr. Th. Cignac, *A Grammar of the Greek Papyri of the Roman and Byzantine*, Milán (hasta ahora han aparecido dos volúmenes), 1976 y sigs.

El libro de E. G. Turner, *Greek Manuscripts of the Ancient World*, Oxford, 1971, contiene una numerosa reproducción de papiros, con notas cronológicas y de contenido.

b) *Literatura y papirología*

La trascendencia de los descubrimientos papirologicos para el estudio de la literatura griega es evidente, no sólo si tenemos en cuenta que han aparecido fragmentos de obras conservadas por tradición directa, pero con un texto que se acerca mucho más a la fecha del original, sino también porque nos han dado a conocer, con relativa frecuencia, obras enteras o parcialmente desconocidas. Por ello ha podido escribir el profesor Calderini:

Ya nadie, por más escéptico que sea, desconoce la importancia de la papirología para el estudio de la literatura griega.

El constante descubrimiento y publicación de papiros hace que los intentos de establecer un balance sean siempre provisionales y haya que someter la lista establecida a revisión. Con todo, merece citarse el catálogo de W. Pack, *The Greek and Latin texts from Greco-Roman Egypt*, (Ann Arbor, 1956²), que ofrece una lista detallada por orden alfabético e indicación del lugar donde han sido editados y estudiados.

Una selección, en D. L. Page, *Select Papyri*, III: *Literary Papyri, Poetry*, Londres, 1970 (reimpresión), que da el texto, la traducción y una introducción, con bibliografía de las interpretaciones. Importante es todavía, aunque ya muy superado, el libro de J. U. Powell-E. A. Barber, *New Chapter in the History of Greek Literature*, Oxford, 1921 y sigs. (tres tomos).

c) *Papiros literarios de la época arcaica*

Mientras Homero no ha visto aumentado el número de fragmentos que no sean la *Iliada* y la *Odisea* (para la *Iliada*, cf. el cap. correspondiente, debido a P. Collart, en la citada *Introduction à l'Iliade*, de P. Mazon), no ha ocurrido lo mismo con Hesíodo. Lo esencial podrá hallarse en R. Merkelbach-L. M. West, *Fragmenta hesiodea*, Oxford, 1967 (S. Bartina, en *Studia Papyrologica*, VII [1968], 23 s., ha dado a conocer un fragmento de la *Teogonía*).

Mucho más importante es la lista de textos nuevos que los papiros nos han dado a conocer de la *lirica arcaica* (seguimos aquí, con algunas adiciones, la ponencia del profesor Fernández-Galiano, «La lírica griega a la luz de los descubrimientos papirológicos» (en *Actas del I Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1958, págs. 59-190).

La *elegía* no ha sido muy favorecida, y podemos pasar por alto los escasos descubrimientos que la afectan. Más importante es el caso del *yambo*, sobre todo en el caso de *Arquíloco* (del que se han publicado algunos textos elegíacos, como, por ejemplo, una parte de lo que se conoce como *Elegía a Pericles*). Una buena parte de lo que sabemos de sus *Epodos* procede, asimismo, de textos papiráceos, en especial el recién descubierto texto de un fragmento erótico editado por R. Merkelbach-L. M. West (en *ZPE*, XIV, 2 [1974], 97 ss.), que ha dado lugar a una rica bibliografía y que plantea no pocos problemas de interpretación.

El texto se conoce como *Pap. de Colonia, inv. 7511*, y ha sido estudiado, entre otros, por G. Bona (en *RFIC*, CII, 3 [1974], 397 s.), E. Degani (en *A. e R.*, n. s., XIX, 3/4 [1974], 113 ss.); J. van Sickle (en *QUCC*, XX [1975], 123 ss.). Cf. una puesta al día, con la bibliografía hasta 1976, en E. Degani, «Sul nuovo Archiloco», en *Poeti greci giambici ed elegiaci*, ed. E. Degani, Milán, 1977, págs. 15 y sigs. Sobre los otros fragmentos, cf. A. Giannini, en *Acme* [1958], 41 ss.

Hiponacte, el otro gran yambógrafo arcaico (de Semónides prácticamente no hay nada), se ha visto muy favorecido. Cf. ahora la edición de Adrados (*Elegíacos y Yambógrafos arcaicos*, II, Barcelona, 1989²) y O. Masson (*Les fragments du poète Hipponax*, París, 1962). Hoy tiende a atribuírsele la paternidad del llamado *Epodos de Estrasburgo* (la polémica sobre la atribución en Galiano, *art. cit.*, 79 y ss.).

La *poesía mélica* es, sin duda, uno de los géneros que más se ha beneficiado de los descubrimientos papirológicos, como puede comprobarse manejando la edición de D. L. Page-L. Lobel, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford, 1955. Casi todo lo que sabemos de la producción literaria de *Alceo* y *Safo* (junto al representante de la mélica en jonio, *Anacreonte*) lo debemos a los papiros.

Cf. Fernández-Galiano, *art. cit.*, 100 ss., y, en especial, W. Barner, *Neuere Alkaios-papyri aus Oxyrhynchus*, Hildesheim, 1967. Para Anacreonte, B. Gentili, *Anacreonte*, Roma, 1958.

La *lirica coral* ha aumentado, últimamente, la lista de fragmentos papiráceos que nos dan a conocer textos nuevos: en especial, *Estesícoro* nos es hoy mejor conocido gracias a una serie de papiros (*Pap. Ox.* 2506, fr. 29, col. I, es un comentario que nos informa sobre la existencia de dos *Palinodias*, no una como creíamos hasta hoy), la *Gerionea*, la *Orestía*, los *Nóstoi*, etc., no son ya simples retazos, aunque, por supuesto, desearíamos mucho más.

El *Pap. de Lille* (publicado en 1976 por C. Meillier) es el más completo papiro que poseemos de Estesícoro. Una buena referencia (aparte Fernández-Galiano, *art. cit.*, 130 ss.) en M. L. West, «Stesichorus redivivus» (en *ZPE*, 4 [1969], 136 ss.) y Rodríguez Adrados (en *Emerita*, XLVI [1978], 251 ss.).

Alcmán, anterior a Estesícoro, nos es conocido en especial gracias al famoso Papiro del Louvre (E. 3320) que conserva una parte de un partenio que, por lo demás, plantea muchos problemas. El *Pap. Ox.* 2387 nos ha dado, asimismo, lo que parece ser el comienzo de otro partenio. El *Pap. Ox.* 2390 contiene un comentario a una obra del poeta sobre la génesis del cosmos, y es probable que proceda de círculos peripatéticos.

Sobre el Papiro del Louvre, cf. F. J. Cuartero, en *BIEH*, y, en general, F. Rodríguez Adrados, *Lirica griega arcaica*, Madrid, 1980, págs. 127 y sigs. Importante es el trabajo de D. L. Page, *Alcman. The Partheneion*, Oxford, 1951.

Simónides e *Íbico* se han visto también favorecidos, en cierta medida. Cf. *Pap. Ox.* 2431, fr. 1; *Pap. Ox.* 2432 y 2433, para Simónides, y *Pap. Ox.* 1790 y 2081 para Íbico. Cf. asimismo, Fernández-Galiano, *art. cit.*, 133 ss.

Píndaro, aparte los Epinicios, escribió Ditirambos y Peanes, Partenios e Himnos, que sólo nos son conocidos gracias a los papiros.

Cf. Fernández-Galiano, «Los papiros pindáricos» (*Emerita* [1948], 165 ss.), y *art. cit.*, 147 ss.

Beocia como él, pero autora de poemas monódicos, es *Corinna*, sólo conocida gracias a textos papiráceos (cf. D. L. Page, *Corinna*, Londres, 1967).

Baquílides nos es sólo prácticamente conocido gracias a los descubrimientos papiráceos, que han dado a conocer sus Ditirambos y parte de sus Epinicios. El papiro que contiene estas obras fue publicado por F. G. Kenyon (*The Poems of Bacchylides from a papyrus of the British Museum*, Londres, 1897), que debe completarse con los textos publicados por M. Norsa (*ASNSP*, 10 [1943], 156 ss.), cf. Fernández-Galiano, *art. cit.*, 136 ss.

d) La época clásica

Así como la lírica arcaica se nos ha transmitido muy fragmentariamente y sólo por tradición indirecta (citas de otros autores) o merced a los papiros (con notables excepciones, como Teognis y Píndaro), la literatura clásica, aun-

que conoce lagunas en la transmisión, conserva, si no todos los autores ni todas las obras, sí al menos una buena parte de ella. Lo hemos visto al hablar de «El legado literario de Grecia». Sin embargo, partes importantes de la literatura clásica nos son conocidas gracias a los hallazgos papirológicos.

Dentro de la *tragedia* hay que empezar, lógicamente, por Esquilo. No tenemos de este trágico ninguna obra completa transmitida por papiros, y los fragmentos son de corta extensión. Citemos, de entre los más importantes, los de *Niobe*, *Dictiulcos* (*Arrastradores de redes*: era un drama satírico; cf. la ed. de W. M. de Haas, *Aeschylus' Dictiulci*, Leiden, 1961), *Glaucus Potniaeus* (*Pap. Ox.* 2160), *Theori* o *Isthmiasti* (*Pap. Ox.* 2162), *Myrmidones* (*Pap. Ox.* 2163).

En especial, cf. M. Fernández-Galiano, «Les papyrus d'Eschyle», en *Proc. of the IXth congress of Pap.*, Oslo, 1961, págs. 81 y sigs., y Wartelle, *Histoire du texte d'Eschyle dans l'Antiquité*, París, 1971, págs. 293 y sigs., con una lista.

Véase, además, H. J. Mette, *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*, Berlín, 1969.

Lo más importante de los descubrimientos papirológicos de Sófocles es, sin duda, el drama satírico (394 versos) titulado *Ichneútai* (*Sabuesos*), publicado por Grenfell y Hunt en *Pap. Ox.* IX, 1912, núm. 1174, que nos permite, junto a *El Ciclope* de Eurípides y algún resto de Esquilo, conocer mejor la estructura y estilo de este género. Más adelante damos la lista de las obras representadas en papiros y que no han llegado más que fragmentariamente.

Eurípides se ha beneficiado, asimismo, de los descubrimientos papirológicos, aunque no tenemos ningún caso que pueda calificarse de sensacional. Bastante extenso el de la *Hypsípyla* (editado por Bond), *Antiopa* (ed. por Schaal) y *Los cretenses* (ed. por Schubart-Wilamowitz). Una serie de textos cuya adscripción es dudosa puede verse en D. L. Page, *Select Papyri*, III, págs. 136 y sigs.).

En el caso de la Comedia antigua, mientras que de Aristófanes se nos ha conservado una parte muy importante de su obra, los demás autores sólo nos son conocidos por los papiros. De Éupolis cabe mencionar su comedia *Los Demos* (ed. por Lefebvre en 1911), y los *Prospaltios*, sobre cuya atribución a nuestro autor duda Page. También Cratino está representado por textos papiáceos: el caso más importante es el fragmento de los *Plutos*. Page atribuye a Epicarmo el fragmento que se conoce como *La deserción de Ulises* (ed. por Gomperz) y que algunos atribuyen a Cratino.

Aún dentro de la época clásica hay que mencionar el papiro que nos ha dado buena parte de Hipérides (*Pap. Ox.* XXXIV, 2686), el de las llamadas *Helénicas de Oxirrinco* (ed. por Bartoletti, Leipzig, 1959), que contiene fragmentos de una historia de la guerra del Peloponeso.

En los preludios de la época helenística, el papiro más antiguo es el que contiene *Los persas* de Timoteo (s. iv a. C., con lo que es casi contemporáneo del original), editado por Wilamowitz (Leipzig, 1903; hay reedición).

Los autores de la época helenística, al igual que los arcaicos, en muchos casos se nos han perdido para siempre y sólo tenemos de ellos fragmentos que, en algunos casos, son importantes. Baste decir que los *Mimos* de Herodas, buena parte de los *Aitia*, *Hécale*, *Victoria de Sosibio* de Calímaco sólo nos son conocidos gracias a los descubrimientos papirológicos (cf. *Pap. Ox.* 2079, 2208; *PSI*, 1219, etc.). Es interesante manifestar que en uno de los papiros se ha conservado lo que se conoce con el nombre de *Escolios Florentinos* (*PSI*, 1219, editados por R. Pfeiffer en su *Callimachus*) y *Escolios Londinenses* (*Pap. Lit.*, Londres, 181).

Una serie de textos anónimos se han descubierto asimismo: aparte restos de tragedias (un *Héctor*, una *Hécuba*, un *Frijo*; cf. Page, *Select Papyri*, III), textos cómicos, fragmentos de mimos (*Lamento por un gallo*, *Caritión*, *La adúltera*, *Cantos marinos*, un epilio sobre el tema de Télefo (*Pap. Londres*, 1181), un *Himno a Hera* (*Pap. Oslo*, IV, núm. 670), retazos de Cércidas, Posidipo, Filodemo, etc.

Cf. I. U. Powell, *Collectanea Alexandrina*, Oxford, 1925, aparte los trabajos citados en este capítulo.

Para la ciencia, el descubrimiento más importante es el llamado *Anonymus Londinensis*, que contiene restos de una historia de la medicina, atribuida a Menón, discípulo de Aristóteles (ed. por Jones).

Importante es también la existencia de papiros que contienen ὑπομνήματα (notas de filólogos antiguos sobre determinados aspectos de la literatura), y que en algunos casos nos permiten conocer aspectos de la historia de la crítica antigua (una lista en Montevecchi, 340). También son importantes los textos papiráceos que contienen restos de biografías (la de Sátiro sobre Eurípides, la de Alcibíades anónima).

Cf. sobre estos últimos papiros, I. Gallo, *Frammenti biografici di papiri*, I: *La biografia politica*, Roma, 1975.

Hay que señalar que no hemos reseñado ni los papiros que contienen textos bíblicos ni cristianos.

Indiquemos, finalmente, la incidencia que tienen los papiros en la historia de la tradición del texto, o en el conocimiento de la lengua y el vocabulario de los autores. Por ejemplo, los *hápax eiremena* (estudiados por I. Kazik-Zawadska, *Les «hapax eiremena» et les mots rares dans les fragments papyrologiques des trois grands tragiques grecs*, Varsovia, 1962; cf. también mi reseña en *Studia Papyrologica*, V, 1, 89). Sobre Homero en la época helenística, cf. G. Capone, *L'Omero alessandrino*, Padua, 1939, y el cap. «La tradición», en el vol. colectivo *Introducción a Homero*, Madrid, 1964, debido a Fernández-Galiano.

e) Cuadro de los textos conservados en papiros

Como apéndice al tema estudiado, ofrecemos un cuadro —necesariamente selectivo— de los principales textos que debemos a los hallazgos papirológicos.

La indicación «Turner» significa que en el libro citado de este autor (*Greek Manuscripts of the Ancient World*) está en parte fotografiado el papiro; «Montevecchi», que en su manual (*La papirologia*) está fotografiado. Los números romanos son indicación del siglo a que pertenece el papiro. Los nombres de los autores son citados en latín de acuerdo con las normas papiroológicas. Anotamos sólo obras conservadas exclusivamente en papiros.

AESCHYLUS: *Kares* (o *Europe*), *Myrmidones*, *Theori* (o *Isthmiastae* ?), *Niobe*, *Glaucus Potnieus*, *Heraclidai*, *Iphigenia* [?], *Glaucus Pontius*, *Prometheus Pyrkaeus*, *Prometheus Pyrophoros*, *Lycurgia* (o *Eleusinii* [?]), *Semele* (o *Hydrophori* [?]), *Xantriae* [?], *Aetnae* o *Philoctetes* [?], *Aegyptii* o *Ixion* [?], *Dictyulci* (Turner, 24, s. II p. C.).

ALCAEUS: *Carmina* (Turner, 72, s. II p. C.).

ALCMAN: *Parthenia* (Turner, 15, s. I a. C. o I p. C.; Turner, 16, s. I p. C.).

ARCHILOCUS: *Elegiae*, *Petrametra*, *Epodi*.

ARISTOTELES: *Res publica Atheniensium* (Turner, 60, s. I p. C.; Montevecchi, 45).

BACCHYLIDES: *Epinicia*, *Dithyrambi*, *Peani* (Montevecchi, 66, ss. II/III p. C.).

CALLIMACHUS: *Hymni*, *Aetia*, *Coma Berenices*, *Hecale*, *Sosibii victoria* (Turner, 47, ss. V-VI p. C.).

CERCIDAS: *Meliambi*, *Choliambi*.

CORINNA: *Veroia*, *Orestas*, *Fragmenta*.

CRATINUS: *Plutoi*.

EPICURUS: *Gnomologicon*, *De rerum natura* (*Peri phýseos*, en Herculano), *Epistula*.

EURIPIDES: *Alcmaeon*, *Alexander*, *Antiopa*, *Cresphontes*, *Cretenses*, *Erechthaeus*, *Hypsipyra* (Turner, 31, ss. II/III p. C.), *Oedipus*, *Phaethon*, *Phryxus*, *Meleager* [?], *Melanippa Desmotis* [?], *Sciron* [?], *Telephus*, *Theseus* (*Telephus*, Montevecchi, 20; *Cresphontes*, Turner, 32, s. III p. C.).

HELLENKA OXYRHYNCHI: *Historia*.

HERONDAS: *Mimi* (Turner, 39, ss. I/II p. C.; Montevecchi, 71).

HIPPONAX: *Iambi*.

HYPERIDES: *In Athenogenem*, *In Philippidem*, *In Demosthenem*, *Pro Lyco-phrone*, *Pro Euxenippo*, *Epitaphius*, *Pro Chaerephila*.

IBYCUS: *Fragmenta* (Turner, 20, s. II a. C.).

MENANDER: *Epitrepontes*, *Heros*, *Samia* (Montevecchi, 100, ss. V-VI p. C.), *Coneazomenoe*, *Georgus*, *Citharista*, *Colax*, *Misumenos* (Turner, 43, s. IV p. C.), *Perinthia*, *Dyscolus*, *Sycionios* (Turner, 40, s. III a. C.), *Karchedonios* (Turner, 41, s. I p. C.), *Theophorumene* [?], *Kekryphalos* [?], *Misogynes* [?], *Epiclerus* [?], *Phylargyros*, *Aspis*, *Comediae incertae*, *Fragmenta*.

PHILODEMUS GAD.: Fragmentos de una serie de tratados hallados en Herculano (Montevecchi, 26).

PINDARUS: *Peani*, *Dithyrambi*, *Hymni*, *Threni*, *Hyporchemata*, *Parthenia* (Turner, 21, 22, 23, 61: ss. I a. C., II p. C.).

POSIDIPPUS: *Epigrammata* (Turner, 45, s. II a. C.).

SAPPHO: *Carmina* (Turner, 17, s. II p. C.; Turner, 18, ss. I/II p. C.).

SATYRUS (*Vita Euripidis*).

SOPHOCLES: *Scyri, Eurypilus, Tantalus, Ajax (Locrensis), Inachus, Theseus* (Turner, 27, s. II p. C. [?]); *Niobe* [?], *Tyro* [?], *alia incerta*. Dramas satíricos: *Ichneutai* (Turner, 34, s. II p. C.).

STESICHORUS: *Syotherai* [?], *Nostoi* [?], *Geryoneis, Iliou Persis, Palinodiae*.

TIMOTHEUS: *Persae* (Montevecchi, 8, s. IV a. C.).

Los fragmentos papiráceos de la época romana, para los textos poéticos, han sido editados por E. Heitsch (*Die griechischen Dichterfragmente der Kaiserzeit*, I-II, Gotinga, 1963-1964).

M. Fernández-Galiano nos ha dado (*Actualización científica en filología griega*, Madrid, 1984, págs. 101-143) uno de los más recientes análisis de las últimas investigaciones y descubrimientos en este campo.

4. ARQUEOLOGÍA Y EPIGRAFÍA EN SUS RELACIONES CON LA LITERATURA

a) Sentido del capítulo

En un capítulo posterior nos ocuparemos de las relaciones entre arte y literatura. Pero el arte puede caer, y de hecho cae, asimismo, bajo el objetivo del arqueólogo, que intenta no ver ya la obra como un objeto artístico, sino como un documento que permita ilustrar, aclarar y a veces incluso entender más profundamente la literatura. Asimismo, junto a la arqueología, los documentos epigráficos son de una gran utilidad y proporcionan, en ocasiones, datos importantísimos al estudioso de la literatura. Y lo mismo cabe decir de las monedas. Nos proponemos, pues, complementar lo que diremos en el capítulo correspondiente dedicando a los datos arqueológicos, epigráficos y numismáticos un apartado que normalmente no se concede a estos documentos en los estudios literarios.

Para los principios de la *investigación arqueológica* puede servir el libro, todavía en gran parte válido, de W. Deonna, *L'Archéologie, sa valeur, ses méthodes*, París, 1912 (3 tomos), y el trabajo posterior del mismo autor, *L'Archéologie, son but, son domaine*, París, 1922. Para la arquitectura, R. Martin, *Manuel d'architecture grecque*, I, París, 1965. Para la escultura, Ch. Picard, *Manuel d'archéologie grecque, I: La sculpture*, París, 1939. También G. Lippold, *Die griechische Plastik*, Munich, 1950. Para la cerámica, el librito de H. Metzger, *La céramique grecque*, París, 1953. Para la pintura en general, E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, Munich, 1923.

Aunque a lo largo del capítulo daremos una información más completa, hay que señalar, desde un principio, que las excavaciones de los lugares arqueológicos son de una importancia a veces decisiva para entender íntegramente aspectos de la obra literaria. Es innegable, por ejemplo, que el descubrimiento

y posteriores excavación y estudio de los «lugares homéricos» son trascendentales, en ocasiones, para entender los poemas. Lo mismo cabe decir de excavaciones de lugares de culto que han influido decisivamente en las obras literarias, como Delfos. En este sentido, la importantísima publicación de los resultados de las excavaciones llevadas a cabo por los franceses en el antiguo santuario delfico es de una importancia grande para la comprensión de determinados aspectos de la poesía pindárica, como veremos.

Las *Fouilles de Delphes*, llevadas a cabo por los principales arqueólogos de la escuela francesa en Atenas (Lerat, Bourby) a partir de los años 1925 y siguientes, y complementadas con trabajos publicados en revistas como el *Bulletin de correspondance hellénique*, son instrumentos de trabajo imprescindibles.

Algo parecido cabe decir de las publicaciones que informan sobre los descubrimientos de los vasos. En este sentido es imprescindible el conocimiento de la publicación periódica *Corpus vasorum antiquorum*, publicada por la «Unión Académica Internacional» y por naciones donde se hallan depositados los vasos o por los investigadores que los han catalogado.

Buen complemento son los catálogos de vasos ubicados en los distintos museos. El catálogo del Louvre ha sido publicado por E. Pottier (*Vases antiques du Louvre*, Paris, 1897-1922); los del British Museum por Walter (O. Walter *et alii*, *Catalogue of Greek and Etruscan vases in the British Museum*); los de Berlín, por Neugebauer (*Staatliche Museen zu Berlin, Vasen*, Berlin, 1932); los de Atenas por Nicole (*Catalogue des vases peints du Musée national d'Athènes*, 1911: suplemento del de Collignon-Couve); los de Nueva York por L. Richter y R. W. Hall (*Red-figured Athenian vases in the Metropolitan Museum of Art*, 1936).

b) Homero y la arqueología

La deuda de los homeristas para con la arqueología se cifra en una serie de brillantes descubrimientos que ampliaron nuestra posibilidad de una mayor comprensión histórica de los poemas.

1) En primer lugar, Schliemann, que, asesorado por Dörpfeld, fue el pionero que consiguió descubrir los restos arqueológicos de Troya, y más tarde de Micenas, proporcionando a los poemas homéricos una firme base histórica. Ya hemos hablado a lo largo de este libro, al ocuparnos de la epopeya, de las excavaciones llevadas a cabo, tras el genial descubridor, por la escuela americana de Princeton.

Existe una biografía de Schliemann, debida a la pluma de E. Ludwig, que analiza las luchas del combativo y entusiasta lector de Homero. Sobre aspectos concretos de sus luchas y resultados, cf. ahora J. V. Luce, *Homer and the Heroic Age*, Londres, 1975 (hay traducción castellana, Barcelona, Ediciones Destino), sobre todo el capítulo primero: «Homer and the Archaeologists».

2) El campo se amplió considerablemente con los nuevos descubrimientos llevados a cabo por Sir A. Evans, quien puso al descubierto los restos de Creta.

3) Los años treinta del siglo xx fueron muy importantes para el estudio de las relaciones entre Homero y la civilización micénica: precedidos por los trabajos de M. P. Nilsson sobre las relaciones entre las religiones minoica y micénica, el mismo Nilsson prosiguió sus investigaciones: en 1932 aparece su trabajo *The Mycenaean origin of Greek Mythology*, Berkeley, 1932, que es un esfuerzo considerable por establecer un lazo directo entre los restos arqueológicos micénicos y la localización de buena parte de los mitos helénicos.

Como señala L. Gernet en la reseña de este libro (*RPhLit. et d'Hist. Anc.* 59 [1933], 414 ss. [= *Les grecs sans miracle*, París, 1983, págs. 99 y sigs.]), la tesis no era nueva, pero aportaba datos indiscutibles, si bien el historiador francés presenta serias objeciones a sus resultados.

Un año más tarde, el mismo Nilsson publica su libro *Homer and Mycenae* (Londres, 1933), donde el gran arqueólogo sueco reunía toda una serie de datos que la investigación había ido acumulando.

4) Pero el hecho más trascendental que ha marcado los últimos tiempos, en lo que concierne al conocimiento del mundo micénico (y por ende, lo que lo homérico refleje del mismo), es el desciframiento del minoico B, que ha resultado ser un dialecto griego del segundo milenio. Gracias a la explotación de los datos de todo tipo que permite obtenerse de las tablillas micénicas, hoy nuestro conocimiento de Homero se ha ampliado considerablemente. Las relaciones de la lengua homérica con la micénica, los ecos de mitos y tradiciones, aspectos de cultura y civilización se han aclarado considerablemente. Aunque no todo resulta claro y diáfano. Algunos investigadores han exagerado la presencia de elementos micénicos en Homero (por ejemplo, los autores del libro colectivo editado por Wace y Stubbings, *A companion to Homer*, Londres, 1962), en tanto que otros, como Finley, han minimizado el aporte micénico. En todo caso, hay que señalar que hoy se conocen muchos aspectos de Homero (geografía, armas, aspectos culturales y de civilización) gracias a la aportación arqueológica. Señalemos algunos:

a) *La geografía de los reinos homéricos*. — Aunque no hay acuerdo general sobre el carácter histórico, o no, del catálogo de las naves en el canto II de la *Iliada*, una serie de trabajos han insistido en que las citas que hace Homero de ciudades «micénicas» suelen coincidir, *grosso modo*, con lo que sabemos de los restos micénicos griegos. Por ejemplo, eso se pone en evidencia en el libro de Simpson y Lazebby, *The catalogue of the Ships in Homer's Iliad*, Oxford, 1970, cuyas conclusiones son, en sus propias palabras, que «in the Catalogue we have a reflection, however partial and distorted, of Mycenaean Greece» (pág. 153).

b) *Armas y utensilios bélicos*. — Los descubrimientos arqueológicos han puesto, por otra parte, de relieve que en Homero perduran armas y utensilios de la época micénica. El mismo vocabulario es un buen testimonio; pero es que los restos confirman los datos aportados por las tablillas. Aunque ya antes

del desciframiento se habían realizado estudios sobre terminología bélica en Homero, poniéndose de relieve el posible origen micénico de muchos de estos utensilios (por ejemplo, en la obra de H. Trümpy, *Kriegerische Fachausdrücke im homerischen Epos*, Basilea, 1950), hoy tenemos la completa seguridad, por los testimonios epigráficos, de la existencia de tales relaciones. En su libro sobre *El mundo micénico* (Madrid, 1985), H. Chadwick señala una serie de coincidencias léxicas entre términos homéricos y micénicos (δέπας, ωραξ, αίχμή, etc.). Sobre los carros micénicos, cf. M. Lejeune, «La civilisation mycénienne et la guerre» (en el volumen *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, París, 1968, págs. 31 y sigs.).

c) *Las instituciones*. — Nuestro actual conocimiento de la arqueología y la epigrafía micénicas nos permite apurar mucho a la hora de establecer las relaciones existentes entre la civilización del bronce y lo que aparece en los textos homéricos. Aunque las diferencias son considerables, aparecen coincidencias de instituciones y de magistraturas: ἄναξ (mic. *wanaka*); κοίρανος (mic. *ko-re-te*); βασιλεύς (mic. *qa-si-re-u*), y lo mismo podemos decir del trabajo, los oficios, la artesanía.

En general, el libro de H. L. Lorimer, *Homer and the monuments*, es un buen instrumento para ilustrar las aportaciones de la arqueología a nuestro conocimiento de Homero. Muy importante, la serie *Archaeologia homerica*, editada por H.-G. Buchholz por encargo del Deutsches Arch. Institut (Gotinga, en curso de publicación) y que comprende una serie de fascículos que tratan, entre otros temas, la industria, el comercio, la arquitectura, la mujer, el culto, los juegos y el deporte, la guerra, los dioses, etc.

Un buen ejemplo de cómo se ha aprovechado el conocimiento arqueológico para explicar a Homero lo delatan las recientes ediciones de comentarios globales a los poemas. Por ejemplo, el de G. S. Kirk, para la *Iliada* (Cambridge, 1985, en curso de publicación), y el de la *Odisea* (en varios volúmenes, Fundación Lorenzo Valla, Mondadori).

Para una visión comprehensiva de los problemas, remitimos al trabajo de J. Bonzek, *Homerisches Griechenland im Lichte der archaeologischen Quellen*, Amsterdam, 1970.

c) *Arqueología, epigrafía y literatura arcaica*

El período comprendido entre el derrumbamiento del mundo micénico y los finales del siglo VI, es decir, lo que entendemos como período arcaico en su sentido más lato, también se ha favorecido de los descubrimientos arqueológicos y epigráficos, aunque sin duda no de la trascendencia que han tenido un Schliemann o el desciframiento del micénico. Y uno de los autores que mejor se ha visto favorecido ha sido precisamente Arquíloco. Tanto en Paros como en Tasos, dos lugares que han jugado un papel importante en su vida, se han realizado interesantes excavaciones que han culminado con el descubrimiento de documentos claves. De un lado, en Tasos se llevó a cabo una campaña de excavaciones del ágora que culminó, en 1954, con el descubrimiento del

famoso monumento de Glauco, lo que permite establecer un lazo directo entre aspectos de la poesía arquíloquea y la realidad histórica.

Sobre Arquíloco y Tasos, cf. el *rapport* de J. Pouilloux en *Archiloque (Entretiens sur l'Antiquité, X, Ginebra, 1964, págs. 1 y sig.)*. Sobre el monumento de Glauco, cf. id., *BCH, 79 (1955), 75 ss.* Sobre aspectos concretos de los cultos y de la vida religiosa de Tasos en la época de Arquíloco y posterior, cf. del mismo Pouilloux, *Recherches sur l'histoire et les cultes de Thasos, París, 1954.*

Pouilloux, por su parte, se pregunta si el poeta Arquíloco, que ha sabido describir tan realísticamente el aspecto de la isla (fr. 18 D, donde se la compara al lomo de un asno: ὄνου ῥάχης), y no insultarla, ha querido asimismo describir la ciudad donde desembarcó. Al eminente arqueólogo francés así se lo parece, con ciertas dudas, a juzgar por la larga inscripción de Sóstenes de Paros que éste hizo grabar en el siglo I a. C. ¿Es posible que en esta inscripción se conserven restos de poesía arquíloquea? Es una pura hipótesis. Por lo menos hay que decir que esa inscripción menciona una fortificación, una torre (fr. 51 IV AD), e incluso podría hallarse un eco al fr. 52 D en un texto de una inscripción de Paros (Pouilloux, *Archiloque, pág. 12*) que reza así:

Χιλίους γὰρ ἄνδρα]ς ἡμῖ[ν] ἐς Θᾶ[σον]

Otro resto o restos arqueológicos y epigráficos nos informan sobre aspectos de la relación de Arquíloco con Paros. Por lo pronto, Kontoleon, en un importante *rapport* recogido, asimismo, en el volumen dedicado a nuestro poeta en la Fundación Hardt (págs. 39 y sigs.), ha establecido una serie de puntos que son muy básicos para la valoración de la biografía del poeta. Del estudio de la cerámica de las Cícladas obtiene Kontoleon una visión muy distinta de la tradicional sobre la «pobreza» de Paros en el siglo VII, así como de los nuevos aspectos que con ello toma el tema de la colonización de la Calcídica y de Tasos.

De la serie de monumentos que pueden ilustrar la figura de Arquíloco y su biografía, tenemos, ante todo, el famoso *pyxis* de Boston donde se describe el encuentro del poeta con las Musas (cf. Caskey-Beazley, *Attic Vase Paintings of the Museum of Boston, I, núm. 37, táb. 15*), y que se suele fechar hacia 460 a. C. Pero como algunos críticos creen que se trata de la consagración de Hesíodo, dejaremos este documento sin analizar.

Otro monumento importante es el famoso *arquiloqueo de Paros*. Se trata de un relieve marmóreo, fechado hacia 520 a. C. y en el que se halla un hombre reclinado sobre una *klíne*: a la izquierda vemos una mujer sentada en un trono y a la derecha un efebo que escancia vino. En lo alto se halla una lira y un escudo.

La mayor parte de los estudiosos quieren ver en este relieve del ἦρωον una simbolización de Arquíloco que, como se sabe, se había autorrepresentado como *poeta y soldado* (fr. 1 D). En un mármol hallado en Tasos (y fechable hacia 470 a. C.), tenemos

una simplificación de este documento: aquí sólo hay un escudo y un yelmo, con el mismo sentido emblemático. Cf. C. Gaspari, «Archiloco e Taso», *QUCC*, 21 [1982], 33 ss.).

Interesante es, asimismo, para entender aspectos de la poesía de Arquíloco la llamada *inscripción de Mnesiepes*, hallada en 1949, y que, en opinión de Kontoleon, contenía una «biografía» del poeta.

El texto puede verse en *SEG*, 15, 517; parte puede verse reproducida en la edición arquilóquea de West. Ha sido estudiada por Tarditi («La nuova epigrafe archilóquea e la tradizione biografica del poeta», *PP*, 47 [1956], 122 s.) y por Miralles-Pòrtulas (*Archilochus and the Iambic Poetry*, Roma, 1983, págs. 63 y sigs.).

También el poeta Estesícoro se ha visto favorecido, para su comprensión, de los descubrimientos arqueológicos. Con relación a su *Orestía*, algunos vasos pintados han permitido reconstruir aspectos concretos de la muerte de Clitemestra, a la que se la ve blandiendo un hacha, mientras Orestes ataca a Egisto. Este gesto de violencia, que indica una actitud muy activa de Clitemestra en el momento del matricidio, parece que es original del poeta.

Sobre el tema, el ya citado Robert, *Bild und Lied*, págs. 149 y sigs., y para la relación entre la *Orestía* estesicórea y la délfica, cf. el también citado Defradas, *Les thèmes de la propagande delphique*, págs. 174 y sigs.

En otros aspectos, sobre todo para establecer un lazo entre la cultura y la civilización del estrecho de Messina y la poesía de Estesícoro y de Íbico, vale la pena manejar los datos que aporta el exhaustivo estudio de G. Vallet, *Rhégion et Zancle*, París, 1958, donde por medio de los datos arqueológicos y cerámicos el autor describe con brillantez el ambiente en el que se ha constituido la poesía coral, típicamente siciliana, de Estesícoro.

También el conocimiento de la poesía coral continental y de la Grecia propia se ha visto favorecido por los descubrimientos epigráficos y arqueológicos. Un ejemplo, entre muchos, el famoso *Auriga de Delfos*, que presenta, al parecer de algunos estudiosos, cierto parecido con algunas cabezas halladas en el mundo griego occidental, hasta el punto que algunos eruditos apuntan hacia un taller de Occidente, y se pronuncia el nombre de Pitágoras de Regio, aunque Vallet (pág. 245) cree que la atribución del auriga a Pitágoras de Regio es seductora, pero hipotética. En este sentido vale la pena señalar que Lechat («Pythagoras et Rhégion», *Ann. de l'Univ. de Lyon*, fasc. 14, 22 ss.) ha establecido un gran parecido entre la estatua de Filoctetes hallada en Siracusa y el Filoctetes de la *Pít. I* 50 de Píndaro.

Otros «parecidos» se han podido detectar, aunque a veces se trata de meras conjeturas; así, el que se ha establecido entre el águila dormida de la *Pít. I*: se la ha comparado a una moneda siracusana, acuñada por orden de Herón, en la que se ve a Zeus con el rayo en la mano. Parece evidente la relación con la escena evocada por Píndaro en el poema citado.

En todo caso, las excavaciones que la escuela alemana ha realizado en Olimpia, las francesas en Delfos, y otras en diversas partes del suelo griego han permitido aclarar aspectos importantes que ilustran la poesía de Píndaro, de Baquilides, y, en menor medida, de Simónides. Hoy conocemos muy bien, gracias a estos descubrimientos, no sólo la estructura, sino también aspectos del funcionamiento de los santuarios. También las inscripciones son importantes, pues nos conservan nombres de vencedores, noticias cronológicas y detalles curiosos de la agonística.

Para Olimpia, cf. el *rapport* de uno de sus más famosos excavadores, E. Curtius, *Studien zur Geschichte von Olympia* (*Abh. Berl. Akad.*, 1894, págs. 1095 y sigs.). Para Delfos, *RE*, s.v. *Delphi* (Pomtow).

Comencemos por las inscripciones, de entre las que destacaremos las que los Dinoméidas (la familia que cantó Píndaro) hicieron grabar en Delfos para conmemorar sus victorias. Gelón había ya ofrendado en 488 a. C. una gran cuadriga en bronce para conmemorar su victoria en Olimpia (cf. Pausanias, VI 9, 4). En 480/479, tras su decisiva victoria de Himera ofrece, asimismo, una colosal estatua de Zeus con los despojos conquistados a los cartagineses. Eso ilustra importantes aspectos de los Epinicios que Píndaro y Baquilides dedican a estos vencedores. Pero también estas dedicatorias comportan inscripciones. Igualmente Hierón, tras su victoria en Cumas (aludida por Píndaro) hace ofrendas a los templos.

Referencias importantes en M. Guarducci, *Epigrafía greca*, Roma, II, 1969, págs. 134 y sigs.

En estos casos, las referencias de Pausanias y los restos arqueológicos se complementan magníficamente. Tras una victoria, suele ser de norma, o al menos no es una excepción, la ofrenda de alguna obra o de un exvoto en los santuarios: así, Arcesilao IV, cantado por Píndaro en sus *Píticas* IV y V, al vencer en Delfos en 466 a. C. (*Pít.* V), parece que ofreció el carro en el que obtuvo la victoria, a decir de Pausanias (VI 10, 8), y Evágoras hizo lo mismo en Olimpia. El carro de Hierón fue ofrendado por su hijo en Olimpia tras su victoria (esta vez no cantada por Píndaro, sino por Baquilides).

Para estas ofrendas, cf. W. M. D. Rouse, *Greek Votive Offerings*, Nueva York, 1975². Para ofrendas posteriores, como la famosa de *Damonón*, cf. Buck, *Greek Dialects*, Chicago, 1928 (n.º 77, págs. 268 ss. (=Schuyzer 12.)).

La colaboración entre la arqueología, la epigrafía, por un lado, y los estudios consagrados a la agonística, unido a la utilización de los datos que aportan los anticuarios antiguos, nos ha permitido hoy en día conocer muy bien el funcionamiento de los Juegos y penetrar mejor en el espíritu de la poesía agonal y en los Epinicios. Se han destacado en estos ámbitos los estudios de P.

A. Bernardini (*Mito ed attualità nelle Odi di Pindaro*, Roma, 1983), que se interesa sobre todo por las alusiones de los poetas a los «incidentes» de los concursos. Por su lado, otros investigadores se han ocupado de reconstruir, a través de la arqueología y la literatura, el funcionamiento de los Juegos. Así, K. Kramer (*Studien zur gr. Agonistik nach den Epinikien Pindars*, Colonia, 1970) y M. R. Lefkowitz («The Poet as Athlete», *SIFC*, 77 [1984], 5 ss.), en tanto que otros se han ocupado de estudiar los Juegos en sí mismos (Finley-Pleket, *The Olympic Games*, Londres, 1976; E. N. Gardiner, *Athletics of the ancient World*, Chicago, 1980, reed.).

Se ha abordado, asimismo, el tema de las inscripciones de los vencedores, con las listas pertinentes y el mundo que se puede obtener de esos datos. Así, J. Ebert, *Gr. Epigramme auf Sieger an gymnischen und hippischen Agonen* (*Abh. Sächs. Akad. Wiss.*, Leipzig, 63, 2, Berlín, 1972); L. Moretti, *Iscrizioni agonistiche greche*, Roma, 1953.

Sobre la crítica que, desde el punto de los pensadores, se ejerció contra los exorbitantes honores concedidos a los vencedores, cf. C. M. Bowra, «Xenophanes and the Olympian Games» (en *Problems in Greek Poetry*, Oxford, 1953, págs. 15 y sigs.).

d) *El teatro*

En cuatro aspectos podemos abordar el estudio del teatro griego en relación con la arqueología y la epigrafía.

1) De un lado, la *estructura material del teatro*. Todo lo que atañe a la construcción, organización, escena, orquesta, etc., cae dentro del estudio de lo que entendemos por *Bühnenaltertümer*. Sabido es que, por otra parte, las condiciones concretas de la organización del teatro permiten un conocimiento más profundo del movimiento escénico en la tragedia y la comedia, así como de las condiciones de la representación. Un conocimiento del proceso que ha conducido a las diversas modificaciones del decorado, los proscenios, a la paulatina utilización de diversos tipos de «máquinas» (*ekkyklema*, por ejemplo), proporciona datos importantes sobre la forma de concebir y organizar el material dramático por parte de los poetas.

Existe sobre el tema una abundante bibliografía que, naturalmente, no vamos a citar. Señalaremos los trabajos más imprescindibles: uno de los más antiguos, pero todavía útil para la intención que nos guía, es el de A. Müller, *Lehrbuch der gr. Bühnenaltertümer*, Friburgo, 1886. De entre los trabajos más modernos, hay que citar a W. Steidle, *Studien zum antiken Drama unter besonderer Berücksichtigung des Bühnenspiels*, Munich, 1968. Sobre el teatro en concreto, el libro magistral de A. W. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford, 1946, que es una historia completísima de este monumento y que plantea problemas importantes, como el uso del *ekkyklema*. El libro debe completarse con la obra del mismo autor, *The dramatic festivals of Athens*, Oxford, 1953 (hay reediciones), que es una monografía completísima sobre todas las cuestiones relacionadas con las antigüedades y el teatro. Para una visión global, menos detallada, V. Inama, *Il teatro antico greco e romano*, Milán, 1977, con capítulos sobre los actores, las máscaras, las máquinas, el público, etc.

2) Por medio de las *inscripciones* hemos recibido interesantes noticias relativas a la vida del teatro en todos sus aspectos. De un lado, las inscripciones votivas que conmemoran victorias en los certámenes dramáticos. En las páginas de su tratado de Epigrafía, Guarducci ha reproducido algunas de esas inscripciones: así el texto del siglo iv (*SEG*, XIX, 168 = Guarducci, II, pág. 367) reproduce un fragmento que conserva el nombre de Sófocles y hace referencia, al parecer, a las victorias obtenidas el año 448/447 a. C. También se ha conservado en este fragmento el nombre del actor Heráclides. El texto de la inscripción parece que se extendía a las victorias obtenidas entre 473 y 329 a. C. En las líns. 41-51 se lee, asimismo, el nombre de Esquilo.

Otras inscripciones nos informan sobre las listas de vencedores en los concursos cómicos. Así *IG*, II², 2323; sobre lo cual, cf. C. A. P. Ruck, *The list of the victors in comedies at the Dionysia*, Leiden, 1963. Guarducci, II, págs. 180 y sigs., ofrece algunas inscripciones conmemorativas de certámenes líricos. Sobre las coregias, A. Brinck, *Inscriptiones graecae ad choregiam pertinentes*, Halle, 1885. Y en general, para estos temas, A. Wilhelm, *Urkunden dram. Aufführungen in Athen*, Viena, 1906.

Sobre el decorado y la presentación escénica, el trabajo de síntesis de A. Balil «Estudios sobre el teatro en la Antigüedad clásica» (en *RUM*, XIII, 51 [1964]).

3) Un tercer punto en cuyo conocimiento la epigrafía ha hecho importantes contribuciones es el aspecto —marginal para ciertos temas, pero que toca de lleno la organización de los artistas— de las *asociaciones de artistas o poetas y actores*. Pickard-Cambridge ha dedicado un capítulo a este tema, que merece cierta consideración por la luz que arroja en el conocimiento de la sociología de la producción literaria. Las noticias que tenemos de tales asociaciones proceden en buena parte del siglo iv a. C. Demóstenes critica en ocasiones a Esquines por asociarse con actores de poca categoría, pero en otras ocasiones alude también al papel que algunos actores desempeñaron en algunas embajadas a Filipo y otros monarcas o estadistas (cf. Adcock-Mosley, *Diplomacy in ancient Greece*, Londres, 1975). En el siglo siguiente parece, de acuerdo con la mayoría de críticos, que se constituyen de una manera más estable y definitiva tales asociaciones (*guilds* las llama Pickard-Cambridge). Y hay un documento epigráfico de suprema importancia para esta organización: *IG*, XII, 9.207, pág. 176; *IG*, Suppl., pág. 178, reproducida por A. Wilhelm, *Gr. Inschriften rechtlichen Inhalts*, págs. 79-83 (y recogida por Pickard-Cambridge, *op. cit.*, págs. 306 y sigs.), como los demás documentos epigráficos que se refieren al tema.

4) Hay, finalmente, un aspecto concreto sobre el teatro, nunca en verdad olvidado, pero que hoy ha conocido y está conociendo una gran floración de estudios. Nos referimos a la consideración del drama como espectáculo. Es claro que, al dejar de considerarse exclusivamente como obras de lectura los dramas antiguos, se ven desde una *perspectiva de la representación*, y entonces los elementos materiales del teatro, junto a otros, adquieren una gran significa-

ción. Las entradas y salidas de los actores —si van en carro o con cortejo—, su forma de vestir, sus gestos, la tramoya, las luces, en suma, lo que los ingleses llaman *stagecraft*, es hoy un capítulo que va adquiriendo importancia progresiva en los estudios sobre el teatro.

Aunque, como hemos dicho, el tema nunca ha dejado de interesar del todo, hoy está «de moda». Hay que citar aquí esencialmente y en primer lugar los trabajos de Oliver Taplin, *The stagecraft of Aeschylus*, Oxford, 1977, y *Greek Tragedy in action*, Londres, 1978, y su contribución al volumen que sobre Sófocles ha editado hace poco la Fondation Hardt. Otros le han seguido: así cabe citar el trabajo de D. Seale, *Vision and stagecraft in Sophocles*, Londres, 1982. Para Eurípides, el estudio anterior de N. C. Harnouziades, *Production and imagination in Euripides*, Atenas, 1965. Para Aristófanes, cf. el trabajo de P. Händel, *Formen und Darstellungsweisen in der aristoph. Komödie*, Heidelberg, 1963.

En general para las representaciones de escenas del drama antiguo en el arte figurado, cf. el trabajo colectivo de A. M. Webster-Trandale, *Illustrations of Greek Drama*, Londres, 1971.

e) *La época helenística: el caso de Menandro*

Para terminar, es interesante señalar que recientes descubrimientos arqueológicos han permitido una colaboración con la obra literaria de Menandro. Se trata de los mosaicos descubiertos en una villa de Mitilene y que reproducen escenas de comedias menandreas. Fue en 1961-1962 cuando el supervisor (éforo) de las antigüedades de Mitilene excavó en una casa de esta ciudad, hallando una serie de mosaicos. Su muerte le impidió la publicación, que apareció en 1965: *Les Mosaïques de la maison de Ménandre à Mytilène*, editada por L. Kahil y R. Ginouvés. Estos descubrimientos constituyen, hasta la fecha,

l'ensemble le plus complet, le plus intéressant dont nous disposons à l'heure actuelle concernant à l'iconographie des pièces de Ménandre (L. Kahil, *Ménandre*, en *Entretiens F. Hardt*, Ginebra, 1970, pág. 232).

Se trata de representaciones de escenas del comediógrafo (*Plokion, Samia, Synaristosai, Epitrepontes, Theophoroumene Encheiridion, Messenia, Kybernetai, Leukadia, Misoumenos, Phasma*). Nadie deja de ver el interés que tales representaciones ofrecen a la hora de estudiar el drama de nuestro autor.

f) *El «Marmor Parium»*

Uno de los documentos epigráficos más importantes que conocemos, y que presta gran utilidad para establecer la cronología de la historia de Grecia —y también, en ocasiones, a la historia literaria—, es el llamado *Mármol de Paros*. Trasladado desde Asia Menor a Inglaterra por Lord Arundel en 1627, contiene una especie de «historia universal popular» (la frase es de F. Jacoby, uno de sus editores y comentadores). Se interesa su autor (que, según Jacoby, no era ateniense, sino posiblemente de Paros) de un modo especial por los grandes

Juegos Panhelénicos, sobre los que proporciona abundante información, aunque curiosamente no dice nada de las Olimpiadas.

En el campo literario, vale la pena citar el hecho de que menciona el destierro de Safo de Mítilene a Sicilia. El Mármol se halla hoy en el Ashmoleum de Oxford. Sobre él cf. el estudio de F. Jacoby, *Das Marmor Parium*, Berlín, 1904.

g) Retratos de autores

Queremos finalmente hacer una alusión a los retratos y representaciones de autores griegos. Los museos del mundo, los mejores, como se sabe, recogen entre sus riquezas bustos, estatuas y, en ocasiones, obras cerámicas que intentan reproducir la efigie de los grandes escritores. Los estudiosos, que reconocen el interés (al menos relativo) que puede tener para el conocimiento de un autor poder contar con su efigie (aunque muchas veces, como se sabe, el retrato es puramente idealista), nos han ofrecido repertorios de tales representaciones.

Podemos citar, entre otros, los de K. Scheffold (*Bildnisse antiker Dichter, Redner und Denker*, Basilea, 1943), y el de E. Buschor (*Das hellenist. Bildnis*, Munich, 1949) y de L. Richter (*Portraits of the Greeks*, 1965).

NOTA ADICIONAL

Un caso interesante es el de la inscripción hallada en Córdoba y que contiene un epigrama de un tal Arriano. Se trata de la «más importante hallada en nuestra patria» (A. Tovar) y digna de figurar en la *Antología Palatina*. Sobre ella, cf. A. Tovar, en *AEA*, 48 [1975], 167 ss.

En algún caso excepcional una inscripción puede devolvernos fragmentos de obras perdidas. Tal es el de la inscripción núm. 25 de las *Griechische Inschriften* de G. Pfohl (Col. Tusculum), que contiene, a juicio de Hommel, «un fragmento de un canto coral de Eurípides», a juzgar por el estilo y el verso.

Para los historiadores, A. Chaniolis, *Histoire und Historiker in den gr. Inschriften*, Wiesbaden, 1988.

5. LITERATURA Y SOCIOLOGÍA

a) Generalidades

El tradicional tratamiento de la literatura, sobre todo en el campo de la Antigüedad, adolece, por lo general, de un enfoque exclusivamente filológico, enfoque que cada vez se revela más unilateral. El estudio de la literatura en lo que tiene de estrictamente *literario*, valga la redundancia, exige hallar un complemento mediante la aplicación de otros métodos que permitan superar esa unilateralidad. Al lado de la vertiente *estilística* y estética, en suma, hay que postular un enfoque sociológico que permita captar la raíz historicosocial de la que ha brotado la obra literaria.

La aplicación de estos métodos se ha realizado ya, en un grado muy estimable, en el campo de las literaturas modernas. Desde que, a mediados del siglo

pasado, nació la sociología, la aplicación de métodos de trabajo que intentan captar el influjo de la sociedad sobre el hecho literario, las relaciones entre literatura y sociedad, el reflejo de las condiciones sociales, ideológicas, e incluso económicas en la génesis de la obra literaria, ha sido un fenómeno cada vez más frecuente.

De las dos tentativas más interesantes que el siglo XIX realizó, en este sentido, el positivismo de un Taine y el marxismo, la primera se ha visto condenada al fracaso por su principio estrictamente determinista que pretendía explicar las condiciones del nacimiento de la obra literaria por medio de los tres grandes factores condicionantes, el medio, la raza y el momento. Taine, obsesionado por crear una ciencia literaria «científica» —según los principios de la ciencia determinista y materialista del siglo pasado—, llegó a sostener que el hombre hacía literatura como el gusano de seda segrega su producto. No está lejos de esta postura la de los materialistas decimonónicos que sostenían que el pensamiento era una «secreción del cerebro».

La tentativa marxista ha conocido, como método de trabajo, mejor fortuna, pero su principio básico según el cual el espíritu no posee primacía ontológica, hace a estos investigadores partir de bases, asimismo, deterministas, postulando, entre otros axiomas, que cada grupo social desarrolla una determinada ideología. La sociología marxista se orienta, por ello, de acuerdo con dos tesis principales: la del «realismo socialista», según el cual el valor de una obra literaria depende de la fidelidad con que es un reflejo de la sociedad en cuyo seno ha nacido, y —sobre todo, por obra de la escuela de Lukács— la elaboración de una tipología de visiones del mundo, de base puramente social.

Sin embargo, el extremismo y la parcialidad de estos dos enfoques no deben impedir que sea deseable la constitución de un método sociológico. De hecho, durante el siglo XX se han realizado valiosos esfuerzos en pro de la creación de una sociología de la literatura, intento que corre parejo con los de creación de una sociología del saber o, simplemente, por sentar las bases de una auténtica sociología científica.

Cabe citar entre estos esfuerzos los trabajos de un Max Scheler (*Sociología del saber*, trad. esp., Madrid, Rev. Occ., 1935), un Karl Mannheim (*Ensayos de sociología de la cultura*, Madrid, Aguilar, 1957; *Ideología y Utopía*, Madrid, Aguilar, 1958); Gurvitch (*Traité de Sociologie*, París, P.U.F., 1962).

Hay que señalar los intentos, no por esporádicos menos curiosos, de algunos espíritus empeñados en negar todo carácter histórico y sociológico a la obra literaria y, en general, en afirmar la condición independiente de la cultura y el arte en relación con las formas sociales. Así el trabajo de G. Picon, *Formes sociales et création artistique* (Preuves, París, 1957).

Memmi («Problèmes de la Sociologie de la Littérature», en el *Traité de Sociologie*, de Gurvitch, II, cap. IV, pág. 299) pone de relieve el fracaso —por otra parte relativo— de los intentos del siglo pasado. Pero aun aceptando que,

en realidad, la sociología literaria carece de una gran tradición, sí es preciso señalar que se están realizando valiosos esfuerzos en este campo. Lo que ocurre es que el concepto mismo es fluido, y que los métodos aplicados no siempre coinciden ni presuponen un concepto unitario de sociología y de relaciones entre literatura y sociedad. Así, mientras los marxistas no sólo se preocupan de trazar la íntima relación entre lo literario y lo social, y de establecer el grado de *realismo* que encierra la obra literaria, practican, asimismo, la crítica valorativa basada en criterios políticos y éticos y no en criterios estrictamente literarios. Como ellos, por su parte, tienen un criterio muy neto y definido de lo que deberían ser tales relaciones, señalan lo que *tendrían que ser* las derivaciones sociales de la obra de un autor. Son, por tanto, no sólo críticos, sino también, y a veces en un grado exasperante, profetas del futuro, como ha señalado muy bien R. Wellek-A. Warren (*Teoría literaria*, trad. esp., Madrid, Gredos, 1953, pág. 157).

No nos es posible reseñar aquí ni siquiera una mínima porción de los estudios realizados durante la primera mitad del siglo. Cabe poner de relieve, ante todo, los valiosos ensayos de la escuela de Francfort, a cuya cabeza es fuerza colocar a Georg Lukács (*Die Theorie des Romans*, Berlín, 1920) y en la que militan hombres como Auerbach (*Mimesis*, trad. esp., México, F.C.E., 1948) y Adorno, cuyos esfuerzos por contemplar las perspectivas unilaterales marxistas son considerables. En la escuela francesa, nombres como Goldmann, H. Lefebvre, Benichou, Escarpit (*Sociologie de la littérature*, París, P.U.F., 1960), y el ya citado Memmi, entre otros, merecen ser recordados. Lugar aparte merecen los investigadores rusos, Plejanov, Sobolevski, Markisch, Yarjo, Losev.

Si no poseemos, por tanto, un método definitivamente estructurado y unos principios universalmente aceptados, contamos, en cambio, con algunos ensayos y valiosos intentos. Baste señalar obras del tipo de L. L. Schücking, *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Leipzig, 1931 (trad. al esp. con el título de *Sociología del gusto literario*, México, F.C.E., 1944), y W. White, *The sociological Approach to Literature* (en *Modern lang. Rev.*, 1941). Una buena bibliografía puede verse en Warren-Wellek, *Teoría literaria*, págs. 480 y sig. El lector español dispone de la valiosa *Historia social de la literatura y arte*, de G. Hausser (Madrid, Guadarrama, 1957, 3 vols.). Las aportaciones en el campo de lo griego las daremos a medida que vayamos discutiendo los diversos problemas. Para el mundo griego, en general, Br. Snell, *Poetry and Society*, Bloomington, 1961 (con un concepto poco ortodoxo de lo que es sociología).

Abordaremos en este capítulo tres aspectos: la obra literaria como doctrina social; el autor y su público, y posición sociológica del escritor.

b) *La obra literaria como documento social*

Suele establecerse, como primer principio de una aproximación social a la literatura, que ésta es, sin más, expresión de la sociedad en cuyo seno ha surgido. La frase, que procede en última instancia de De Bonald y que ha sido criticada, entre otros, por B. Croce (*Problemi di Estetica*, Bari, 1910, págs.

56 y sig.), es realmente ambigua y, por ello, susceptible de múltiples interpretaciones. En realidad, lo que ocurre es que toda obra literaria es, en general, de un modo inconsciente (y ahí radica su valor), un documento que nos permite, en multitud de casos, recoger infinidad de datos sobre la estructura de la sociedad, sus problemas, sus crisis, sus recursos, sus ideales. No de otro modo procede Tucídides cuando, utilizando los datos dispersos que le proporciona Homero, intenta un bosquejo de los recursos de la sociedad primitiva helénica, sacando conclusiones que sorprenden por su modernidad.

Dos métodos de enfoque son posibles aquí. Por un lado, es posible obtener, a través de la obra literaria, datos precisos para reconstruir la estructura general de una sociedad dada. Por otro, cabe aplicar el criterio valorativo, postulando que un autor debe dar plena expresión a la vida de su época. O, en otras palabras, que debe ser *representativo* de su siglo y de su propia época. La cuestión es, pues, harto complicada, puesto que esa plena representatividad ni se consigue generalmente ni, en múltiples casos, es posible abarcar todo el ámbito de los problemas que una época determinada tiene planteados.

En lo que se refiere al primer caso, las dificultades principales radican en la esencia de lo que constituye el contenido de la literatura griega, fundamentalmente «estilizada» y que olvida, no pocas veces, aspectos obvios de la vida real y cotidiana.

HOMERO. — Un caso interesante nos lo ofrece Homero. A partir de los datos que nos proporciona la epopeya, ¿puede ensayarse la reconstrucción de la vida helénica de un período de su historia? Sí y no. De hecho, cualquier manual de homerología intenta un esbozo, a veces exhaustivo, de las formas de vida tal como la epopeya puede brindarnos la estructura de la sociedad, las costumbres, los ritos, la religión, la familia, la vida económica. Sin embargo, nunca puede olvidarse el carácter puramente «artificial» de la epopeya homérica, en la que hallamos elementos, a veces yuxtapuestos, de dos tipos de civilización, la micénica y la de comienzos de la época arcaica. En otras palabras, que no existe una época «homérica» en sentido histórico, razón por la cual este bosquejo de la «vida cotidiana» sólo es útil para una comprensión del poema en sí, sin que tenga un contenido histórico objetivo.

El libro de E. Mireaux, *La vida cotidiana en tiempos de Homero* (trad. española, Buenos Aires, Hachette, 1962) y el de M. I. Finley *El mundo de Odiseo* (trad. esp. México, F.C.E., 1961) son un ejemplo de este tipo de sistematizaciones. Sin embargo, labor previa debe ser la distinción de los varios elementos que confluyen en la epopeya trabando claramente lo que pertenece al estadio micénico y lo que data de la época del hierro. Intentos de este tipo se han realizado por parte de M. P. Nilsson (*Homer and Mycenae*, Londres, 1933), C. M. Bowra (*Homer and his forerunners*, Edimburgo, 1955), G. S. Kirk (*The songs of Homer*, Cambridge, 1962) y D. L. Page (*History and Homeric Iliad*, Berkeley, 1959). El lector español hallará importantes indicaciones en

el libro colectivo, *Introducción a Homero* (Madrid, Guadarrama, 1964). Véase también el libro de Wace-Stubbings, *A Companion to Homer* (Londres, 1963).

Distinto es el problema de captar el espíritu de una obra y, sobre todo, su *representatividad* con respecto a su propia época. Continuando con la misma epopeya, es preciso hacer algunas observaciones: por lo pronto, el épos homérico se dirige a una clase social determinada, la de los nobles, cuyo código moral está regido por la *areté* y cuyo tipo ideal es el guerrero que se rige por la ley del pundonor.

El noble homérico, cuya ascendencia llega hasta los mismos dioses, es al mismo tiempo como un dios sobre la tierra. Por encima del «pueblo», su autoridad, su prestigio es absoluto, su dignidad no admite censura por parte de quienes se hallan por debajo de él y, a pesar de realizar actos que pueden caer en la categoría de «malos» —*kaká*—, no por ello deja de pertenecer a la clase privilegiada ni se pone en duda su carácter de «héroe». Lucha y vive con vistas a la «gloria», el κλέος, y cuando su «honor» (su τιμή) puede verse empañado, se siente herido en su orgullo y puede reaccionar violentamente, como ilustra el caso de Aquiles.

Los principios éticos en que se mueve el héroe homérico han sido bien descritos por K. Lanig, *Der handelnde Mensch in der Ilias*, tesis doct., Erlangen, 1953, y el carácter «cortés» de esta epopeya estudiado por Litschmann, *Die Gesellschaftlichen im homerischen Epos*, tesis doct., Viena, 1947. El lector español hallará indicaciones muy interesantes en el capítulo «Ética homérica» de Lasso de la Vega (en el libro colectivo, ya citado, *Introducción a Homero*).

En la *Odisea*, el ideal de hombre encarnado en Ulises está dominado por el principio pragmático de *salvar la vida* —programáticamente señalado en el preludio mismo del poema— y salir siempre airoso de situaciones peligrosas. El hombre adopta una actitud de desconfianza frente al mundo externo, y por ello no es raro, sino precisamente lo contrario, que Ulises deba mentir a cada momento, dándose nombres y genealogías ficticias. Frente al monolitismo ético y psicológico del héroe de la *Ilíada*, el de la *Odisea* es un «astuto», un hombre de «muchos caracteres».

Entre los dos poemas media, pues, una profunda o, al menos, una considerable diferencia de espíritu. K. Reinhardt («Tradition und Geist in den homerischen Epen», en *Tradition und Geist*, Gotinga, 1962, págs. 6 y sig.) ha mostrado, con finura, cómo en la *Odisea* se dibujan ya unos conceptos éticos ausentes de la *Ilíada* y, sobre todo, cómo los personajes de aquel poema están divididos en «buenos y malos», frente a la indiferencia moral de la *Ilíada*. Por otra parte, la insistencia en la responsabilidad humana —soslayada en la *Ilíada*— delata ya la formación de un espíritu burgués, que premia a los buenos y castiga a los malos. Nos hallamos en los comienzos de unos nuevos valores, muy distintos del que defendiera el ideal caballeresco.

Interesante —y sintomática— es la actitud de los dos poemas frente al mundo de los hombres que no pertenecen a la nobleza, frente al *pueblo*. En la *Iliada* éste es ignorado sistemáticamente, y cuando, incidentalmente, un personaje de la esfera de los *humildes* aparece en escena (es el caso de Tersites en el canto II de la *Iliada*), éste es pintado con los rasgos más crueles y despectivos. ¡Qué distinta es, por el contrario, la actitud del poeta de la *Odisea* frente a los humildes! Qué delicadamente es tratado el porquerizo Eumeo, al que el poeta aplica un epíteto reservado en la *Iliada* tan sólo a los nobles (ἀγαθοί, ἰοθλοί). Un mayor realismo, una mayor proximidad con el presente, con la vida, se abre paso ahora, frente a la idealización omnipresente en la *Iliada*. «La figura de los principales héroes —ha dicho Fränkel, *op. cit.*, pág. 131— encarna pura y enteramente el nuevo espíritu». Un espíritu que anuncia ya el mundo arcaico.

HESÍODO. — Ese mundo de los humildes, anunciado ya en la *Odisea*, poema en el que hace su primera aparición el mendigo, cobra importancia decisiva en Hesíodo, sobre todo en su poema *Trabajos y Días*. El papel de este poema en la historia espiritual helénica es considerable, sobre todo en el campo religioso y ético. Mientras los dioses obran impulsados, fundamentalmente, por su capricho y sus pasiones, en Hesíodo la divinidad tiende a ser una personalidad o un poder cósmico y ético, del que el poeta se sabe dependiente y ante el cual se inclina respetuosamente.

Como documento, la obra hesiódica puede ilustrarnos muy bien la situación en que vive, social y económicamente, la Beocia del siglo VIII, que debía de ser, por otra parte, la misma que debía de reinar, más o menos, en el resto del mundo griego. El poeta, un pequeño terrateniente, víctima de la rapacidad de la nobleza, se ha elevado, en su obra, a una visión ideal de lo que podría ser la existencia humana sin las constantes conculcaciones de la justicia por obra de la ambición y el ansia de explotación de los poderosos. Señala, así, cómo, por culpa de la *astucia* de Prometeo, la humanidad gime bajo el peso de la maldición. Representante de una visión realista y pesimista de la vida, traza un cuadro grandioso de la paulatina decadencia de la humanidad en distintas edades que culminan en la del propio poeta —la Edad de Hierro—, de la que reniega explícitamente (*Trabajos y Días*, 174 s.).

Ofrece un amplio panorama del mundo hesiódico, insistiendo en las condiciones sociales, religiosas y psicológicas de este período, la obra de A. R. Burn, *The World of Hesiod*, Londres, 1936. Un punto importante para la cabal comprensión del sentido de la obra hesiódica es su tratamiento del mito de Prometeo. Algunos historiadores —especialmente los de tendencia marxista— pretenden ver en la figura de Prometeo el símbolo de la población humilde, víctima de Zeus, que representaría la clase de los opresores (así el libro *Histoire de l'antiquité*, cuyos capítulos sobre Grecia se deben a Dekonski y Rotberg [trad. francesa, Moscú, s. a.], y Sergéyef, *Istoria Drevnei Gretzii*, Moscú, 1948). Sin embargo, como señala muy bien Séchan (*Le mythe de Prométhée*,

París, P.U.F., 1951, pág. 28), el «Prometeo de Hesíodo es mucho menos un bienhechor que el artífice de la decadencia humana», y P. Mazon (en la introducción a su edición de *Los trabajos*, pág. 72) afirma taxativamente que «Prometeo ha conducido al hombre a la desgracia». Sociológicamente, pues, cabría situar a Hesíodo entre la clase de pequeños terratenientes —su veneración por Zeus lo avala— que protestan contra los abusos de poder de la nobleza. Su mentalidad, por otra parte, es típicamente campesina, conservadora, legalista. Cf. Déttinne, *Crise agraire et attitude religieuse chez Hésiode*, Bruselas, 1963 (y la respuesta de E. Will, *REG* [1965], 142).

ÉPOCA ARCAICA. — En todo caso, la obra hesiódica anuncia ya el marco espiritual y social en que discurrirán los dos siglos acaso más decisivos de la historia de Grecia, la gran crisis de los siglos VII y VI, que constituyen, en esencia, el período arcaico propiamente dicho. Preparado ya el terreno desde tiempo antes, se produce ahora una aceleración del ritmo, que cristaliza en la definitiva constitución del régimen de la ciudad-estado. El aumento de las relaciones, sobre todo con Oriente, pero asimismo entre las distintas ciudades helénicas, tiene como consecuencia un florecimiento del comercio, lo que trae consigo la constitución de una clase media que pugna inmediatamente con la nobleza terrateniente.

Desde el punto de vista político, la época arcaica se caracteriza por la definitiva instauración de la aristocracia primero, para asistir, muy pronto, al fenómeno de la aparición de una burguesía que lucha por conseguir sus derechos. Como caso típico del momento, señalaremos el fenómeno de la tiranía, cuyos principales representantes suelen ser miembros de la nobleza enriquecidos con el comercio, o bien figuras de la alta burguesía, que intentan el asalto al poder, apoyados en las clases menos beneficiadas de la sociedad. El proceso culmina en Atenas, con la instauración de la democracia en los últimos años del siglo VI y por obra de Clístenes, después de intentos de hallar una conciliación (Solón), imposible de conseguir del todo por múltiples razones.

Véase lo que decimos de la época arcaica en el apartado donde estudiamos los períodos de la literatura griega.

Como centro de la vida adviene ahora la ciudad-estado.

La cultura griega —dice Jaeger (*Peideia*, trad. esp., I, pág. 95)— alcanza por primera vez su forma clásica en la estructura social de la vida de la *pólis*.

El hecho de la creación de esta nueva forma de convivencia va a tener hondas repercusiones en la historia griega y, aunque este tipo de organización sufrirá fuertes y decisivas transformaciones, puede decirse que ahora se echan los cimientos de la que será la forma «clásica» de vida hasta que con Alejandro se afirme una nueva etapa de la cultura helénica. Por lo pronto, asistimos ahora a un nuevo concepto, desconocido de la epopeya: el de patria. El guerrero homérico lucha por sus intereses personales, y aunque en algunos momentos apunte, fugazmente, como en el caso de Héctor, la idea de la defensa de la

ciudad en cuyo seno se vive, puede afirmarse sin temor que el concepto de patria es una creación posterior al *épos* homérico. Y serán principalmente los poetas quienes nos proporcionarán los datos suficientes para conocer el nuevo espíritu.

Asistimos, en estos momentos, a la cristalización de dos grandes tipos de concepción de la vida política, encarnada en el ideal dórico-espartano por un lado, y en la vida burguesa de las ciudades jónicas. Poco más tarde surgirá ya Atenas como potencia cultural, directamente empalmada con el ideal jónico, un tanto modificado. Marginal a esta polaridad tenemos la sociedad aristocrática eólica.

Tirteo. — El gran documento que nos ayuda a comprender el espíritu espartano de mediados del siglo VII son los poemas de Tirteo, que, aunque fragmentariamente conservados, nos permiten trazar un cuadro bastante exacto de los ideales que movían a los ciudadanos espartanos, cuyos motivos éticos son el respeto a la autoridad y la obediencia sumisa a las leyes, así como el principio básico según el cual la gloria se alcanza muriendo por la patria. Para crear su elegía, disponía el poeta de un fondo considerablemente amplio, el de la poesía homérica, adaptándolo a las nuevas exigencias. El ideal homérico de la *areté* heroica es, de esta guisa, transformado en el heroísmo del amor a la patria. Sus breves poemas nos ilustran sobre el espíritu que animaba a Esparta en el momento crítico de las guerras mesenias, cuando Esparta se ha decidido definitivamente por un modo de vida absolutamente militar.

Un cuadro muy completo de la visión tirteica del ideal espartano lo ofrece J. S. Lasso de la Vega («El guerrero tirteico», *Emerita*, XXX [1962], 8 s. Asimismo, Jaeger, *Paideia*, I, págs. 104 y sig.). Sobre las condiciones de la vida espartana en estos momentos, véase las exposiciones de G. L. Huxley (*Early Sparta*, Londres, 1962) y Michell (*Sparte et les Spartiates*, París, Payot, 1953, págs. 15 y sig.). Los fragmentos de Tirteo pueden verse en F. Rodríguez Adrados (*Elegíacos y yambógrafos arcaicos*, I, Barcelona, 1956).

Alcmán. — Sin embargo, Esparta no ha conocido siempre esta vida polarizada hacia lo puramente militar. Poco tiempo antes de que surgiera la obra de Tirteo, hallamos todavía en Esparta un clima diametralmente opuesto, y que nos refleja la obra de Alcmán. Algunos fragmentos de este poeta, en especial sus *partenios*, nos ofrecen un cuadro muy distinto de la Esparta militarista, cerrada a las corrientes artísticas y musicales, que surgirá al poco de la muerte del poeta. Un fragmento altamente interesante (fr. 100 Diehl) afirma todavía que «tocar bien la cítara es mejor que el manejo del hierro» (ἔρπει γὰρ ἄντα τῷ ᾠδαρω τὸ καλῶς κιθαρίζειν), lo que acaso deba entenderse como una defensa de posiciones frente a los partidarios de una Esparta cerrada sobre sí misma y entregada a la vida de campamento. Y sus *partenios* nos introducen

en un mundo en el que la poesía ocupa un puesto importante como elemento complementario del culto y de la fiesta.

Sobre la poesía de Alcmán, véase especialmente C. M. Bowra, *Greek lyric poetry*, Oxford, 1959², cap. I. La tesis según la cual en el partenio (cf. 1 Diehl) que nos ha proporcionado el Papiro de Sakkarah hallamos eco de las polémicas ideológicas entre el partido conservador y el partido abierto al influjo jónico, ha sido sostenida por Fr. Stoessel («Leben und Dichtung im Sparta des siebenden Jahrhunderts», en *Eumusia, Festgabe für E. Howald*, Zurich, 1947, págs. 93 y sigs.). Sobre la cronología de Alcmán, hoy discutida, véase últimamente, Huxley, *Early Sparta*, ya citado. Interesantes indicaciones contiene el trabajo de Franz Kiechle, *Lakonien und Sparta*, Munich, 1963, págs. 183 y sig.

LA JONIA. — Independiente de ese universo espartano, aislado en el concierto cultural de la Grecia arcaica, aunque haya influido notoriamente en el ámbito de la nobleza continental, se dibuja en el Este una concepción distinta del ciudadano, en la que el individuo goza de una mayor libertad, fruto indudable de las nuevas condiciones sociales y económicas que trajo consigo el desarrollo comercial especialmente de la Jonia, si bien el fenómeno se hace extensible también a las regiones eólicas, especialmente a Lesbos. Es aquí donde surge por vez primera un individualismo consciente que se traduce en el celo con que firman los escritores su obra y el sello específico con que la marcan.

Una nueva idea hace ahora su aparición en el ámbito espiritual helénico, la de la diversidad de las metas a que puede el hombre aspirar, los caminos que se abren a la iniciativa particular. Esta noción es prácticamente desconocida de Homero y, desde luego, descartada en el ambiente espartano, en el que sólo el servicio a la patria se ofrece al hombre. El nuevo ideal de libertad ciudadano halla su más clara formulación en un poema solónico (fr. 3 Adrados), aunque un Arquíloco, un Mimnermo, un Simónides y un Hiponacte sean, junto a los primeros filósofos y etnólogos, un buen exponente de la nueva mentalidad.

Cf. C. Roebuck, *Ionian Trade and Colonisation*, Londres, 1959, y G. L. Huxley, *The early Ionians*, Londres, 1966.

Arquíloco. — Arquíloco es, sin ningún género de dudas, uno de los típicos representantes del nuevo espíritu que dará la tónica a la época arcaica. «Fundador» le llama, y con razón, H. Fränkel (*D. u. Phil.*, pág. 182). Su actitud revolucionaria le lleva a desechar el ideal heroico tal como lo hallamos formulado en Homero y, un tanto modificado, en Tirteo. Frente al imperativo «luchar por la gloria», hallamos en este desenfadado poeta una decidida instancia a «la vida», valor supremo al que deben supeditarse todos los demás. Si las madres espartanas podían exhortar a sus hijos a «volver con el escudo o encima de él», Arquíloco nos confiesa, en uno de sus pasajes más interesantes (fr. 6 Diehl), que ha abandonado su escudo tras una mata. Y añade: «Que se pier-

da el escudo. ¡Ya compraré otro mejor!» Y si la norma ética de la cultura nobiliaria y heroica era el obrar por la consecución de la fama (el κλέος), el poeta proclama sin rubor que la sal de la vida estriba en no preocuparse del *qué dirán* (fr. 90).

Pero Arquíloco se desentiende, asimismo, del mito, el gran instrumento de la poesía anterior, y de la que vivirá, en última instancia, la lírica coral dórica de un Píndaro, con todo su valor paradigmático. Y, sustituyendo a este mito, usa el poeta el recurso de la fábula, cuyos personajes serán los animales, dotados de cualidades y sentimientos humanos, pero de unos hombres que pertenecen a la esfera en que vive el propio Arquíloco. Un realismo a ras de tierra, que a veces roza lo obscuro, hace ahora su aparición sustituyendo el idealismo de la epopeya. Frente al guerrero homérico, pregona el poeta que su ideal de combatiente no se basa en su elegante porte, sino en su «coraje», que su desaliñado aspecto externo no consigue rebajar.

Una de las mejores contribuciones al estudio de la figura de Arquíloco lo constituye el capítulo de Fränkel (*D. u. Phil.*, págs. 182-207), al que debe añadirse lo que dice Jaeger en *Paideia* (I, págs. 136-146). Los fragmentos pueden verse en la edición de A. Bonnard-F. Lasserre (*Archiloque, Fragments*, París, Les Belles Lettres, 1958), cuya introducción contiene cosas muy valiosas. También F. Rodríguez Adrados, *Elegíacos y yambógrafos arcaicos*, I, Barcelona, 1956. Para muchos detalles de su poesía, consúltese el volumen colectivo *Archiloque (Entretiens sur l'Antiquité)*, Ginebra, Vandoeuvres, 1964). Contra las «innovaciones» de Arquíloco, H. Lloyd-Jones, *The Justice of Zeus*, 36 s.

Alceo y Safo. — Arquíloco es, en el fondo, un caso extremo. Pero los otros poetas arcaicos pueden, como él, aportar interesantes datos para el conocimiento de la sociedad en cuyo medio han vivido y se han desarrollado. Alceo y Safo, por ejemplo, aunque fragmentariamente conocidos, son preciosos para conocer la sociedad lesbiana del siglo VII y en sus dos facetas más importantes: el ambiente masculino de los «nobles», envueltos en luchas internas, y la vida de los círculos femeninos, con toda su gama sentimental.

Por su parte, el espíritu «decadente», escéptico y pesimista, de la sociedad jónica del siglo VI se refleja maravillosamente en las elegías de Mimnermo y Simónides, y los poetas yámbicos Arquíloco e Hiponacte nos ponen en contacto con los sentimientos individualistas de un mundo en transformación, sus luchas, sus odios, sus pasiones. El refinamiento de la corte de Polícrates de Samos puede muy bien ilustrarse a través de la poesía de Anacreonte y de Íbico, mientras que la vida de la Tesalia arcaica se refleja, en no pocas ocasiones, en los poemas de Simónides.

Han sido precisamente los fragmentos papiráceos de Alceo y Safo los documentos básicos utilizados para un mejor conocimiento de la sociedad y la historia de Lesbos. Los trabajos más importantes aparecidos en este campo son: Mazzarino, «Per la storia di Lesbo nel VI secolo a. C.» (*Athenaeum*, XXI [1943], 38 s.), Pugliese Carratelli,

Sulla storia di Lesbo nell'età di Alceo (RFIC, N. S. XXI), C. Gallavotti (*Storia e poesia di Lesbo nel VII-VI secolo a. C. Alceo di Mitilene* (Bari, 1948). Por su parte, R. Merkelbach («Sappho und ihr Kreis»: *Philologus*, CI [1957], 1 s.) ha intentado precisar el carácter «social» del círculo de Safo y sus discípulos. Observaciones muy importantes pueden hallarse en M. Fernández-Galiano, *Safo* (Cuadernos de la Fundación Pastor, I, Madrid, 1958) y D. L. Page (*Sappho and Alcaeus*, Oxford, 1955). De entre las varias ediciones de estos poetas pueden verse especialmente la de C. Gallavotti (*Safo e Alceo*, Nápoles, 1962²) y E. Lobel-D. L. Page, *Lesbiorum poetarum fragmenta* (Oxford, 1955).

Mimnermo. — Un problema interesante plantea la figura de Mimnermo. Se le suele considerar el prototipo del ἡδονῆς βίος (la vida del placer). Sin embargo, algunos de sus fragmentos se ocupan de cuestiones guerreras y políticas. ¿Es que su poesía ha evolucionado desde su orientación guerrera a un tono amoroso en el que se canta la fugacidad de la vida y, para ello, entregarse al *carpe diem*, como cree F. Jacoby? (*Hermes* [1918], 1 s.). ¿O acaso, como cree G. Pasquali («Mimnermo», en *Pagine meno stravaganti*, Florencia, 1953, pág. 123), su alusión a la vida «guerrera» se hacía sólo para apartarla de su consideración? Sobre la cuestión, cf. F. Martinazzoli (*Ethos ed Eros nella poesia greca*, Florencia, La Nuova Italia, s. a., págs. 181 y sig.).

Solón. — Si de la Jonia pasamos a Atenas, los primeros documentos con que contamos para penetrar en el mundo interior de la sociedad ática en vías de un despertar, que anuncia su gran vitalidad de fines del siglo VI, son, por un lado, los poemas de Solón, y, por otro, según la sugestiva tesis de Norman Brown, el *himno homérico* a Hermes. Es Solón el primer representante del espíritu ático —como ha señalado Jaeger— y no sólo su primera figura claramente conocida, sino asimismo quien, en su obra, ha plasmado por vez primera una visión armónica de la cultura igualmente alejada de lo jónico y lo dorio. En él encuentra expresión el equilibrio entre el ciudadano y la Ciudad, equilibrio que se había roto en Esparta a favor del Estado, mientras que en el universo espiritual jónico prevalecía lo individual. Como por otra parte su actividad se despliega en un momento crucial de la historia de Atenas, cuando la lucha de clases alcanza su cenit de virulencia, los datos que nos proporcionan sus poemas resultan de un interés vital para enjuiciar la situación en que se debatía el Ática a comienzos del siglo VI. En su obra se hallan armoniosamente sintetizadas las grandes aportaciones de la tradición anterior: si por un lado toma de un poeta del continente —Hesíodo— la idea central en torno a la justicia, a la *diké*, el principio de la responsabilidad personal procede indudablemente de la Jonia. Trabajando con ideas que se estaban perfilando entre la especulación jonia —la búsqueda de una ley permanente en el eterno devenir de la naturaleza—, señala Solón una ley inmanente en la actividad política humana: así como, en el mundo natural, «de las nubes proceden la lluvia y el granizo, del relámpago se sigue el trueno», así en el mundo político «la ciudad sucumbe ante los hombres poderosos». Intenta aquí el poeta poner en guardia contra

el gran peligro de la «tiranía», que había hecho ya su aparición, en la Jonia primero, y en el continente después (Mégara, Sición, Argos, Corinto).

Básico para conocer la personalidad política y moral de Solón es el trabajo de W. Jaeger, *Solons Eunomie* (Sirt B. Berl. Akademie, 1926, págs. 69 y sigs.), resumido en *Paideia*, I, págs. 155 y sigs. Ha desarrollado la visión de la «responsabilidad» humana en sus poemas Fr. Solmsen (*Hesiod and Aeschylus*, Ithaca, 1949). Los fragmentos pueden verse en Adrados (*Elegíacos y yambógrafos arcaicos*). Sobre la situación social y política de este momento contiene datos muy interesantes el libro de Highet (*A History of the Athenian Constitution*, Oxford, 1952). La posición «equilibrada» de Solón intentando una síntesis de elementos jónicos y dóricos responde, posiblemente, a una tendencia que quizás se inicia en este momento y que se desarrollará más adelante: de hecho, K. Schefold (en *MH*, III [1946], 59 s.) ha señalado para mediados del siglo VI tres grandes tendencias en el arte ático: una jónica, favorecida por los tiranos; otra dórica, por la nobleza, y una tercera, sintética, que adoptará Clístenes.

Himnos homéricos. — El segundo documento es, hemos dicho, el *Himno a Hermes*. Que los llamados *Himnos homéricos* son un conjunto de poemas de cronología y procedencia varia es un punto en que, hoy por hoy, se está básicamente de acuerdo, si bien se han defendido las tesis más distintas acerca de los detalles concretos de esta interesante manifestación del espíritu griego. Algunos proceden del siglo V o acaso antes; otros son de la época clásica, sin que falte la aportación helenística a esta producción poética. Ahora bien, en el *Himno a Hermes*, de acuerdo con un estudio altamente sugestivo de N. Brown, nos hallamos en presencia de un poema en el que la sociedad burguesa y la aristocracia se hallan simbolizadas en las figuras de Hermes —el dios de la magia, del comercio, de la astucia— y de Apolo. Es indudable que en el *Himno* la figura de Hermes es tratada con una profunda simpatía, y sale vencedor en las lides con su hermano Apolo. Como, por otra parte, los pisistrátidas —y, en general, todos los tiranos— han fomentado el culto de los dioses «populares» y, por otra, sabemos que Hiparco, hermano de Hippias, el tirano ateniense, fomentó el culto a Hermes (así Platón, *Hip.* 228d), no resulta del todo aventurada la tesis del citado autor, según la cual el poema procedería de círculos allegados a este interesante personaje.

El himno nos situaría, pues, de acuerdo con este trabajo (N. Brown, *Hermes the Thief*, Madison, 1947), en el centro de la lucha entre la burguesía naciente y la nobleza, quien, en su desprecio por toda actividad mercantil, compararía el comercio con el robo y vería en esa actividad una especie de arte de magia. Por el contrario, el *Himno a Apolo* sería, según J. Defradas (*Les thèmes de la propagande delphique*, París, 1954, cap. III), un documento de propaganda de la teología délfica, directamente relacionada con la aristocracia y con los círculos dorios en general.

Ya en los momentos finales del mundo arcaico, con la disolución de los últimos reductos de la aristocracia y el triunfo progresivo de la democracia, los poemas de Teognis y de Píndaro nos proporcionan datos altamente importantes para conocer la situación en los medios aristocráticos y el esfuerzo tremendo que éstos realizan por

mantener firmemente sus principios. Pero es distinta la actitud de uno y otro poeta. En Teognis hallamos la aristocracia a la defensiva, proponiendo con orgullo la grandeza de los valores perdidos para siempre, y se contenta el poeta con inculcar a su pupilo las normas de esta concepción de la vida, proponiéndole, por otra parte, una ética que no es más que el resultado de un profundo «resentimiento». Se lamenta de que los hombres que en su ciudad detentan ahora el poder eran antes simples esclavos, que ignoraban incluso qué es el bien y el mal. Los «buenos» de ahora son los «malos» de antes, afirma (vv. 53 s.), utilizando una terminología (ἀγαθός = bueno, κακός = malo) que es típica de los aristócratas arcaicos. Comprende que la raíz profunda del mal está en el enriquecimiento de las clases bajas, que con su dinero han corrompido asimismo a algunos de los nobles, que llegan a aceptar por esposa a una «plebeya» por el deseo de sus bienes. El resultado de todo ello es un profundo pesimismo por parte del poeta, que llega a increpar al propio Zeus, pidiéndole explicaciones de esa terrible mutación de las situaciones (vv. 373 s.).

Píndaro. — Muy distinto es el caso de Píndaro. En él hallamos el gran *monumentum aere perennius* de la mentalidad aristocrática, esencialmente dórica, en un momento en que ésta se halla a punto de fenecer para siempre. Sin haber estado probablemente jamás en Esparta, realiza una grandiosa idealización de la misma, proyectando, en el marco de la poesía, los principios en que se basaba la aristocracia arcaica: la creencia en el carácter «innato» de las cualidades políticas, los límites impuestos por la divinidad a la desmesura humana (la *hýbris*), el culto a Apolo, el gran dios de la estirpe dórica, con una profunda convicción de que el ideal dórico es superior al jónico, con su fe en el «esfuerzo» personal, simbolizado en el gran héroe Heracles, epónimo de los dorios, y con su entusiasmo por el espíritu agonal.

Pero la poesía de Píndaro tiene aún un sentido más hondo. Hemos dicho que su obra aparece en el momento en que la aristocracia se halla en inminente peligro de muerte. Pero Píndaro, aferrado a la gran tradición de su estirpe, no quiere volver los ojos hacia la realidad, la triste realidad presente. Su mirada va hacia atrás, hacia los momentos grandiosos en que la «visión del mundo», tal como él la siente, era algo aceptado como evidencia. Por ello su obra adquiere un innegable carácter de documento psicológico, que ilustra maravillosamente bien el *status animi* de la pobreza de su tiempo. Frente a la inseguridad radical en que se hallaba el noble —estupendamente reflejado en Teognis—, Píndaro ofrece a sus correligionarios un mundo maravilloso, hecho de luz, de seguridad, de grandeza. Esa seguridad, que puede definirse como «una proximidad con respecto a Dios», proporciona un consuelo ante la triste realidad de la vida humana, sometida a los más mudables vaivenes de la fortuna. Y es él, el propio poeta, quien, con una fuerza profética impresionante, predica este mundo a sus contemporáneos.

¿Qué es, qué no es uno? El hombre es la sombra de un sueño.
Pero cuando los dioses envían una luz... es dulce su existencia.

Así canta en el último poema que de él conservamos (*Pít.* VIII 135 s.) sintetizando la esencia de su «mundo ilusionado».

El tema del «monumento inmarcesible» asoma ya en uno de los poemas más antiguos (*Pít.* VI, compuesto en 490). Sobre el *dorismo* de Píndaro conviene leer el librito de E. des Places (*Pindare et Platon*, París, 1949, cap. III: «L'idéal dorien»). Asimismo, G. Méautis, *Pindare, le Dorien*, París, 1962. Cree en la estancia del poeta en Esparta U. von Wilamowitz (*Pindaros*, Berlín, 1922, págs. 323 y sig.). Trata muy bien la conciencia de misión en el poeta H. Gundert (*Pindar und sein Dichterberuf*, Francfort, 1935), mientras que los elementos delficos inherentes a su obra son estudiados, entre otros, por Defradas (*Les thèmes de la propagande delphique*, ya citado, *passim*) y M. P. Nilsson (*Geschichte der gr. Religion*, Munich, I², págs. 745 y sig.). Sobre Apolo como «educador» de la nobleza, especialmente la dórica, F. Dirlmeier («Apollon, Gott und Erzieher des hellenischen Adels», *Archiv für Religionswissenschaft*, XXXVI [1939], 277 s.). Heracles es evocado por el poeta en varios de sus epinicios (especialmente, *Nem.* III y IV).

Que el espíritu agonal es una creación del genio dórico, como reacción al individualismo jónico, y que resulta de la trasmutación del individualismo heroico homérico al marco de la *pólis* aristocrática es la tesis central de V. Ehrenberg (*Ost und West*, 1935, págs. 63 y sig.). La tesis que ve en la obra pindárica, sobre todo en el campo de la teología, la seguridad que proporciona la «proximidad de Dios», ha sido defendida esencialmente por E. Thummer (*Die Religiosität Pindars*, Innsbruck, 1957).

Hay un poeta que refleja, mejor acaso que ninguno, el «cambio de los tiempos», el momento en que se «seculariza» la poesía y apuntan nuevas concepciones del hombre. Este poeta es Simónides. De entre los fragmentos que han llegado hasta nosotros, el del encomio a los Escópadas, que trata de la «bondad» del hombre, es interesante en cuanto pone de relieve lo insostenible de la ideología de la nobleza. En este poema, Simónides saca sus propias consecuencias, una consecuencia que será de una importancia excepcional para los nuevos tiempos.

Sobre este poema, cf. Fränkel, *D. u. phil.*, pág. 399, y para las nuevas tendencias de su poesía, M. Détienne, «Simonides de Céos ou la sécularisation de la poésie» (*REG*, LXXVII [1964], 405 s.).

El fin del mundo arcaico. — Los últimos años del siglo vi asistimos a un importante fenómeno que habrá de tener hondas repercusiones en el mundo helénico. Preparado ya el terreno para una amplia reforma política, cuyos jalones más representativos son las figuras de Solón y de Pisístrato, Atenas va entrando con paso firme y seguro hacia el cambio de la democracia. Y, en 510, con Clístenes, se echan las bases de una nueva constitución que habrá de marcar con su sello indeleble toda la historia posterior de Atenas. Esta fecha, el año 510, puede señalarse como el momento en que se inicia la época clásica, o, cuando menos, el último paso hacia el alborar definitivo de una nueva concepción del mundo y de la vida, que conocemos con el nombre de «clasicismo». Si hasta ahora los poetas no tenían más remedio que acogerse a la protección de los grandes príncipes y tiranos, ahora cualquier ciudadano, en el marco de la *pólis*, puede colaborar en la tarea común de la glorificación

de la patria por medio de la poesía. Desde ahora el pueblo participa directamente en la ilustración del mismo pueblo.

Durante la época arcaica, el poeta depende, en gran parte, del mecenazgo, aunque ello no ocurra siempre, como en el caso de un Alceo. Sin embargo, la gran poesía, sobre todo en el siglo VI, florece al amparo de lo que, con razón, Jaeger ha llamado (*Paideia*, trad. esp., pág. 212) «la política de cultura de los tiranos». Tanto en Oriente como en Occidente se constituyen, pues, círculos culturales alrededor de un «mecenas», que hace lo posible por reunir en su corte a los espíritus más selectos del momento. Tal es el caso de Polícrates en Samos, de Pisístrato en Atenas y de Hierón en Siracusa.

ATENAS. — Si la democratización de Atenas fue, pues, un paso, y muy importante, hacia su grandeza, la gran victoria sobre Persia la convierte en el centro espiritual del mundo griego. Acuden ahora a ella, en busca de una oportunidad, los poetas, los pensadores y los sofistas más eximios del momento. Pero lo decisivo, en el campo cultural, es el hecho de que, a partir fundamentalmente de Clístenes, queda Atenas escindida en dos grandes grupos, los demócratas y los aristócratas, cada uno de ellos con una concepción del mundo no sólo distinta, sino en muchos casos antagónica. Todo el siglo V quedará marcado por esa profunda dicotomía, cuyas raíces no son sólo políticas, sino religiosas, sociales y, hasta cierto punto, económicas. La consecuencia más importante de ese nuevo estado de cosas es que la literatura se convertirá, frecuentemente, en instrumento de esta lucha ideológica, marcando con su sello indeleble la política la producción literaria.

La actitud aristocrática es, en Atenas, esencialmente conservadora, incluso reaccionaria. Alrededor de Cimón, el gran jefe del partido conservador, se agrupan los espíritus enemigos de la democracia radical. Y, al morir Cimón, será Tucídides, hijo de Melesias, el que asumirá la jefatura de ese partido. Es la «ideología» de los aristócratas fundamentalmente irracionalista, apegada a las creencias arcaicas acerca de los límites de la razón humana; insiste en la debilidad de lo humano frente al poder omnímodo de los dioses. Su credo está profundamente impregnado de ideas delficas, y, por otro lado, sus simpatías se orientan hacia Esparta. Por el contrario, la ideología democrática podría definirse como un optimismo progresista, una fe enorme en el poder de la razón humana, en las posibilidades ilimitadas de desarrollo y perfección de la existencia del hombre. La divinidad va arrinconándose paulatinamente como agente que dirige el curso de la historia. Los demócratas, en suma, pretenden una «desmitologización» del concepto de Dios, viendo en él, a lo sumo, una causa despersonalizada, cuando no se cae en un ateísmo manifiesto. El hombre es el centro del mundo para ellos.

La literatura del siglo V nos ofrece datos interesantes para comprender esta lucha sorda entre demócratas y aristócratas. Y es, sobre todo, el drama el que nos puede ilustrar de un modo especial.

La tragedia y la comedia son, empero, creaciones anteriores a la democratización de Atenas. Posiblemente hace su primera aparición en la época de los Pisistrátidas, si bien no llega a adquirir una forma definitiva hasta unos años más tarde. Es muy posible que la actividad de Tespis iniciando lo «promordia» de la tragedia tenga relación con el interés de Pisístrato por intentar una «síntesis» cultural entre los elementos aristocráticos y populares. Sin embargo, es durante el gobierno de Clístenes cuando hallamos plenamente constituida la tragedia, y los nombres de Quérilo, Frínico y Prátinas empiezan a sonar en este momento.

La literatura como medio de propaganda política es un fenómeno, pues, típico del siglo v, si bien ya en un poeta como Estesícoro hallamos los primeros pasos de ese fenómeno (cf. C. M. Bowra, «Stesichoros in the Peloponese», *CQ* [1934], y J. Alsina, «La Helena y la Palinodia de Estesícoro», *EC* [1957]). Un estudio general de la «ideología política» en la Atenas del s. iv puede verse en M. Pavan, *La greccità politica da Tucidide ad Aristotele*, Roma (l'Erma de Br.), 1951.

TRAGEDIA. — En la tragedia se objetiviza, normalmente, un pasaje de la leyenda heroica. Sin embargo, en autores tan antiguos como Frínico hallamos ya el intento de llevar a escena temas contemporáneos, como el fracaso de la insurrección jónica y la victoria griega en Salamina. Aunque el hecho no es tan aislado como se ha pretendido —Esquilo ha seguido el mismo procedimiento—, sí es preciso poner de relieve la posible finalidad política de tales intentos. Sobre todo, hay que insistir en que no es improbable que *La toma de Mileto* y *Las fenicias* de Frínico favorecieran la política de Temístocles, partidario de una preparación a fondo frente al poder de los persas.

En Esquilo hallamos, asimismo, una honda preocupación política. Ahora bien, esta preocupación política del gran trágico puede enfocarse —y de hecho así se ha venido haciendo— de dos modos distintos. Por un lado, se intenta hallar, a través de sus alusiones a hechos contemporáneos, o bien analizando las innovaciones que el poeta introduce en las leyendas, indicios de sus simpatías o antipatías políticas, su «filiación» a un partido determinado. El principio es un tanto subjetivo y susceptible, como no podía dejar de suceder, de opiniones opuestas y contradictorias.

Así L. A. Post (*From Homer to Menander*, Berkeley, 1951, págs. 73 y sig.) cree que, en *Los Siete contra Tebas*, las figuras de Eteocles y Polinices simbolizan a Pericles y Temístocles respectivamente (cf. del mismo autor, «The Seven against Thebes as propaganda for Pericles», *CW*, XLIV [1950], 49 s.). En cambio, Fr. Stoessl («Aeschylus as a political Thinker», *AJPh* [1952], 132) opina que esta pieza alude a la lucha política entre Cimón y Temístocles. El mismo Stoessl (*art. cit.*) ha defendido que *Los persas* son una pieza en favor de la no intervención en Asia, que, a juicio de dicho crítico, sería la política sostenida por Temístocles después de Salamina. El tema central de la trilogía de Prometeo ha sido interpretado, asimismo, por Stoessl, como una «reflexión política sobre el poder». En cuanto a la *Orestía*, la interpretación política del siglo

xix se opone a la que hoy predomina; si en el siglo pasado se creía que la pieza atacaba la política de reforma de Efiates, hoy se admite, sin ningún género de dudas, que la tragedia es una glorificación del nuevo orden establecido en 462 y un canto al Areópago tal como Efiates lo reorganizó. Siguen, en general, esta orientación los trabajos de Costa («Plots and Politics in Aeschylus», *G. and R* [1962]), y O. Longo («Significato politico del Prometeo di Eschilo», en *Atti dell'Acc. Veneto*, CXX, 1962). Véase, además, L. Golden, *In praise of Prometheus*, Chapel Hill, 1966.

Más importante es la orientación de los críticos que intentan captar el espíritu que anima la obra trágica de Esquilo. Independientemente de las posibles alusiones, anacronismos y modificaciones de las leyendas, es posible descubrir en este trágico una clara afirmación democrática, patente esencialmente en su problemática. Por lo pronto, el gran tema central esquileo es la afirmación de que el hombre debe basar su vida en su propia responsabilidad. Aunque envuelto en la «ignorancia», tiene que decidirse; y si esta decisión puede atraerle dolores y sufrimientos, por medio de ellos consigue llegar al conocimiento de la norma suprema, de la ley del universo. La divinidad actúa por medio de su «gracia violenta» (*Agamenón*, 182). Y si un «demonio destructor», un ὄλαστωρ, puede engañar la mente humana, atrayéndola a la «trampa de Ate», la fe en Zeus hace posible a los humanos superar su angustia y elevarse al saber supremo. Éste es el sentido del grandioso himno a Zeus, tal como lo hallamos formulado en un importante pasaje del *Agamenón* (176 s.):

(Zeus) guió al hombre al saber:

aprender con dolor

hizo que fuera ley.

(Trad. Adrados.)

La valoración de la responsabilidad humana es una herencia del viejo Solón, que recoge Esquilo. Pero es precisamente esa noción de responsabilidad lo que valora la nueva democracia clistéica. Por otra parte, toda la obra esquilea está traspasada por la enorme preocupación de alcanzar una síntesis armónica entre los dos antiguos fondos religiosos de Atenas, el aristocrático, de raíces apolíneas, y el popular.

Y no es una casualidad que la única trilogía que conservamos del poeta —así como las posiblemente reconstruibles: la *Prometía*, las *Danaides*— termine con la instauración de un nuevo orden en el que se consigue el equilibrio entre los dos elementos antagónicos. Esquilo, pues, es el poeta que pugna por una estructuración política en la que hallen cabida las tendencias opuestas de su tiempo, y su tragedia, un documento de importancia excepcional para comprender el ambiente del momento.

Exponentes de esta orientación son, entre otros, H. Weinstock (*Die Tragödie des Humanismus*, Heidelberg, 1953², págs. 43 y sig.), W. Nestle (*Menschliche Existenz und*

politische Erziehung in Aischylus, Stuttgart, 1934) y F. Rodríguez Adrados (*Ilustración y política en la Grecia clásica*, Madrid, 1966, caps. II-III).

Acaso nadie haya sintetizado mejor el carácter representativo de ese mundo que estaba naciendo en la obra de Esquilo que K. I. Finley, cuando dice del poeta (*Pindar and Aeschylus*, Cambridge, Mass., 1955):

El futuro estaba del lado del espíritu progresivo de razón y búsqueda independiente que encarnaba Atenas y que Esquilo sentía profundamente...

Y más adelante (pág. 6):

Esquilo tenía una fe enorme en el mundo. Cree en la posibilidad del progreso, aunque no hay progreso fácil.

Sobre la noción del progreso y el papel de Esquilo en la historia de esa noción, el libro de Fr. Solmsen, *Hesiod and Aeschylus*, Ithaca, 1949, es de gran importancia. Asimismo, aunque enfocado en una orientación distinta, G. Thomson, *Aeschylus and Athens* (trad. italiana, *Eschilo e Atene*, Turín, 1949).

Sófocles. — Si Esquilo va siendo interpretado, cada vez con mayor insistencia, como político, con interesantes referencias a hechos de su tiempo, y Eurípides, como veremos, vierte, asimismo, en su obra su preocupación por los sucesos del momento, Sófocles parece más intemporal, más alejado de las luchas ideológicas que, en su tiempo, sostenían demócratas y aristócratas. Sin embargo, si en los detalles no puede descubrirse una honda preocupación político-ideológica, el estudio del espíritu general de su obra delata que Sófocles se movía en ambientes aristocráticos y que su concepción del mundo se halla en abierta oposición al optimismo que caracteriza por lo general al círculo de Pericles y a la sofística, con su subjetivismo y su relativismo moral.

Pero Sófocles es un hombre de su tiempo, y por ello, su obra no deja de reflejar el espíritu que lo anima. El hombre es ya en él, frente a Esquilo, el centro de su tragedia, y la grandeza de sus actos no puede verse empañada a pesar de su caída. Su visión del mundo no es, con todo, decididamente antropocéntrica, y el sentido último de sus obras es la nulidad humana frente al poder y grandeza omnímodos de los dioses. Su pesimismo es notable —a pesar de que no todos los críticos estén de acuerdo en este punto preciso—, y en ese pesimismo puede haber influido el triunfo del ideal burgués frente a la ideología aristocrática, tal como algún crítico ha pretendido interpretar el conflicto planteado en el *Áyax*, donde este héroe se suicida cuando ve que el mundo de los valores que constituían la base de su vida ha fracasado frente a las «intrigas» de Ulises.

El libro de V. Ehrenberg (*Sophocles and Pericles*, Oxford, 1954) es un interesante esfuerzo por fijar la posición del trágico con respecto a todo lo que simboliza Pericles. En opinión del autor, Sófocles pertenece más bien a la oposición, que defiende los

peligros del humanismo sofisticado-racionalista sostenido por el círculo pericleo (Anaxágoras, Protágoras, Hipódamo, Damón). Sobre el papel de lo humano en el poeta, cf. especialmente M. Untersteiner, *Sofocle*, Florencia, 1936. El pesimismo sofocleo ha sido estudiado profundamente por J. C. Opstelten (*Sophocles and Greek Pessimism*, Amsterdam, 1952), que concluye, matizadamente (pág. 214), que «el pesimismo de Sófocles no era un pesimismo temperamental sino empírico». Sobre la polémica acerca de este punto preciso, cf. J. Alsina («Sófocles en la crítica del siglo xx», *Emerita*, XXXII [1964], 300 s.). La limitación humana como centro del pensamiento sofocleo ha sido puesta de relieve en los últimos años: H. Diller (*Göttliches und menschliches Wissen bei Sophocles*, Kiel, 1950), van Pesch (*De Idee van de menselijke Bepetheid bij Sophokles*, Wageningen, 1953) y, de un modo muy especial, K. Reinhardt (*Sophokles*, Wuppertal, 1933), para quien lo esencial de la tragedia sofoclea es la «apariencia», el «engaño», la «locura». Que el teatro de Sófocles se opone al relativismo sofisticado, afirmando el valor «absoluto» de la divinidad, aparte el libro ya mentado de Ehrenberg, es la tesis sostenida por Hermann Funke, *Die sogenannte tragische Schuld*, Colonia, 1963, págs. 86 y sig. La interpretación del *Áyax* de N. Brown («Pindar, Sophocles and the Thirty Years' Peace», *TAPHAss.*, 82 [1951], 1 s.), quien postula que la tragedia delata una aceptación del nuevo orden «burgués» y que la obra se dirige polémicamente contra la interpretación pindárica del suicidio de *Áyax*, es, a nuestro juicio, inaceptable, si bien es valioso el esfuerzo del autor por penetrar en la obra desde un punto de vista sociológico.

Eurípides. — A Eurípides le ha tocado en suerte ser, en cierto modo, portavoz de una época de crisis. El destino ha querido que viviera en un momento en que se derrumban las creencias tradicionales, creencias que podríamos resumir en una sola palabra: los dioses. Y cuando la fe en los dioses se tambalea, peligra asimismo la razón hasta que halla apoyo en un nuevo sentido de lo divino. Tanto Eurípides como en general los representantes de su generación —que han vivido la terrible experiencia de las Guerras del Peloponeso, con sus desastrosas consecuencias, morales y materiales— son hombres típicos de un momento crítico, en que se esfuman los ideales por los que han vivido los hombres de la generación anterior. La derrota de Atenas, las luchas de partido, que llegaron a situaciones virulentas, la peste que diezmo a Atenas y trajo consigo una profunda desmoralización, todo ello hizo que los representantes de esa desgraciada generación perdieran la fe y la esperanza, y por ello es profundamente pesimista. Añádase a ello la labor disolvente de la sofística y tendremos un cuadro bastante completo del ambiente en que se movió la Atenas de la segunda mitad del siglo v.

El pesimismo que ahora va a constituir la tónica general de los escritores y pensadores atenienses tiene, por lo pronto, una clara vertiente: el hombre no vive ya en el mundo ilusionado y esperanzado que construyeran hombres como Clístenes, Temístocles, el mismo Pericles, y que se refleja en la obra de un Esquilo, y, hasta cierto punto, un Sófocles y un Heródoto. La capacidad para aceptar el «mito», para glorificar el pasado, ha desaparecido. Ahora el hombre está abocado y preocupado por el «presente», por la realidad cotidiana.

na, por el análisis de las interioridades del hombre, sus pasiones desbocadas, sus ambiciones, sus crímenes. Se produce un fenómeno general, el individualismo, que encuentra en figuras como Alcibíades su arquetipo. El esfuerzo de Sócrates por reencuadrar al individuo y fijar su verdadera posición ante el Estado, termina en un rotundo fracaso. Agotada ya la fuerza política de la *pólis*, se va en busca de nuevos tipos políticos, se esbozan nuevos planes de gobierno, surgen planes utópicos y los pensadores políticos elaboran un nuevo tipo de gobernantes, cada vez más dotados de cualidades «carismáticas». Se anuncia, en una palabra, el ideal helenístico que hallará su encarnación en Alejandro.

La desorientación moral que la guerra trajo consigo ha sido maravillosamente descrita por Tucídides en un interesante pasaje:

Muchos horrores sufrieron las ciudades en las revoluciones, horrores que suceden y sucederán mientras la naturaleza humana sea la misma, pero que son mayores o menores y de distinto carácter de acuerdo con las circunstancias que se den en cada ciudad. Y es que en la paz y en una situación de prosperidad, tanto las ciudades como los particulares son más razonables porque no se hallan en situación de apremiante necesidad, mientras que la guerra, al suprimir la facilidad de la vida cotidiana, es un duro maestro y adapta a las circunstancias imperantes el comportamiento de la mayoría de los hombres. Se hallaban, pues, las ciudades en un estado de revolución, y las que tardaban en entrar en él, al tener conocimiento de lo sucedido, llevaban aún más lejos este cambio de conducta tanto en lo que concierne al refinamiento de quienes se lanzaban al ataque como en lo relativo a lo inaudito de las venganzas. Y, para justificarse, cambiaron incluso el valor ordinario de los términos: la audacia irreflexiva fue considerada valiente adhesión al partido; la vacilación prudente, cobardía disfrazada; la moderación, un modo de disimular la falta de hombría... (Tucídides, III 82).

Esa profunda mutación de los «valores», que tan bien describe el historiador, halla en Eurípides su más fiel comprobación. El héroe de sus tragedias carece ya, por lo general, de la grandiosidad que distingue a los personajes esquiléos y sofócleos. Son sus protagonistas seres muchas veces desquiciados, patológicos, cuando no criminales, contradictorios, fieles representantes de un mundo en trance de agonía. El caudillo, que era, en los poetas anteriores, el glorioso guerrero, es ahora no más que un ser vil, movido por sus bajas pasiones, como el Agamenón de *Ifigenia en Áulide*; las crueldades de toda clase —que tan maravillosamente relata Tucídides— cometidas a lo largo de la guerra, hallan su reflejo en los actos de impía crueldad a que con tanta frecuencia nos tiene acostumbrados Eurípides: pensemos en el Ulises de la *Hécuba* y de las *Troyanas*, en figuras como Lico, Euristeo, Egisto, Menelao, en seres como Orestes, Etéocles y Polinices. Y, al lado de esos personajes masculinos, duros y crueles —aunque el poeta ha creado figuras tan enternecedoras como Hipólito e Ion—, los personajes femeninos, víctimas muchas veces de

la crueldad del hombre, y otras seres que reaccionan con una violencia inusitada, como Medea, Andrómaca, Ifigenia, Electra, Fedra.

Se ha estudiado algunas veces el papel del sufrimiento humano en la tragedia; se ha llegado a decir que es Sófocles el gran pintor del dolor, del absoluto dolor del hombre. Y, sin embargo, mientras en Esquilo este dolor tiene un profundo sentido —«por el dolor al conocimiento» es el tema central de su tragedia— y en Sófocles es el gran medio de que el hombre comprenda el sentido real de su vida, en Eurípides hallamos el dolor más terrible, el dolor inútil, el sufrimiento absurdo, sólo debido a la crueldad humana cebándose sobre seres indefensos e inocentes. Leyendo a Eurípides podemos darnos cuenta de que, en su tiempo, se estaba realmente agotando la fuente que daba sentido a una época, y presentimos ya el final de una edad, con preanuncios de una nueva concepción de la vida.

La crisis en que se mueve la obra de nuestro trágico ha sido maravillosamente evocada por K. Reinhardt, «Die Sinneskrise bei Euripides» (en *Tradition und Geist*, Gotinga, 1960, págs. 227 y sig.), que puede completarse con J. Alsina, «Eurípides y la crisis de la conciencia helénica» (*EC*, VII [1965], 225 s.), y *Tradición y aportación personal en el teatro de Eurípides* (Discurso inaugural de entrada en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, Barcelona, 1963). Un interesante estudio de los personajes masculinos desde un punto de vista sociológico puede verse en E. M. Blaiklock, *The Male characters of Euripides*, Nueva Zelanda, 1952. Sobre el interés de nuestro trágico por la «realidad», cf. J. C. Kamerbeek, *Mythe et réalité dans l'oeuvre d'Euripide (Entretiens sur l'Antiquité*, VI, *Euripide*, Ginebra, 1960, págs. 1 y sig.), así como H. Diller (*Umwelt und Masse als dramatische Faktoren bei Euripides*, *ibid.*, págs. 88 y sig.) y A. Lesky (*Psychologie bei Euripides*, *ibid.*, págs. 125 y sig.). Estudia muy bien la preocupación de Eurípides por los hechos de su tiempo —aunque a veces exagera sus posturas— E. Delebecque, *Euripide et la guerre du Peloponnèse*, París, 1951. Sobre el papel destacadísimo de la mujer en su teatro, J. Alsina, «Studia Euripidea» (*Helmantica* [1958]) da importantes indicaciones, señalando cómo el interés euripídeo por la psicología femenina delata un hecho sociológico de su tiempo. Estudia muy acertadamente la disolución de los ideales tradicionales en la época que nos ocupa, Pettazzoni, *La religion dans la Grèce antique* (trad. del italiano), París, 1953, págs. 187 y sig. Interesante V. di Benedetto, *Euripide, Teatro e Società*, Milán, 1971.

LA COMEDIA COMO DOCUMENTO. — El otro gran documento literario para la cabal comprensión de este momento es, sin duda alguna, la comedia. Desde que se inició la gran lucha política entre aristócratas y demócratas, fueron los comediógrafos los grandes defensores de la oposición, y la comedia el gran baluarte desde donde son atacados los principales fundamentos del régimen democrático: la sofística, la nueva educación, los caudillos populares, la guerra, la estética «progresista» son los grandes blancos atacados con una virulencia inusitada. Por más que su «misión» tradicional fuera la «censura», no deja de extrañarnos que los personajes atacados en la comedia sean precisamente los que encarnaban lo más genuino de la concepción democrática de la vida:

los jefes del pueblo; los «pensadores», los poetas «avanzados». Y, sin embargo, los críticos no se hallan del todo concordados en lo que se refiere al máximo y mejor conocido de los comediógrafos, Aristófanes.

Cf. R. Cantarella, *Aspetti sociali e politici della commedia «greca antica»* (= *Scritti minori sul teatro greco*, Brescia, 1970, págs. 175 y sigs.). Aborda aspectos interesantes T. N. Wik-Tak, *Lysistrata Vrede vrow en obsceniteit bij Aristophanes* (Groninga, 1967).

Aristófanes. — Algunos, como Gomme, lo creen simplemente un «artista»; otros, más matizadamente, un escritor que, aunque con fines educativos, exagera simplemente la realidad, sin que tenga que verse en él un trasfondo político, como sostienen Jaeger y Murray. La realidad creemos que es muy distinta. La obra de Aristófanes, sin dejar de tener una finalidad literaria, se basa sobre una ideología claramente aristocrática, reaccionaria, que «burla burlando» dirige los más duros ataques contra los reductos democráticos. Él no puede admitir las nuevas directrices dominantes en la Atenas de su tiempo, que son, por definición, perniciosas, corruptoras, capaces de hacer olvidar las grandes glorias del pasado de Atenas. Cleón y, con él, los grandes caudillos democráticos son unos embaucadores; Sócrates, un charlatán peligroso, pues «convierte la tesis débil en fuerte», es un ateo, un impío; Eurípides es el causante del enervamiento moral de su generación.

Por otra parte, al ocuparse la comedia de la vida cotidiana, nos ofrece un magnífico caudal de conocimientos sobre las costumbres de su tiempo, las ideas de la gente sencilla, campesinos, labradores, soldados, comerciantes, esclavos. Nos ilustra sobre las pasiones, los deseos, los temores de la gente sencilla del momento, de modo que la comedia adviene, así, un documento indispensable para entrar en relación con el abigarrado mundo de la Atenas del siglo v.

Es posible —como apunta G. Kaibel, en *RE*, II, col. 985— que el poeta cómico estuviese obligado a colocarse contra el gobierno. Ello puede aceptarse, en principio, aunque es lícito preguntarse si desde el primer momento no sería la comedia ya un instrumento de lucha política. Cabe, asimismo, preguntarse por qué un poeta escogía, para su medio de expresión, la comedia.

Sobre la actitud general del drama en la cuestión política, cf. V. Frey, *Die Stellung der attischen Tragödie zur Demokratie*, Zurich, 1946. Discute las distintas actitudes valorativas del papel político de la comedia V. Ehrenberg, *The People of Aristophanes* (trad. italiana, Florencia, 1957, introducción), libro que es, a su vez, un magnífico y ponderado estudio de la comedia como documento social. Sobre las ideas políticas de Aristófanes puede verse Nicosia, *Aristofane e il pensiero politico greco*, 1939, y el artículo de Y. Urbain, «Les idées économiques d'Aristophane» (*AC*, VIII [1939], págs. 183 y sig.). Todavía recientemente A. W. Gomme (*More Essays in Greek History and Literature*, Oxford, 1962, póstumo) ha atacado la tesis que ve en Aristófanes un político afiliado al partido oligarca, renovando antiguas tendencias «esteticistas». Sobre las ideas

estéticas «reaccionarias» de Aristófanes, cf. Bruno Snell, *Die Entdeckung des Geistes*, Hamburgo, 1955², 161 sig.

Durante los últimos años del siglo v y los primeros del iv se produce en Atenas un hecho importante. El paso de la democracia pura a una oclocracia. Por un lado, el aburguesamiento de la vida, los ideales pacifistas que van imponiéndose, sobre todo después del hundimiento de la segunda Liga marítima, traen como consecuencia una fuerte reacción de los intelectuales, que cada vez abjurán con mayor fuerza de la gran historia anterior para proclamar una reforma radical, un saneamiento de la economía y un acercamiento a Esparta. El gran personaje político de este momento es Eubulo, un banquero, en cuyas filas es probable que militara el joven Demóstenes, antes de concebir una política propia, conforme a la tradición secular de la Atenas democrática del siglo v. Es curioso observar, ahora, cómo los escritores coinciden en sus ataques a la democracia y en sus elogios al «orden político espartano», en su preocupación política tendente a la elaboración de un nuevo ideal de estadista. Ya Sócrates se manifestó en más de una ocasión contra la realidad ultrademocrática de su tiempo, y Jenofonte, y Platón más tarde, admirarán, de un modo harto sospechoso, la grandeza del ideal dórico encarnado ahora en Esparta. Isócrates, por su parte, proclamará la necesidad de una política pacifista y buscará, ansiosamente, al hombre predestinado a conseguir la unidad del mundo griego, sea ateniense o no.

Este cambio ideológico y social puede ilustrarse, ante todo, con algunas de las obras de Jenofonte, sobre todo la *Ciropedia* (que proclama que el estadista ideal ha existido, aunque fuera de Grecia, y es Ciro el Viejo), así como *La república de los lacedemonios*. El fenómeno de la «idealización de Esparta» ha sido estudiado estupendamente por F. Ollier (*Le mirage spartiate*, París, 1939) y encuentra su más clara manifestación en Platón, cuya obra es la más decidida condena de la política ateniense del siglo v. Sobre estas críticas al régimen, véase el interesante estudio de A. H. M. Jones (*Athenean Democracy*, Oxford, 1957, págs. 41 y sig.). Un documento de alto interés para conocer la idea que los oligarcas tenían del poder efectivo de la democracia ateniense en los últimos años del siglo v es la llamada *República de los atenienses*, atribuida, falsamente, a Jenofonte, y sobre la cual puede verse el estudio de M. Gigante, *La costituzione degli Ateniensi*, Nápoles, 1952. La significación de Demóstenes y de Isócrates en la ideología de la época ha sido estupendamente estudiada por Jaeger en su *Paideia* (vol. III) y *Demóstenes* (trad. esp., México, 1945).

La comedia nueva. — En los momentos decisivos de la historia del mundo griego en que se produce el paso de la época clásica a la helénica, un documento de alto valor para conocer las nuevas ideas de la sociedad burguesa ateniense es la comedia nueva, representada por Filemón, Dífilo y, muy especialmente, por Menandro. Toda preocupación política ha desaparecido ahora. Ni siquiera hallamos la sátira social que es típica de la llamada comedia media. Ahora la comedia, reflejo de una sociedad tolerante y escéptica, se preocupa por poner en escena las intrascendentes peripecias de los jóvenes de la buena sociedad en sus problemas amorosos, las cuitas de los criados por satisfacer los caprichos de sus amos. Extravíos amorosos, hijos expósitos, reconocimientos, viajes, intrigas, juegos, son el gran tema de esta nueva forma artística en la que la mujer, sobre todo la «hétera», ocupa un lugar muy importante. Las grandes

preocupaciones patrióticas han desaparecido, y en su lugar sólo hallamos las minucias de la vida diaria. Los tipos sociológicos de esta Atenas decadente son los grandes personajes del género: el esclavo astuto, el cocinero, el joven calavera, la hétera, la alcahueta, el soldado fanfarrón, el comerciante, el parásito son retratados con un arte exquisito.

Una buena descripción del marco en que se desarrolla el arte de Menandro puede verse en G. Méautis, *Le crépuscule d'Athènes et Ménandre*, París, 1954, así como en F. Fernández-Galiano, «La Atenas de Menandro» (en el libro *Problemas del mundo helenístico*, Madrid, Cuadernos de la Fundación Pastor, 1961, págs. 53 y sig.). Importantes indicaciones contienen los trabajos de A. H. M. Jones, «The social structure of Athens in the fourth Century» (*EHR*, 8 [1955], 141), T. B. L. Webster, *Greek Art and Literature in fourth Century Athens* (Londres, 1956) y, sobre todo, Cl. Préaux, «Ménandre et la société athénienne» (*Chronique d'Égypte*, 1957, 84 s.). El lenguaje de sus personajes, con referencias a los distintos niveles sociales, ha sido estudiado por Sergio Zini, *Il linguaggio dei personaggi nelle commedie di Menandro*, Florencia, 1938. Sobre las mujeres, Rossich, «Las mujeres de Menandro» (*Convivium* [1965]). El tipo tan frecuente en sus comedias, el «cocinero», ha sido objeto de un estudio de conjunto por H. Dohm (*Mageiros*, Munich, 1964). Sobre el mercader, cf. Knorringa, *Emporos*, Amsterdam, 1963; L. Gil, «Comedia ática y sociedad ateniense» (*EC*, 76 [1974], 61 s.). Importante, también, F. Zucker, *Menanders Dyskolos als Zeuchnis seiner Epoche*, Berlín, 1965 (vol. colectivo).

ÉPOCAS HELENÍSTICA Y ROMANA. — Desde el punto de vista político, el hecho más característico del período helenístico es la muerte de la ciudad-estado y la aparición del nuevo régimen del que sale a la luz el «estado universal». A la pura economía de intercambio sucede una economía dirigida, sobre todo en Egipto, con otros fenómenos subsidiarios: la aparición del obrero especializado, la formación de una clase proletaria, la creación de grandes urbes cosmopolitas donde viven hombres de las más diversas procedencias, desvinculados de su ciudad de origen y que venden su trabajo al mejor postor. Una sensación de desarraigo caracteriza al hombre helenístico. En medio de esas grandes ciudades el hombre se siente solo, pero, al mismo tiempo, el contacto con seres de todas las razas y culturas favorece la conciencia de la unidad del género humano. Los grandes monarcas helenísticos, por otra parte, practican un generoso mecenazgo con los escritores y artistas dispuestos a cantar la magnificencia de sus cortes. Surge así una literatura cortesana, practicada por poetas profesionales, virtuosos de su arte, que deja de lado los aspectos de la vida real para ensalzar la vida del monarca y sus suntuosas fiestas.

Pero, al lado de esa tendencia general, que es la tónica de la literatura helenística, hallamos, a ratos, un cierto interés por las gentes humildes, los pastores, los agricultores, que con cierta idealización aparece en algunos mimos de Herodas y de Teócrito, y, de un modo especial, en la literatura cínica, sólo fragmentariamente conocida.

Al lado de todo ese mundo, la filosofía está hondamente preocupada por la seguridad, tan quebrantada, del hombre. El filósofo estoico y el pensador epicúreo quieren proporcionar, ante todo, la «tranquilidad espiritual» al hombre, la «ataraxia».

La vida intelectual griega durante la época romana nos es bastante bien conocida gracias a las obras de los escritores, en general bien conservadas. Desde Polibio hasta Eusebio toda una serie de autores nos proporcionan toda clase de noticias referentes a los movimientos literarios, artísticos, religiosos e, incluso, ideológicos, siempre de gran interés. A través de estas obras podemos conocer lo que pensaban los griegos sometidos a Roma acerca de sus dominadores; la vida social es ilustrada por la novela, las biografías, ahora muy abundantes, los libros de viajes —Pausanias es un buen ejemplo—. Luciano, en algunos casos, es una buena fuente para conocer la oposición existente entre las diversas sectas filosóficas, así como las ideas acerca de la religión, la gran importancia de la superstición y la magia. La colección Hermética nos ilustra sobre la mística popular, los textos filosóficos nos proporcionan interesantes datos sobre las costumbres y las creencias. La época se caracteriza, por lo general, por un dogmatismo cerrado, por un racionalismo de vía estrecha en las clases ilustradas, mientras que la ignorancia es la tónica de las clases pobres. Luciano tendrá que combatir, incluso entre personas que se tienen por cultas, su creencia en los fantasmas y las curaciones milagrosas. Es éste, en fin, un mundo sin grandes preocupaciones, sin grandes ideales, un mundo «chato», en definitiva.

Sobre el ambiente general de la época romana véase J. Alsina en la introducción a Luciano (*Obras*, I, Barcelona, 1961), «Situación religiosa del Imperio» (*Convivium* [1958]). Un problema interesante es el de la existencia de una oposición espiritual contra Roma, estudiado por vez primera por G. Boissier (*La oposición bajo los Césares*, trad. esp., Buenos Aires, 1942) y, sobre todo, por H. Fuchs, *Der geistige Widerstand gegen das Römertum*, Berlín, 1938. La tesis de una oposición sistemática griega contra Roma ha sido, sin embargo, combatida por J. Palm (*Rom, Römertum und Imperium in der gr. Literatur der Kaiserzeit*, Lund, 1959). Sostiene que Luciano es un eslabón en esa cadena de oposición contra Roma, A. Pereti, *Luciano, un intellettuale greco contra Roma*, Florencia, s.a. (sobre todo, el autor analiza el *Nigrino*). Sobre la «censura» en esta época da importantes indicaciones el libro de Luis Gil, *Censura en el mundo antiguo*, Madrid, Rev. Occ., 1961, págs. 203 y sigs.; véase el apartado de las épocas helenística y romana en el capítulo sobre los períodos de la literatura griega.

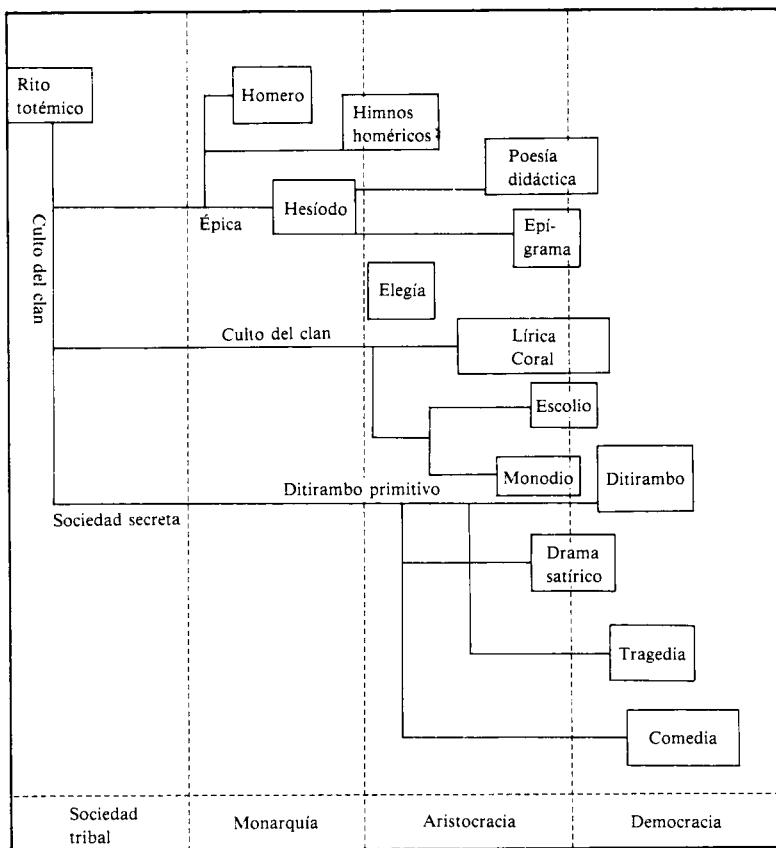
La escuela de Br. Gentili ha trabajado en aspectos varios de los aspectos sociales de la literatura, siguiendo, por otra parte, líneas de investigación que parten de Havelock y su tesis de la «oralidad» de la poesía arcaica en general. Cf. Br. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Bari, 1984 (recopilación de artículos previamente publicados). Para Havelock, y sus puntos de vista, cf. su estudio *Cultura orale e civiltà della scrittura*, Bari, 1973 (versión italiana del título original *Preface to Plato*), con la introducción de Gentili, que aborda aspectos básicos de esta concepción —como el

problema de la *performance*—. También G. Cavallo (editor), *Libri, editori e pubblico nel mondo antico*, Bari, 1975.

El trabajo de Br. Snell, *Dichtung und Gesellschaft*, Hamburgo, 1965 (originariamente publicado en inglés; hay también versión italiana, *Poesia e società*, Bari, 1971), no es, en puridad, una visión sociológica.

c) *El escritor y su público*

En sus orígenes, los distintos géneros literarios se dirigen a un sector del público muy concreto. G. Thomson (*Eschilo ed Atene*, trad. ital., Turín, 1949, pág. 278) que, a fuer de buen marxista, establece un nexo estrechísimo entre los géneros y los sectores sociales, si bien lleva el método a extremos inaceptables, da, empero, un cuadro muy ilustrativo de este fenómeno: para el crítico inglés, nacen y se desarrollan durante el estadio monárquico los poemas homéricos (a su vez, continuación de una poesía «épica» surgida del culto al clan); la poesía hesiódica, a su vez, creada durante la monarquía, se desarrolla en plena etapa aristocrática. Son de origen puramente aristocrático la elegía y el tipo de literatura representada por los *Himnos homéricos*, así como buena parte de la poesía didáctica, la lírica coral, el *escolio*, la monodia y el *drama satírico*. Son géneros claramente *democráticos* el ditirambo, la tragedia y la comedia. He aquí el cuadro establecido por el autor:



Si aceptamos plenamente esta reconstrucción histórica del origen de los géneros, podemos establecer ya, por lo pronto, el tipo de público a que se dirigen cada uno de ellos. Aunque en la época clásica y posteriores el caudal literario pasa a convertirse en el instrumento de educación en la escuela, con lo que pierden, muchos de esos géneros, su original contenido sociológico.

Los poemas homéricos, pues, se dirigen esencialmente a un público formado por las capas más altas de la sociedad arcaica. El *ideal caballeresco*, la guerra y sus manifestaciones son el tema constante, especialmente de la *Iliada*. Allí se esboza un ideal de hombre que es paradigmático para los miembros que constituyen esa sociedad en cuyo seno se han formado los poemas. Su lema podría ser aquel verso de la *Iliada*, puesto en boca de uno de sus más importantes personajes:

ser siempre el primero y superar a los demás en la lucha.

Aquí, empero, hay que señalar que una cierta diferencia de espíritu separa el ideal iliádico del odiseico. El mundo de la *Odisea* refleja una sociedad más abierta al mundo de la fantasía, al tiempo que esboza una concepción algo más pragmática que el de la *Iliada*. Entre este poema y la *Odisea*, ha debido ocurrir, evidentemente, algo. Mientras el héroe iliádico no admite la doblez —como ideal de conducta— ni la hipocresía, en la *Odisea* Ulises se oculta constantemente debajo de un disfraz: mente siempre, para conseguir sus fines. Un estudio sociológico de los dos poemas, en H. Strassburger («Der soziologische Aspekt der homerischen Epen», *Gymnasium* LX, 1953, 97 ss.), donde se insiste en la mentalidad *campesina* de sus personajes. Véase asimismo un interesante estudio donde se confrontan los dos tipos de grupos sociales que aparecen en los poemas en el trabajo de G. M. Calhoun, «Classes and Masses in homer» (*Cl. Ph.*, XXIX, 1934, 192 ss.). Sobre el nuevo espíritu que domina en la *Odisea* (aparte Fraenkel, *Dichtung und Philosophie*, 64 y ss.), cfr. F. Jacoby, «Die geistige Physiognomie der Odyssee» (*Die Antike*, IX, 1933, 159 ss.).

El público de Hesíodo es, evidentemente, otro. Aunque sólo fuera porque su obra ha brotado en Beocia, en un territorio muy alejado, geográfica y socialmente del de la Jonia del siglo VIII, ya podríamos establecer, por principio, que su obra se dirige a un público distinto. Pero es que, además, Hesíodo es un campesino, y aunque aceptemos, con Thomson, que la poesía hesiódica ha surgido en un medio monárquico, es evidente que hay en él una voz de protesta contra determinados abusos de los reyes «devoradores de presentes». Su público está formado por pequeños terratenientes que, aparentemente al menos, luchan por superar las injusticias de su tiempo. Por otra parte Hesíodo anuncia un nuevo ideal, que con razón se ha considerado que pretende superar el simple concepto *caballeresco* de la poesía homérica.

Cabe plantearse, aquí, el problema del sentido socioeconómico que, en el fondo presentan los poemas hesiódicos, sobre todo los *Trabajos y los Días*. ¿Se trata, como ha intentado demostrar M. Detienne (*Crise agraire et attitude religieuse chez Hésiode*,

Bruselas, 1963) de que en el poeta de Beocia no debemos ver un reformador social, sino religioso? «En composant les *Travaux et les Jours*, il ne vise qu'à réformer le travail agricole, à ajuster les rapports entre les dieux et les hommes par une meilleure pratique de l'agriculture» (p. 63). Y todo ello porque en la época de Hesíodo se daría una profunda crisis agrícola que pondría en peligro la misma existencia de la sociedad a la que el poeta pertenece. Opinión, en parte, contraria, es la de Ernest Will «Hésiode: crise agraire, ou recul de l'aristocratie?», en *REG*, 1965, 542 ss.), quien sostiene, a su vez, que el poeta «s'érige en porte parole de sa classe, celle du petit et moyen propriétaire» (p. 555).

Sobre los problemas básicos de la posesión de la tierra en esta época, cf. Ed. Will, «Aux origines du régime foncier grec: Homère, Hésiode et l'arrière plan mycénien» (*R.E.A.*, 59, 1957, 12 ss.).

Claramente aristocrático, con una concepción aristocrática de la vida y del arte, hallaremos en la poesía coral, sobre todo, a su máximo representante: Píndaro. Buena parte de este género literario, íntimamente relacionado con el culto (himnos, ditirambos, encomio, etc.), sólo puede entenderse partiendo de su función esencial, «celebrar», ya sea a los dioses, ya, de un modo especial, a los hombres, a los vencedores de los grandes Juegos panhelénicos —cuyos participantes son príncipes y grandes magnates—. El orgullo de pertenecer a una clase privilegiada aflora constantemente. Es una poesía para unos *happy few*.

El poeta coral es un profesional, que percibe sus honorarios, aunque Píndaro se expresa a veces como si él no los percibiera. En todo caso, creemos excesiva la tesis de Br. Gentili («Aspetti del rapporto poeta, committente, uditorio nella lirica corale greca», *Qued. Urb.*, 1, 1965, 70 ss.) quien exagera excesivamente el papel decisivo del cliente que impondría al poeta un programa, con lo que la originalidad y la personalidad de los poetas quedaría muy limitada. Leyendo a Píndaro nos damos cuenta de que programa e intenciones del poeta pueden fusionarse muy bien, como ha demostrado W. Schadewaldt, *Der Aufbau des pindarischen Epinikion*, Halle, 1928. La inclusión de un mito que se relaciona con algún hecho relativo al cliente o a su familia es un dato cierto: así, en la *Pit.* X la felicidad de Tesalia es evocada con el mito de los Hiperbóreos; en *Ol* VII, el mito de Yamo se introduce para elogiar a los Yámidas, descendientes suyos.

La poesía «guerrera» (*Stasiotiká*) de Alceo va dirigida, evidentemente, al círculo de su *hetaireía*, a cuyos miembros exhorta a la lucha contra el enemigo común. «Sus cantos estaban dictados más por las necesidades políticas o por sus propios deseos que por las exigencias de los festivales públicos» ha escrito de él Bowra (*Greek Lyric Poetry*, 146). Safo, su contemporánea, en cambio, se dirige a un grupo de muchachas, a quienes dedica sus apasionados poemas en los que el amor, la nostalgia e incluso los celos, son el elemento constante. Su poesía sale directamente del corazón, y la intimidad es su rasgo más característico. Algo de ello hay también en los poemas no políticos de Alceo. Por otra parte, en Safo pervive, en algunos momentos, la función social de la lírica

monódica —y no sólo monódica— en sus orígenes. Escribe epitalamios cuya finalidad social es clara. Pero la poetisa sabe alejarse de la estructura y el clima impersonal de los cantos rituales.

Sobre la poesía de Alceo y Safo, cf. D. Page, *Sappho and Alceus*, Oxford, 1955, que contiene una selección de sus poemas, con un buen comentario y traducción, aparte una valoración de su poesía. Sobre los aspectos sociales y rituales de la lírica arcaica, cf. F. R. Adrados, *Los orígenes de la lírica griega*, Madrid, 1976.

Discutible la tesis de R. Merkelbach, «Sappho und ihr Kreis» (*Philologus*, CI, 1957, 1 ss.).

Sobre la situación socio-histórica de la época de nuestros dos poetas, cf. C. Gallavotti, *Storia e poesia di Lesbo nel VII-VI secolo a. C. Alceo e Safo*, Bari, 1948.

Para el epitalamio en la antigüedad, cf. Mangelsdorf, *Das lyrische Hochzeitsgedicht bei den Griechen und Römern*, Diss. Giessen, 1913.

Sobre el *escolio*, género simpótico y por ello típicamente aristocrático, cf. F. J. Cuartero, «Estudios sobre el escolio ático» (*RIEH*. 1, 1967, 1 ss. (que amplía el tratamiento dado por Bowra en su *Greek Lyric Poetry*, 402).

La llamada *poesía de escarnio* (cf. Adrados, *El mundo de la lírica griega antigua*, Madrid, 1981, 147), representada esencialmente en la poesía yámbica, puede tener destinatarios variados: puede ser, por lo pronto, un solo individuo —y así ocurre generalmente en Arquíloco y en Hiponacte—, pero asimismo puede tener como finalidad dirigirse a un público amplio más o menos relacionado con el poeta. El escarnio puede, por otra parte, complementarse con la crítica, a veces con la burla, incluso con la amenaza.

Aunque volveremos sobre el tema en otro capítulo, hay que señalar que un rasgo de la poesía arcaica, sobre todo de la *lírica*, es que el poeta aprovecha muchas veces la ocasión no sólo de presentarse ante el público, sino de exponer, de un modo más o menos directo el orgullo de su posición en el ámbito literario y en el social. Cf., en general, Maehler, *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentums bis zur Zeit Pindars*, Gottinga, 1963, y, para Píndaro en concreto, H. Gundert, *Pindar und sein Dichterberuf*, Frankfurt, 1935.

Para su poética, esbozada dentro de los epinicios, M. Untersteiner, *La formazione poetica di Pindaro*, Florencia, 1951.

Para poner más de relieve su *misión* suele presentarse como un escogido, un elegido de las Musas. Cf. A. Kambylis, *Die Dichterweihe und ihre Symbolik*, Heidelberg, 1965. Sobre elogio y escarnio, Gentili, *Poesia e pubblico* (ya citado), 141 ss.

Con la democracia ateniense dos géneros se configuran claramente: la Tragedia y la Comedia (el drama satírico se había formado un poco antes). Son géneros directamente dirigidos al público, que asiste al espectáculo. Pero, además, y ello es muy importante, ahora el dramaturgo, en oposición al poeta arcaico, que solía recibir el apoyo de los grandes magnates —las cortes de los tiranos suelen acoger gustosas a los espíritus más egregios del arte—. No depende de un Mecenas. El dramaturgo no depende de una persona concreta,

y, además, su obra va dirigida a la «formación del pueblo», aunque ello debe entenderse con ciertas reticencias. Quizá la tragedia conserve más elementos aristocráticos —los héroes son los grandes protagonistas del mito, por su origen, nobles; la Comedia adopta un espíritu más vulgar, más dirigido a lo cotidiano. Paradójicamente, la Comedia suele erigirse en el bastión de la oposición aristocrática. En efecto, los grandes comediógrafos —especialmente Aristófanes— suelen dirigir sus dardos contra los grandes ideales de la democracia ateniense: el arte (contra Eurípides, que representa un arte más democrático y más realista que el de Esquilo y el de Sófocles), contra la educación democrática (los Sofistas) y contra la nueva música. Los ataques contra los grandes líderes democráticos es la constante en la Comedia (así lo hacen Cratino y Aristófanes, entre otros).

Sobre el problema, cf. E. Rechenberg, *Betrachtungen über das Verhältnis der alten Komödie zu ihrem Publikum*, Berlín, 1966; Okál «Aristophane, protecteur des paysans» (*Helikon*, II, 1962, 42). Sobre el público que recibía los ataques contra la obra de Eurípides por parte de Aristófanes, cf. el curioso ensayo de R. Harriot, «Aristophanes' Audience and the Plays of Euripides», *Bull of the Inst. of Class. Stud.* 9, 1962, 1 ss.

Sobre la tragedia, como oficio profesional, cf. últimamente, J. de Hoz, *Emerita*, XLVI, 1978, 173 ss.

Durante la época romana, los Sofistas van a disfrutar de una cierta posición social y de una libertad de movimientos, como no habían conocido antes, y, desde luego, como pocos tenían en esta época. Pero sobre todo, los poetas itinerantes del siglo IV, cuando, tras la nueva organización del imperio en el Dominado las personas no podían moverse libremente por el imperio. Cf. A. Cameron, «Wandering Poets» (*Historia*, XIV, 1965, 470 ss.).

Sobre la segunda sofística y su papel en el mundo romano, G. W. Bowersock, *Greek Sophists in the Roman Empire*, Oxford, 1969. Algo sobre la posición sociológica concreta de Luciano, con la crítica del trabajo de Baldwin («Lucian and social satirist», *Class. Quart.* 11, 1961, 199 ss.), cf. mi introducción a la trad. de Luciano (*B. C. G.*, Madrid, Gredos, 1981, 46 ss.).

6. LITERATURA Y PSICOLOGÍA

Los avances de la psicología en los últimos cien años han permitido, indudablemente, una mayor comprensión del fenómeno literario, y en la actualidad resulta inevitable, en cualquier tratado teórico de literatura, una referencia, por breve que sea, a estas cuestiones. Por lo pronto, tal enfoque ha liberado el estudio de la literatura de una serie de defectos concretos, entre los que W. Muschg señaló «la ingenua tradición de la idealización heroica del poeta» (*Psychanalyse und Literaturwissenschaft*, Berlín, 1930). Pero no sólo se ha progresado en el conocimiento de las obras y de los autores: incluso los períodos literarios resultan más fácilmente comprensibles. En el campo concreto de la literatura griega, los análisis psicológicos de un Snell para lo homérico y los de Fraenkel para lo arcaico han aportado, como veremos, nuevas e insospechadas perspectivas. Por su

parte, la combinación de determinadas aportaciones de la antropología con la psicología profunda marca, con un sello inconfundible, algunos de los métodos de Dodds, Kerényi y Philippon, por citar sólo nombres bien conocidos.

Lo mismo cabe afirmar respecto al análisis y comprensión de determinados fenómenos: por ejemplo, todavía J. Sandys, en el prólogo a su edición de las *Bacantes*, afirmaba, con referencia al *menadismo*, que «en el arte, como en la poesía, la representación de estos estados salvajes de entusiasmo se deben, en parte, a la imaginación». En contra de tal afirmación, E. R. Dodds (*Los griegos y lo irracional* [trad. cast.], Madrid, 1960, págs. 249 y sigs.) ha podido demostrar, utilizando aportaciones de la epigrafía, que tales hechos no son puramente imaginarios, sino que hunden sus raíces en profundas experiencias reales.

El interés por tales fenómenos ha permitido la floración de una amplia bibliografía orientada hacia el estudio de hechos que se salen del marco de lo normal, y cuyo estudio cae de lleno dentro de la psicología: los ensueños, la locura, los estados semiconscientes, la inspiración poética, la forma de trabajar de los escritores, los tipos de imaginación, la angustia, el miedo, el temor, en suma un sinnúmero de hechos de los que nos ocuparemos con cierta detención en estas páginas.

Para los *problemas generales* que plantea un enfoque psicológico de la literatura, véase el capítulo correspondiente de A. Warren y R. Wellek en su *Teoría literaria*, Madrid, 1953, pág. 132 y sigs. Además, H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, París, 1927; M. Wehrli, *Introducción a la ciencia literaria* (trad. cast.), Buenos Aires, 1966, págs. 155 y sigs.; K. Jung, «Psicología y Poesía» (en el libro colectivo *Filosofía de la ciencia literaria*, ed. por Ermatinger, México, 1946, págs. 335 y sigs.). J.-P. Weber, *Genèse de l'oeuvre poétique*, París, 1960, parte del supuesto de que «la obra total de un escritor, y más especialmente la de un poeta, expresa, a través de una multitud de símbolos, un tema único», insistiendo en que «este tema único hunde sus raíces en algún hecho olvidado de la infancia del escritor» (pág. 19). En este sentido, ha intentado Ch. Mauron estudiar las *metáforas obsesivas*, que atribuye al inconsciente de un autor. Mauron ha trabajado especialmente sobre Baudelaire y Mallarmé. Cf. sus trabajos «La psychocritique et sa méthode» (*Orbis litterarum*, Copenhague, Supp. II, [1958], 104 ss.), así como su tesis doctoral, *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*, Aix-en-Provence, 1957).

a) *El estudio psicológico del escritor*

Nada tiene de extraño —ha dicho Jung— que sea precisamente el artista el que suministre más abundante material al análisis crítico de la psicología.

El artista, en efecto, es un ser que posee una enorme riqueza interior y en el que muchas veces dominan profundas contradicciones y luchas internas. En el campo de la literatura griega pocas han sido las contribuciones realizadas en este campo. Sin embargo, creemos que no es poco lo que puede hacerse aquí, si bien en algunos casos la falta de datos concretos impide estudios semejantes a los que se han llevado a cabo con autores modernos.

A veces nos contentamos con afirmaciones muy generales que, prácticamente, nada nuevo añaden a nuestro conocimiento del autor: decir que Eurípides era un melancólico,

como señalan determinadas fuentes; constatar que Esquilo componía sus tragedias en un estado de embriaguez dionisiaca, o que Sófocles era un ser dotado de un gran equilibrio interior —la famosa εὐκωλία—, es, ciertamente, muy poco. No mucho más permite progresar la tesis de Schiller (en su *Poesía ingenua y poesía sentimental*) de acuerdo con la cual los antiguos eran «ingenuos» y vivían en contacto directo con la *naturaleza*, aunque algunos, como Eurípides, rocen lo sentimental.

Un punto que creemos importante, y que puede aportar mucha luz a la hora de realizar un estudio a fondo del poeta antiguo, es la consideración de lo que cabe llamar *tipología imaginativa*. Es un hecho comprobado que existe una diferencia profunda entre los escritores a la hora de evocar específicamente la realidad. El estudio del colorido, de la metáfora, de la estructura de sus creaciones artísticas, permite introducir determinadas categorías que marcan profundas diferencias entre los distintos autores. Tenemos, por ejemplo, la llamada *visualidad* pindárica. En su estudio sobre este poeta, Ed. des Places (*Pindare et Platon*, París, 1949, págs. 71 y sigs.) ha dicho que «no resultará inútil para penetrar en su psicología notar la curiosidad que dedica al detalle concreto, al pintoresquismo de los paisajes, a los colores, a los cuadros». Píndaro, para Des Places, es un *visual*. Y, ciertamente, podría confeccionarse una verdadera antología de los cuadros vistos por el poeta con el ojo del pintor que se complace en señalar, con amoroso cuidado, los detalles más nimios de una escena. Sabe evocar con una simple pincelada el emplazamiento de una ciudad: recordemos el pasaje de la *Pít.* IV, donde se describe la ciudad de Cirene como un *blanco pecho* (ἀρνινόεντι μαστῷ); presenta el nacimiento de Yamo con un mero trazo colorista (*Ol.* VI 53); nos presenta a la ninfa Cirene plásticamente, luchando con un león (*Pít.* IX 26 y s.); en fin, consigue evocar la inmortalidad de su poesía comparándola con un *tesoro* de himnos que resiste los embates de la tormenta (*Pít.* VI 1 y s.).

En este sentido, un crítico como G. Norwood (*Pindar*, Berkeley, 1922, pág. 97) ha podido definir el lenguaje de Píndaro como «iridescente». El rasgo esencial de su lenguaje es, para el citado crítico, «an invariable employment of the sensuous word, which forces us to visualize what we read». Por su parte, J. Duchemin ha hablado de «ces teintes éclatantes», en el capítulo consagrado a «oro, luz y colores» de su libro *Pindare poète et prophète*, París, 1955, págs. 193 y sig. Bowra ha resumido las dotes pictóricas del poeta diciendo que «Pindar's imagery by its unexpected application gives a new character to a theme» (*Pindar*, Oxford, 1964, pág. 241).

Por otra parte, que Píndaro da la impresión de inspirarse en auténticos cuadros plásticos es un hecho observado en varias ocasiones: a propósito de la grandiosa escena del águila de Zeus adormecida en su cetro por el poder de la música y el canto (*Pít.* I 6 s.) ha dicho van Ooteghen (en *LEC*, XI [1942], 363): «Pindare semble s'inspirer d'une statue». Y en relación con la escena evocada en la *Pít.* VI 28 (Antíloco salvando a su padre Néstor en plena bata-

lla), Schröder manifestaba que «la escena da la impresión de una pintura cerámica».

Sobre el papel de la luz en Píndaro, cf., además, lo que dice H. Gundert en su libro *Pindar und sein Dichterberuf*, Francfort del M., 1935, págs. 13 y sigs.

En un estudio comparativo de las imágenes y su empleo en Esquilo y en Eurípides (Delulle, *Les répétitions d'images chez Euripide*, Lovaina, 1911, pág. 25) leemos:

Muy diferente... de la de Esquilo, su imaginación aparece más bien con los signos de la debilidad. Se detiene a menudo en la imagen genérica sin alcanzar la precisión y el rigor de la imagen individual.

Pero esa impresión puede deberse, como apunta S. Barlow (*The imagery of Euripides*, Londres, 1971, págs. 3 y sig.), a que se está juzgando a Eurípides con criterios esquiléos, método que no parece el adecuado: el arte de un poeta debe medirse con sus propios cánones estéticos. Ahora bien, el rasgo, o, por lo menos, uno de los rasgos propios del arte esquiléo, es lo que cabría llamar su *musicalidad* en un sentido muy concreto: las imágenes se repiten de un modo *recurrente*, cinematográfico, no sólo a lo largo de una tragedia, sino de una trilogía entera. Es la técnica del *leit-motiv*, tan típica de nuestro poeta.

Estas *imágenes recurrentes* aparecen en autores anteriores (Homero, en menor escala, y sobre todo en Píndaro). En Esquilo dan, en cierto modo, unidad temática a sus piezas: el tema dominante en *Las Euménides* es la *jauría*; el de *Agamenón* es la *red*; el de *Las suplicantes*, el de la paloma perseguida por el halcón; en *Los Siete contra Tebas*, es la nave a la deriva azotada por la tormenta.

Sobre estos aspectos de la imaginación esquiléa, véase O. Hiltbrunner, *Wiederholungs- und Motivtechnik bei Aischylos*, Berna, 1950. Aspectos concretos pueden verse en H. Mielke, *Die Bildersprache des Aischylos*, Breslau, 1934, y, especialmente, J. Dumortier, *Les images dans la poésie d'Eschyle*, París, 1935.

En cambio, suele estarse de acuerdo en que la imaginación euripídea delata una cierta «vaguedad pictórica» (la frase es de F. R. Earp, *The Style of Aeschylus*, Cambridge, 1948, pág. 78). Y no pocos críticos han señalado que la noticia antigua según la cual Eurípides pasó su juventud en Salamina podría explicar su gran conocimiento de los aspectos más variados del mar. Cf., entre otros, el pasaje de *Helena* 1501 y s. Por otra parte, en nuestro poeta abundan —y ello no es un dato negligible— los pasajes en los que las comparaciones y metáforas están tomadas de las artes plásticas. Entre los textos más claros están *Héc.* 560 y s. y *Fen.* 128 y s. En el primero de los textos mencionados, el coro recorre por medio de la imaginación los pasajes y las fiestas de Atenas, en términos que dan la impresión de un cuadro plástico:

ἦ Παλλάδος ἐν πόλει
 τὰς καλλιδίφρους Ἶθα-
 ναίας ἐν κροκέῳ πέπλω
 ξύζομαι, ἄρα πῶλους ἐν
 δαιδαλείαισιν ποικίλλουσ'
 ἀνθοκρόκοισι πήναις ἦ
 ητλ.

En *Fen.* 128 y s., inspirado en la *teichoscopia* homérica, Antígona va recibiendo, de labios de su pedagogo, noticias sobre los principales caudillos que asedian la ciudad tebana:

ἔ, ἔ, γαῦρος, ὡς φοβερὸς ἐσιδεῖν
 γίγαντι γηγενέτα προσόμοιος
 ἄστερωπὸς ἐν γραφαῖσι.

Cabe aquí abordar lo que los psicólogos llaman *sinestesia*, estudiada, entre otros, por O. Fischer («Die Verbingung von Farbe und Klang», *Zeitschr. f. Aesthetik*, 2 [1907], 501 s.). Como se sabe, la sinestesia consiste en la evocación de la realidad por medio de la combinación de fenómenos visuales y auditivos, o la percepción de un fenómeno auditivo por la vista o viceversa. En Esquilo, si no sinestesias concretas, sí tenemos, al menos, combinaciones muy elaboradas de impresiones acústicas y ópticas. Sobre todo se ha señalado su presencia en el párodo de *Los Siete contra Tebas*.

Sobre el pasaje mencionado de esta tragedia, cf. el estudio de J. Mesk (en *Philologus*, 89 [1934], 454 s.), donde señala la mezcla de sensaciones visuales y auditivas en boca de las asustadas mujeres que forman el coro. Para sinestesias más o menos puras en la tragedia griega, cf. especialmente Stanford, *Greek Metaphor*, págs. 47 y sigs., quien señala que aunque los griegos no conocían este nombre, sí tenían noticias del fenómeno. Por ejemplo Demetrio (en su *Tratado sobre el estilo*) habla de la curiosa metáfora λευκή φωνή. Entre otros ejemplos: *Il.* III 152 (ὄπα λειριόεσαν), Esquilo, *Siete* 101 (κτύπον δεδορκα), y Sófocles, *Traq.* 693 (δέρκομαι φατιν).

Evidentemente, no se agota en lo dicho la consideración psicológica del escritor. Cabría, por ejemplo, establecer una dicotomía tipológica y distinguir entre el *poeta-profeta* (al estilo de los *maîtres de vérité*, de Détiénne) y el poeta-técnico, dueño de su arte, con su *saber hacer*, al estilo de lo que propone un Horacio. En principio, y entendiendo la definición *cum mica salis*, cabría definir al poeta helenístico como un técnico que domina su oficio: un Calímaco y, en Roma, un Horacio podrían ser los tipos representativos. Pero ello no significa que todos los poetas prehelenísticos caigan dentro de la categoría de poeta-profeta: un Hesíodo, un Píndaro y, con ciertas precauciones, un Parménides y un Empédocles, pueden considerarse tales, pero hay matices que diferencian sus producciones respectivas.

b) *Lenguaje y visión del mundo*

Cuando se intenta la comprensión de los autores antiguos se plantea una cuestión que reviste enorme importancia. Puede formularse de la forma siguiente: ¿hasta qué punto existe un equivalente entre nuestra terminología y la antigua? O, dicho de otra manera: ¿es posible traducir al lenguaje moderno determinadas experiencias psicológicas de los griegos y de los romanos? Piénsese, tan sólo, en la enorme dificultad que supone verter a términos modernos palabras homéricas y arcaicas como ψυχή, νοῦς, θυμός, que presuponen no sólo concepciones muy alejadas de la nuestra, sino que muchas veces resulta prácticamente imposible recoger los matices que el término griego encierra. Se trata de expresiones surgidas de una mentalidad muy distinta de la nuestra, expresadas con una lengua cuyos campos semánticos no coinciden. Hoy sabemos que una concepción del mundo depende en gran medida del sistema lingüístico que lo ha elaborado. Los estudios de W. von Humboldt, profundizados modernamente por la semántica estructural, han aclarado definitivamente el problema, que incide de un modo directo en lo que cabe llamar los problemas teóricos de la traducción.

G. Mounin en su libro *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, 1963 (trad. esp., Madrid, Gredos, 1971, 1977²) ha expuesto ampliamente todas estas cuestiones generales. Por su parte, B. Snell (*Las fuentes del pensamiento europeo*, trad. cast., Madrid, 1963, págs. 17 y s.) ha planteado con gran claridad el problema en el campo del mundo griego al señalar que

el que quiera entender a Homero no ha de dejarse influenciar por el uso lingüístico de los tiempos posteriores. Explicar a Homero a partir de sí mismo supone que uno comprende sus poemas con toda su vitalidad original.

Como ejemplo, analiza una serie de verbos que indican actividad visual, como παρταίνω, ὄσσομαι, βλέπω, etc. Y concluye afirmando que el hombre homérico tenía una concepción del acto visual muy distinta de la moderna. A partir de ahí desarrolla Snell una serie de consideraciones relativas a conceptos modernos de los que carecía el hombre homérico: el de cuerpo, alma, yo, etc. Con ello traza un cuadro comprehensivo de algunos de los rasgos que distinguen a la psicología homérica no sólo de la moderna, sino de la de la época clásica. Partiendo de esta consideración ha podido surgir la idea de una paulatina progresión espiritual de la cultura antigua. Han desarrollado puntos de vista paralelos Max Treu (*Von Homer zur Lyrik*, Munich, 1955) y Onions (*The origins of indoeuropean thought*, Cambridge, 1954).

Más radicalmente se plantea el problema cuando se trata de verter obras de fuerte contenido espiritual a una lengua que delata una estructura radicalmente distinta. Por ejemplo, el caso de la traducción de la *Biblia* del hebreo a la lengua helénica.

Cf. los trabajos de Th. Boman, *Das häbräische Denken im Vergleich mit dem Griechischen*, Gotinga, 1952, que esboza las diferencias entre la concepción griega y judía del mundo a partir de su sistema lingüístico; o el trabajo de D. Hill, *Greek Words and Hebrew meaning*, Cambridge, 1967, que señala cómo en griego hay una serie de términos que son sólo meros calcos semánticos del hebreo que han servido para intentar la traducción de conceptos bíblicos.

c) La tramoya divina en Homero

Un punto importante en lo que concierne a problemas psicológicos en literatura lo constituye la llamada «tramoya divina» en Homero. Se trata de explicar la génesis psicológica de la típica concepción homérica, de acuerdo con la cual toda acción humana es siempre explicada como una decisión divina, lo que, en última instancia, da la sensación de que se ha duplicado el mecanismo de esta acción, que es presentada en el plano humano y en el divino. Ello es sobre todo evidente en los casos en los que el hombre parece actuar bajo el impulso de algo ajeno a sí mismo. M. P. Nilsson («Götter und psychologie bei Homer», en *Opuscula Selecta*, Lund, 1952, I, pág. 355) ha tratado de explicar este hecho acudiendo a lo que él denomina la inestabilidad (*Labilität*) psíquica del hombre homérico. Por su parte, Dodds (*Los griegos y lo irracional*, págs. 25 y sigs.) lo interpreta como la «objetivación de los impulsos emocionales». El problema se plantea, sobre todo, a la hora de explicar casos en los que la conducta humana parece no responder a motivaciones libres, con lo que se plantea el problema de justificar la génesis de esta acción. Dodds acude a la *intervención psíquica*: todo lo que el hombre hace sin una absoluta certeza de auténtica libertad es atribuido a una fuerza externa, a un δαίμων, o incluso a un dios.

Sobre el problema, véase A. Lesky, «Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos» (*S.-B. der Heidelb. Akad. der Wiss., Phil.-hist. Klasse*, año 1961).

Tres casos hay que señalar:

1) Aquellos en los que el acto humano está doblemente motivado (por el hombre y por la divinidad). Ejemplo: *Odisea* XIX 485:

ἀλλ' ἐπεὶ φράσθης καὶ τοι θεὸς ἔμβαλε θυμῷ.

2) Aquellos en los que la divinidad aparece como agente, y el hombre como mero instrumento. Aquí la *doble motivación* expresaría, según Lesky, los dos aspectos de la realidad. Dodds llama a este caso *overdetermination*.

3) Pasajes en los que aparentemente estamos ante una contradicción, como en *Odisea* XXII 347:

αὐτοδίδακτος, εἰμι, Θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἶμας
παντοίας ἐνέφυσεν

(el hombre, a la vez, autodidacta e inspirado por un dios). Estamos en presencia de dos planos: el humano y el divino.

d) *Problemas de conciencia y temática emparentada*

En la literatura griega la *objetivación* de la conciencia se halla en la base de la representación de las Erinis, aunque algunos críticos han adoptado puntos de vista opuestos. F. Zucker, por ejemplo, uno de los primeros que se ha ocupado del tema (*Syneidesis-Conscientia*, Jena, 1928), ha ido tan lejos en sus tesis, que llega a sostener que ni siquiera en la tragedia podemos hablar de una problemática en torno a la conciencia, y que ésta aparecería por vez primera en Demócrito.

El error de Zucker, a juicio nuestro, radica en partir sólo de la terminología: de las expresiones del tipo σύννοια ἐμαυτῷ. Pero hay que tener en cuenta que ya en Heródoto aparecen expresiones que, en el fondo, equivalen a la anterior (por ejemplo, συγγιγνώσκομεν ὑμῖν αὐτοῖσι οὐ ποιήσασι δρθῶς, V 91, 2), con lo que, aun aceptando el punto de partida terminológico de Zucker, habría que remontar la aparición de esta temática un poco antes. Br. Snell, que en su libro *Aischylos und das Handeln im Drama* (Berlín, 1928, pág. 133) sostiene la existencia de una relación Erinis-conciencia, abandonó esta postura para aproximarse más tarde a la de Zucker (cf. *Die Entdeckung des Geistes*, págs. 229 y sigs.) afirmando que es con Eurípides cuando por vez primera aparece en Grecia el tema de la «mala conciencia».

Ahora bien, independientemente de los estadios previos que podamos descubrir en la literatura griega arcaica de una cierta noción de conciencia (como en *Odisea* I 32, o en Solón, fr. 30, 3), es especialmente en la tragedia —y ello por razones que nos parecen obvias— donde hallaremos material más abundante para esta temática. Sobre todo, en Esquilo hay importantes pasajes donde el proceso *conciencia-arrepentimiento* aparece de un modo muy claro:

1) Interesante es la plástica representación de la conciencia en *Agam.* 179 y ss.

στάζει δ' ἄνθ' ὕπνου πρὸ καρδίας
μνησιπήμων πόνος.

La conciencia no deja dormir al criminal (ἄνθ' ὕπνου). Y conviene, asimismo, resaltar la expresión μνησιπήμων πόνος.

2) Poco nos detendremos en *Coéf.* 269 y s., donde Apolo, como objetivación de la conciencia de Orestes, le anuncia los terribles males que le aguardan si no cumple con su deber filial. Sí, en cambio, merece un breve comentario el texto del *kommós* de *Coéf.* 306 ss.: el pasaje ha sido interpretado de diversas

maneras. Para Schadewaldt se trataría de un *thrênos epitýmbios* en el que la decisión de Orestes no se ve en modo alguno afectada por él, pues ya previamente el héroe ha tomado su propia decisión. Lesky, por el contrario, sostiene una tesis más verosímil: el punto básico de este *kommós* es, precisamente, la trabajosa decisión de Orestes, lo que, en última instancia, le decide a actuar dando muerte a su madre. De ahí la trágica expresión que pronuncia el personaje en el instante supremo: $\tau\acute{\iota}\ \delta\rho\acute{\alpha}\sigma\omega$ (v. 899).

Las figuras de la trilogía —dice Lesky— están condenadas por la maldición de la estirpe... y así los actos de estos hombres ofrecen una doble faz: están condicionados por el destino y, al tiempo, son responsables por su personal pasión.

Para este *kommós*, véanse los estudios respectivos de W. Schadewaldt («Der *Kommós* in Aischylos' *Choephoron*», *Hermes*, 67 [1932], 322 ss.) y de Lesky (*S. B. der Wiener Akad.*, 1943). En general sobre el tema, cf. M. Class, *Gewissensregungen in der gr. Tragödie*, Hildesheim, 1964.

3) Problemas específicos plantea *Los Siete contra Tebas*. Aquí, la cuestión de cómo actúan las Erinias está en íntima relación con el mecanismo psicológico que mueve a Eteocles, y, por ende, la solución que se dé al problema depende de la interpretación última de la pieza. Varios puntos de vista se han defendido al respecto:

Frente a la tesis tradicional (Eteocles es el *estadista ideal* que, con su visión clara del deber, se sacrifica por la salvación de la patria), se han levantado no pocas voces. Ya U. von Wilamowitz (*Aischylos. Interpretationen*, Berlín, 1914) planteó el problema al señalar que hay un *corte* entre la primera y la segunda parte de la pieza: mientras en la primera no aparecería, según su tesis, el motivo de la maldición paterna, en la segunda parte sería el motivo dominante. F. Solmsen («The Erinies in Aeschylus' *Septem*», *TAPhAss* [1937]) insiste aún más que Wilamowitz en el *corte* antes mencionado, que sitúa concretamente en el v. 653. A partir de aquí comenzaría a actuar la Erinis paterna, que hasta este momento habría permanecido en la sombra, hecho que Solmsen justifica por la pérdida del control de sí mismo que delata Eteocles, que hasta este momento había sido dueño de sus emociones, como queda claro a juzgar por las inteligentes medidas que ha tomado para la defensa de la ciudad. Lo trágico de la pieza residiría, precisamente, en que el *gobernante ideal* de la primera parte se convierte, en la segunda, en un ser dominado por la maldición paterna. Para Solmsen, en suma, no habría libre decisión en Eteocles, ya que «no hay medio alguno de evitar lo que el destino le depara». H. Patzer («Die dramatische Handlung der *Sieben gegen Theben*», *HSPH* [1958], 99 s.) se pregunta, por el contrario, si hay en realidad una diferencia tan grande entre las dos partes de la pieza como algunos suponen. Observa este crítico que, mientras en la primera parte (v. 70) la Erinis aparece ya, aunque muy veladamente,

en la segunda no ha llegado a olvidarse del todo el tema de la preocupación por la ciudad por parte del estadista. Tomando como punto de partida el trabajo de E. Wolff («Die Entscheidung des Eteokles», *HSPh*, 53 [1958], 84 s.), según el cual la colocación de los atacantes y de los defensores de la ciudad se realiza de un modo independiente, y, por ende, que el enfrentamiento de los dos hermanos no es sino una consecuencia de la acción de la Erinis paterna, concluye Patzer que *Los Siete* es una tragedia no de la libre decisión —que se le hurta al protagonista—, sino de la libre actuación: Eteocles, cegado por la acción de la maldición paterna, sabe muy bien que el enfrentamiento con su hermano es inevitable, y de ahí el patetismo de las palabras que pronuncia al saber que le toca en suerte enfrentarse en el campo de batalla con su propio hermano.

Un análisis de las distintas posturas ante esta cuestión, y un intento de solución en el sentido de que Eteocles carece de libertad al tener que enfrentarse con su hermano, pero sí es libre en cuanto tiene conciencia de su deber como gobernante, puede verse en K. von Fritz, *Antike und moderne Tragödie*, Berlín, 1962, págs. 193 y sigs.

e) *El homosexualismo griego*

En el fenómeno del homosexualismo griego confluyen problemas psicológicos, sociológicos e históricos, y ofrece, al tiempo, dos vertientes complementarias: la del *amor dorio* y la del caso contrario, que podemos tipificar en la *cuestión sáfica*.

Para el estudio del amor dorio disponemos de una buena documentación. Ausente, a lo que parece, de los poemas homéricos, es uno de los rasgos típicos de la sociedad espartana. Alusiones más o menos claras hallamos en una serie de textos arcaicos, pasando por Solón, Teognis, Íbico, Píndaro, para reaparecer en algunas ocasiones en la tragedia. La *Antología palatina*, que recoge textos de épocas muy diversas, está plagada de referencias al tema. En Teócrito, Calímaco y Apolonio aflora en no escasas ocasiones. Por otro lado, la mitología ofrece casos muy abundantes del amor de un dios por un mancebo: Zeus por Ganimedes, Apolo por Jacinto, Posidón por Pélope, Heracles por Hilas. En resumen, todo intento por entender importantes aspectos de la cultura griega tiene que pasar, ineludiblemente, por la escabrosa cuestión de la pederastia.

Una debatida cuestión, que sólo parcialmente nos atañe, es la de las causas de este fenómeno: aquí, toda clase de hipótesis han sido formuladas, desde la de una predisposición orgánica (Havelock, Ellis), a la que lo justifica por una mayor belleza objetiva del cuerpo del varón (Goethe), o por una camaradería de guerra (Bethe), o por el poco aprecio de la mujer en Grecia, o por razones de un control de la natalidad, o por necesidades de la vida militar, o como un impulso *pedagógico*. La bibliografía es, naturalmente, muy abundante. Parte del material puede hallarse en Th. Hoepfner, *Das Sexualleben der Griechen und Römer*, I, Praga, 1938; H. Licht, *Sexual Life in Ancient Greece*, Londres, 1956; G. Devereux, «Greek pseudo-homosexuality» (*SO*, 42 [1967],

69 ss.); J. S. Lasso de la Vega, «El amor dorio» (en el libro colectivo *El descubrimiento del amor en Grecia*, Madrid, 1959, págs. 59 y sigs., con buena bibliografía).

En algunas tragedias perdidas (¿por esta razón?) el tema de la pederastia era central: así en el *Layo* de Esquilo, en *Los amantes de Aquiles*, de Sófocles, y en el *Crisipo* de Eurípides.

Por otro lado tenemos la llamada *Sapphophage*, que colea desde hace siglos. ¿Cómo hay que interpretar el sentido general de la poesía sáfica? U. von Wilamowitz (*Sappho und Simonides*, Berlín, 1913, págs. 63 y sigs.) protestó indignado contra el libro de P. Louys, en el que se pintaba a Safo entregada a esta perversión sexual. La contrapartida de esa interpretación ofrecida por Wilamowitz era la de una poetisa directora de un «pensionado para señoritas», tan ridículo como antihistórico. Otros, como Jaeger (*Paideia*, I, págs. 35 y sigs.), han interpretado la poesía sáfica como un componente básico de la educación femenina. En todo caso, M. Fernández-Galiano (*Safo*, Madrid, 1958, pág. 52) ha insistido en que «no hay la menor frase, la menor palabra que denote afán pedagógico o deseo de instruir en ningún sentido a sus amigas», y que, en suma, la *paideia sáfica* es punto menos que un fantasma. Por otra parte, no son escasos los intentos por penetrar en las interioridades de Safo para ofrecer un análisis de los fenómenos psico-físicos que describen algunos de sus poemas. Un caso muy interesante es el fr. 31 LP, en el que la poetisa ofrece, en un vigoroso lenguaje, la emoción amorosa. El texto, en la versión de J. Ferraté, dice así:

Eso, no miento, no, me sobresalta
dentro del pecho el corazón; pues cuando
te miro un solo instante, ya no puedo
decir ni una palabra,

la lengua se me hiela, y un sutil
fuego no tarda en recorrer mi piel,
mis ojos no ven nada, y el oído
me zumba, un sudor

frío me cubre, y un temblor me agita
todo el cuerpo, y estoy más que la hierba
pálida, y siento que me falta poco
para quedarme muerta.

G. Devereux («The nature of Sapphos' seizure», *CQ*, 20 [1970], 17 ss.) ha llevado a cabo un profundo análisis psiquiátrico del famoso texto, llegando a la conclusión de que se trata de un *ataque de ansiedad*. Ya el anónimo autor del *Tratado sobre lo sublime* (X 3) había elogiado este poema por la forma en que Safo «solicita, al mismo tiempo, el cuerpo, el oído, la lengua, la vista, la tez», y «cómo, sacudida por sensaciones contrarias, experimenta, a la vez, frío, calor, se siente enajenada y dueña de sí misma...». Devereux realiza un

análisis muy amplio de las sensaciones experimentadas por Safo, atribuyendo a cada una de ellas un síntoma psico-fisiológico:

καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν	: palpitación, arritmia cardíaca.
ὥς γὰρ ἔς σῆδω, βροχέα φώνησ	: inhibición psico-fisiológica del habla.
ἀλλὰ καμμέν γλωσσ [ἔαγε	: síntoma que afecta a la lengua.
αὐτως πῦρ	: calor repentino.
ὀπάτεσιν	: perturbación visual de origen cardio-vascular.
ἴδρωσ	: sudor, probablemente frío.
τρόμος	: temblor.
χλωροτέρα δὲ πόας	: palidez.
τεθνάκην δ' ὀλίγω	: sensación de desmayo.

Para Devereux, en suma, el cuadro clínico indica la trasposición, al nivel somático, de los componentes de su conflicto.

A pesar de este minucioso análisis, quedan, empero, una serie de aspectos no considerados por el autor: en especial, no se preocupa de las cuestiones histórico-sociológicas que todo estudio patológico comporta (la enfermedad tiene siempre una base histórica, es decir, el hombre no se comporta igualmente ante las perturbaciones somáticas y psíquicas en todas las épocas). Estas ausencias han permitido a algunos críticos el rebajar un tanto las conclusiones de Devereux (cf., por ejemplo, F. Manieri, «Saffo: appunti di metodologia generale per un approccio psichiatrico» (*QUCC*, 14 [1972], 46 ss.).

f) *El problema del tiempo*

El problema de la concepción griega del tiempo (tema que roza lo psicológico, lo histórico y lo metafísico) ha sido abordado en múltiples ocasiones. A partir del trabajo de H. Fraenkel («Die Zeitauffassung in der frühgr. Literatur», en el libro *Wegen und Formen frühr. Denkens*, Munich, 1955, págs. 1 y sigs., trabajo publicado por vez primera en 1931), se han ocupado de la cuestión, entre otros, Degani, Accame, Treu, Van Groningen, Hellwig y Romilly. Para Homero, aparte B. Hellwig (*Raum und Zeit im hom. Epos*, Hildesheim, 1964), abordan aspectos marginales G. Kurz (*Darstellungsformen menschlicher Bewegung in der Ilias*, Heidelberg, 1966) y M. Treu (*Von Homer zur Lyrik*, Munich, 1955). J. de Romilly (*Time in Greek Tragedy*, Ithaca, N. Y., 1968), centrándose sobre el principio de que «el tiempo se revela a través del cambio», señala que lo esencial, en la tragedia, es un proceso muy distinto del que domina en la epopeya: el *tiempo trágico* se caracteriza por su concentración, y lo define, según la helenista francesa, el concepto de *crisis*. Por supuesto, cada autor trágico tiene su propia visión del tiempo. Así, mientras Esquilo concede especial atención a las relaciones entre presente y pasado, con lo que se consigue un especial clima de temor y de angustia, con una típica gradación de escena a escena, de tragedia a tragedia dentro de una misma trilo-

gía, en Sófocles la acción es más compleja, más tensa, con un gran predominio de la sorpresa dramática. En el caso de Eurípides hay una multiplicidad de soluciones, y en él las crisis tienden a resolverse en incidentes varios e independientes. Por otro lado, mientras en Esquilo el pasado no es sólo mero pasado, sino que gravita trágicamente sobre los personajes y sus acciones (de ahí el papel que tienen en su obra los muertos, con sus maldiciones), en Sófocles el pasado puede presentar rasgos semejantes al presente (ello explicaría, según Romilly, la abundancia de comparaciones entre la situación presente y una situación mítica anterior). En Eurípides, finalmente, hallamos el pasado como un refugio donde «escapar» de la realidad cotidiana.

Interesante para la concepción épica del tiempo, el libro de E. Délebecque, *Télémaque et la structure de l'Odyssée* (Aix-en-Provence, 1958), quien, tomando de D. L. Page (*The Homeric Odyssey*, Oxford, 1955) lo que el autor llama la ley de *sucesión épica* (imposibilidad de ofrecer simultáneamente dos acciones paralelas), desarrolla interesantes observaciones de la estructura del poema odiseico, sobre todo lo que llama «tiempos muertos», resultado de la presentación *sucesiva* de fenómenos contemporáneos (por ejemplo, el viaje de Telémaco y las aventuras de Ulises).

g) *Temor y angustia*

Centrado, asimismo, especialmente sobre la tragedia, el tema del temor, el miedo, el terror y la angustia ha sido abordado en otro excelente estudio de J. de Romilly (*La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, París, 1958). Que la angustia (*Angst*) es elemento básico para comprender los primeros dramas esquiléos (*Persas*, *Suplicantes*) es una aguda observación formulada ya por Snell en su libro sobre Esquilo y la acción dramática. Romilly da, en su librito, un paso más, y extiende a toda la obra del trágico ese componente esencial que es el *miedo*. Más aún: la autora llega a afirmar que el terror, y la angustia que le acompaña, no es sólo un rasgo típico del teatro esquiléico, sino que puede hablarse, en él, de una verdadera *filosofía del miedo*. La finura de Romilly ha sabido magistralmente señalar el realismo brutal y preciso con que se enumeran los síntomas físicos del terror.

Es interesante, a este respecto, insistir en las diferencias que separan la descripción sintomatológica del miedo de Homero y la de Esquilo: mientras en el primero se hace exclusivo hincapié en los hechos externos que lo acompañan, en el segundo abundan más las referencias a los síntomas internos (escalofríos, palpitación acelerada del corazón, por ejemplo), lo que indica un indudable progreso del análisis psico-físico, aunque quizá los principios estéticos de la epopeya puedan haber jugado aquí un papel decisivo.

¿Qué *sentido* tiene el miedo en la obra esquiléica? Romilly descubre un contenido *teológico*, en cierto modo irracional; en los personajes inocentes —coro de ancianos en *Los persas* y en el *Agamenón*, en el coro femenino de *Los Siete contra Tebas*—, esa angustia irracional, y profética, es el anuncio de que

se acerca el castigo de la divinidad. En el culpable, se trata de que se siente, asimismo, ese castigo divino que va a caer sobre sus propias cabezas.

h) *El dolor en la tragedia*

Elemento esencial de la tragedia es el dolor, en su doble aspecto, físico y moral. En la tragedia tenemos «la representación sublime del dolor humano» (Lasso de la Vega). Pero el dolor aparecerá de formas muy diversas y con un sentido muy distinto en cada uno de los trágicos. En Esquilo la antítesis $\pi\acute{\alpha}\theta\epsilon\iota$ / $\mu\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$ da ya una buena pista para penetrar en el sentido *pedagógico* que tiene en su obra. Al igual de lo que ocurre con el miedo, el poeta quiere dotarlo de sentido, darle una finalidad: «Mediante la fuerza del dolor, se experimenta el esplendor del triunfo divino», ha dicho Jaeger (*Paideia*, I, pág. 282). El dolor está determinado por una culpa que, en Esquilo, suele estar siempre en el centro de gravedad de sus tragedias.

En Sófocles, el dolor ocupa una posición central (cf. J. C. Opstelten, *Sophocles and Greek Pessimism*, Amsterdam, 1952, pág. 46). Cabría decir que Sófocles es el *poeta del dolor*, de un dolor y un sufrimiento que carecen, al contrario de lo que hallamos en Esquilo, de sentido. El héroe de Sófocles está solo con su dolor, que es tanto más irracional cuanto que normalmente resulta harto difícil hallar una culpa que lo justifique.

Si en Eurípides no descubrimos una profundización del dolor con respecto a sus antecesores, sí hallamos en él un mayor patetismo a la hora de describir sus manifestaciones: unas veces es provocado por las fuerzas más elementales de la vida; otras, por las pasiones humanas: la ambición, la codicia, la crueldad. Por otra parte, los héroes euripídeos, al revés de lo que ocurre en los otros dos trágicos, no suelen aceptar impávidos ni conformados su doloroso destino. Reaccionan, maldicen, gritan, protestan. Porque en el universo de Eurípides difícilmente descubrimos un sentido, y por ello no le queda al héroe más posibilidad que el desahogo, la blasfemia, el pataleo.

Sobre la progresiva evolución de la pintura del dolor en la tragedia, cf. J. de Romilly, *L'évolution du pathétisme*, París, 1961. Además, G. Ronnet, «Le sentiment du tragique chez les Grecs» (*REG*, 76 [1963], 327 ss.; y la respuesta de Carrière, *ibid.* [1966], 6 ss.).

Para el tema esquilero de la doctrina del $\pi\acute{\alpha}\theta\epsilon\iota$ / $\mu\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$, cf. H. Dörrie, *Leid und Erfahrung (Abhandl. Akad. Wiss. u. Lit., Maiz, Gestes und Sozialwiss. Klasse, 1966)*. El dolor en Sófocles ha sido abordado por W. Schadewaldt, «Sophokles und das Leid» (recogido en *Hellas und Hesperien*, Stuttgart, 1960, págs. 231 y sigs.). Para Eurípides, E. C. Waardenburg, *De Vererking van het Leed bij Euripides*, Amsterdam, 1966.

i) La unidad psicológica del personaje trágico

Durante el siglo XIX la importancia de la psicología en el estudio de la tragedia llegó a extremos contra los que el siglo XX ha reaccionado vivamente. Las aparentes o reales incongruencias de carácter de los personajes trágicos —y no sólo trágicos— se querían explicar acudiendo a interpretaciones psicológicas. Así trabajaron, entre otros, Kaibel, Bruhn, Wilamowitz. Como reacción surge, tras la I Guerra Mundial, una tendencia opuesta. El libro que abrió el fuego fue, en este campo, *Die dramatische Technik des Sophokles*, del hijo de Ulrich von Wilamowitz, Tycho (aparecido póstumamente en 1916). La tesis básica de este libro es bien conocida: hay que renunciar a la interpretación psicológica que pretende explicar toda incongruencia mediante un análisis de la psicología de los personajes. No hay tal unidad, porque el autor no ha pretendido dársela, ya que lo que en última instancia buscaba Sófocles era el efecto dramático de cada escena, sin preocuparle el dar unidad a cada uno de los personajes. Éstos pueden contradecirse, y de hecho se contradicen, porque la noción de la unidad de persona, la idea de una coherencia psíquica y de carácter, aparte el problema de que probablemente no se había aún descubierto, al autor no le interesaba. Los pasajes contradictorios, pues, no deben explicarse ni por un descuido del autor, ni por un cambio de plan en el curso de la redacción, sino por la intención concreta de buscar exclusivamente el efecto dramático: cada personaje dice a cada instante lo que puede provocar un mayor efecto trágico.

Aunque hoy en día la tesis de T. von Wilamowitz está absolutamente desacreditada, todavía se ha hecho algún intento por aplicarla a otros trágicos: así W. Zürcher (*Die Darstellung des Menschen in den Dramen des Euripides*, Basilea, 1947) la ha aplicado a la interpretación de los personajes euripídeos, pero tampoco ha hallado crítica favorable tal intento (cf. el volumen de los *Entretiens de la Fondation Hardt* dedicado a Eurípides, y el *rapport* presentado al respecto por A. Lesky («Psychologie bei Euripides»)), con la discusión subsiguiente.

En el caso de Esquilo, hay escenas donde verdaderamente se observa un notable interés por determinados procesos psicológicos, como las decisiones de sus héroes. Ya hemos hablado, por otra parte, del problema de la posible unidad psicológica de Eteocles en *Los Siete contra Tebas*. H. J. Rose ha podido afirmar («Aeschylus the Psychologist», *SO*, 32 [1956], 22) que

en la obra de Esquilo no hay ni un solo carácter que no delate una mirada profunda en su interior, y que no descubra todo su sentimiento: y eso es auténtica psicología.

Más interesante, empero, es el caso de Eurípides. Este trágico se caracteriza especialmente por el interés que pone en el trazado psicológico de sus personajes: en algunos casos, enfrenta magistralmente a dos personajes antitéticos (Her-

mión con Andrómaca, Menelao con Agamenón, Admeto con su padre, Helena con Hécuba, Eteocles con Polinices, etc.); en otros, realiza un penetrante estudio de actitudes psicológicas típicas (Hipólito y Fedra, Alcestris, Electra, Helena).

Un notable estudio de las cuestiones que plantea el tema es el mencionado *rappor*t de Lesky («Psychologie bei Euripides») que polemiza, razonablemente, contra posiciones insostenibles, como la de Meissner (*Mythisches und Rationales in der Psychologie des Euripides*, Gotinga, 1951) a propósito del pasaje de *Las troyanas* 988, que comporta cuestiones básicas para entender aspectos importantes del tratamiento de lo psicológico en nuestro trágico.

Hay que destacar un aumento progresivo del interés de los estudiosos por los aspectos que relacionan la psicología con la literatura, en todas sus variedades. Desde el punto de vista general cabe mencionar los apuntes reunidos por J. de Romilly en su librito *Patience, mon coeur. L'essor de la psychologie dans la littérature grecque classique*, París, 1984. Desde un ángulo estrictamente médico, el capítulo «I disturbi psichici» del libro de V. di Benedecto, *Il medico e la malattia*, Turín, 1986, y desde una perspectiva filosófica, trabajos como los de A. Delatte, *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques*, París, 1934, o el de P. Boyancé, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, París, 1936.

Hay aspectos muy concretos tocados por los estudiosos: Dodds, estudioso de los aspectos irracionales de la cultura griega, ha abordado, en un precioso artículo, aquellos fenómenos que caen fuera de lo normal («Supernormal Phenomena in classical Antiquity», en *Proc. of the Society for Psych. Research*, 55 [1971]). H. J. Rose, estudioso de Esquilo, ha analizado los problemas psicológicos que plantea este autor («Aeschylus as psychologist», *SO*, 32 [1956], 1 s.); A. Lesky ha vuelto una y otra vez sobre la psicología eurípidea («Zur Problematik des psychologischen in der Tragödie des Euripides», recogido en *Gesam. Schriften*, págs. 247 y sigs.). Las cuestiones relativas a la voluntad y la decisión, la responsabilidad, caen también dentro del interés de los estudiosos y aquí cabe reseñar trabajos como los de A. Dihle, «The Greek View of Human Action», recogido en el libro *The theory of Will in classical antiquity*, Berkeley, 1982.

El tema merecería un amplio estudio de conjunto.

j) Sueño y desarreglos psíquicos. El psicoanálisis

El interés por todos los fenómenos oníricos es algo común a los pueblos primitivos y a la cultura contemporánea. Y aunque podemos establecer diferencias claras entre la concepción antigua y moderna, hay algunos rasgos comunes a ambas.

Con Freud el campo de la psique humana se ha ampliado considerablemente. A partir de los *actos fallidos* realiza un penetrante estudio del mecanismo de la vida anímica humana, que amplía considerablemente a base del estudio del mecanismo del sueño, con lo que llega a la consideración de *capas* en el

mundo de la conciencia humana. *Consciente, inconsciente, subconsciente* son términos a los que nos tiene habituada la terminología freudiana. Como por otra parte, el *mito*, de acuerdo con Freud, funciona de un modo semejante al sueño, tanto el sueño como el mito han sido uno de los campos en los que el moderno psicoanálisis ha trabajado con más fruto. Los continuadores de Freud han profundizado en muchos de los puntos concretos del maestro. Junto al complejo de Edipo y el de Electra, otros han hablado (como G. Bachelard) del complejo de Prometeo y el de Empédocles. Así, a partir del análisis de hechos concretos, la moderna psicología profunda ha podido elaborar una teoría del funcionamiento de la psique humana elaborando conceptos de validez universal.

La doctrina freudiana sobre los sueños puede verse, entre otras, en la obra *La interpretación de los sueños*. Cfr. la versión de L. López Ballesteros en Alianza Editorial, Madrid, 1970). Una exposición general de la doctrina freudiana hallará el lector en C. G. Jung, *Teoría del psicoanálisis*, Barcelona, Apolo, 1937, o en el trabajo de J. J. López Ibor, *La agonía del psicoanálisis*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951.

Para el complejo de Prometeo y el de Empédocles, cf. G. Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza Editorial, 1966.

Interesante es A. Beguin, *L'anima romantica e il sogno*, Milán, 1967 (trad. cast., México, 1978²), que aporta importantes indicaciones del papel del sueño para penetrar en los secretos de la literatura romántica, en la que el sueño juega tan importante papel (Novalis, entre otros).

Desde muy pronto la investigación moderna se ha ocupado del papel del mundo onírico en el alma primitiva. En un trabajo que goza con razón de muy buena crítica, H. J. Rose (*Primitive Culture in Greece*) presenta una lista de los tres modos precientíficos que existen para considerar el sueño: *a)* puede tomarse el sueño como una realidad objetiva; *b)* puede considerarse como una visión del alma obtenida cuando ésta se ha separado del cuerpo, y *c)* considerarlo como un símbolo. De hecho, casi todos los pueblos primitivos han conocido estas tres formas de entender el sueño, si bien hay que señalar que no todas aparecen con la misma frecuencia. En Grecia, por ejemplo, el primer caso y el tercero son los más frecuentes, en tanto que el segundo ofrece pocos ejemplos.

Para los datos de otros pueblos primitivos, aparte los griegos, cf. J. S. Lincoln, *The Dream in primitive Culture*, Londres, 1935.

A lo largo de la cultura griega puede observarse un interés bastante acusado por explicar, más o menos científicamente, todo lo relativo al sueño y su significación. En la época clásica, el libro IV del tratado hipocrático *Sobre la dieta* se ocupa de la sintomatología del sueño y su uso como medio de establecer un diagnóstico y para indicar recursos terapéuticos. En general este libro IV del citado tratado se considera un tratado independiente (de hecho, ha llegado

a nosotros con título propio, Περὶ ἐνυπνίων): en él se admite la existencia de sueños de origen trascendente que preanuncian el futuro. Pero distingue, asimismo, aquellos sueños que revelan ciertos estados patológicos en el cuerpo (cf. IV 87). Así, por ejemplo, sumergirse en el mar o en un río indicaría un exceso de humedad en el organismo, y es por tanto un indicio sintomatológico que puede muy bien utilizar el médico con vistas al tratamiento. Esta intuición del autor del breve tratado ha sido, en parte, confirmada por Freud y sus discípulos: así en algunos casos se ha explicado que un sueño en el que una mujer cree estar encinta, puede indicar la presencia de un tumor (cf. D. Lagache, *Le psychanalyse*, Col. «*Que sais-je?*», pág. 81).

Demócrito se ocupó, asimismo, de la cuestión, así como Platón y Aristóteles. Para el primero, los sueños son imágenes o εἰδῶλα que emanan tanto de los seres vivos como de los objetos, y penetran en el hombre a través de los poros. Demócrito, por otra parte, quería sobre todo explicar el fenómeno de la *mántica* por medio de los sueños: dado que los *eídola* reproducen no sólo la figura, sino también los sentimientos de los sujetos que los han emitido, al recibir las imágenes oníricas podemos entrever, asimismo, sus proyectos.

Platón, en el *Timeo* (71a-e) se ocupa también de los sueños mánticos, reflejados oscuramente en la superficie del hígado y que por ello ofrecen una interpretación poco clara. Por su parte, Aristóteles en sus dos pequeños tratados (*Sobre los sueños*, y *Sobre la adivinación por el sueño*) ha atacado la teoría de Demócrito. Acepta sólo dos tipos de sueños precognoscitivos: los que ofrecen datos sobre el estado de salud, y aquellos que pueden indicar al hombre la conducta a seguir. Pero descarta los sueños enviados por los dioses.

El libro más interesante que nos ha dejado la Antigüedad sobre la interpretación de los sueños es el *Oneirokritikón* de Artemidoro, autor que vivió seguramente en el siglo II d. C. y del cual sabemos muy poco, y este poco procede sólo de las escasas alusiones que hace de sí mismo en el libro. El *Oneirokritikón* se compone de cinco libros: los tres primeros —dedicados a Casio Máximo (quizá Máximo de Tiro, el famoso filósofo del siglo II)— contienen principios generales sobre la interpretación de los sueños; los dos restantes —dedicados a su hijo Artemidoro— contienen ejemplos que pretenden corroborar los principios generales establecidos antes.

Entre estos principios generales está la distinción entre el ensueño (ἐνύπνιον) —escenas vistas durante el sueño pero sin ningún contenido profético— y el sueño profético (ὄνειρος). Este último grupo se divide en sueños de contenido literal y sueños alegóricos. Un sueño literal es aquel en el cual lo que se sueña se cumple tal como se ha visto. Por ejemplo, un marino sueña que tiene un naufragio, y, efectivamente, naufraga. En cambio el sueño alegórico contiene un cierto enigma, un acertijo. Hay que descubrir lo que se oculta tras las líneas generales, o concretas, del sueño. Artemidoro distingue cinco clases de sueños alegóricos: ἴδιος, es decir, aquellos sueños en los que el soñador es el objeto

del sueño; ἀλλότριος cuando el objeto del sueño es una persona o cosa distinta del sujeto que tiene el sueño; κοινός cuando el objeto del sueño es el propio soñante pero interviene otra persona; los sueños δημόσιοι se refieren a negocios o hechos públicos, los φυσικοί tienen por objeto los fenómenos de la naturaleza (cf. I 3).

Aunque los métodos de interpretación de los sueños expuestos por Artemidoro han sido muy criticados por su banalidad e incoherencia, algunos críticos han querido hallar en este autor anticipos del método psicoanalítico. Así mientras Croiset (*Hist. de la litt. grecque*, V, 706) sostiene que la obra es «un simple recueil de règles et d'exemples, d'une extrême platitude», y autores como R. M. Geer (en *CJ*, XXII [1927], 663) afirman que «the work of Artemidorus Daldianus on the interpretation of dreams enjoys a well-deserved neglect», varios críticos actuales han señalado la relativa importancia de esta obra y la modernidad que, en algunos casos, puede descubrirse en ella. A. S. Osley, en un breve estudio dedicado a nuestro autor (en *CJ*, LIX [1963], 65 ss.), afirma que un aspecto que sorprende al lector de la obra es «the careful, almost scientific arrangement of material», señalando además que su método en algunos aspectos anticipa los recomendados por Freud. Por su parte, R. Pack (*TAPhA*, 86 [1955], 280 ss.) ha insistido en que Artemidoro trata los sueños en un espíritu no rabelaisiano, sino freudiano.

¿Cuáles son sus métodos? En II 25, Artemidoro expone su principio general:

La interpretación de los sueños no es otra cosa sino aproximación de hechos semejantes.

Se trata, pues, en cierto modo, del principio freudiano de la ley de asociación, aunque naturalmente hay profundas diferencias entre Artemidoro y Freud.

Para Freud, como para Artemidoro, es importante informarse de todo cuanto atañe al soñador, y el sueño mismo debe analizarse minuciosamente para descubrir los más nimios detalles. El intérprete debe utilizar su propia imaginación, y no depender demasiado mecánicamente de los meros datos del sueño. Para la interpretación de los sueños simbólicos hay que tener en cuenta toda clase de detalles: la lengua, el aspecto de los objetos soñados, y un sinfín de posibilidades que un análisis de los símbolos puede ofrecer. Así, con respecto a la lengua, el ejemplo (IV 24) del sueño de Alejandro Magno es significativo: soñó un sátiro que danzaba en su escudo. Ello debió de interpretarse en el sentido de que Tiro, ciudad a la que estaba sitiando entonces el conquistador, caería pronto, pues en griego dórico σά-τυρος significa «Tiro será tuya». Artemidoro señala en otro pasaje (II 10) que soñar una habitación es sinónimo de soñar una mujer (recordemos que para Freud «las habitaciones simbolizan a menudo mujeres»).

También hallamos en Artemidoro el principio de los opuestos, de acuerdo con el cual, según Freud, un objeto puede simbolizar exactamente su contrario.

Por lo demás, en los libros del tratado donde se exponen los ejemplos prácticos asistimos a una lista interminable de casos concretos en los que se señala *lo bueno y lo malo* de un sueño. Esto no es nunca lo mismo, pues depende de muchas circunstancias: por ejemplo, soñar monumentos funerarios (II 61) es de buen agüero para un esclavo y para quien está sin hijos. Para un esclavo es bueno porque los que tienen monumentos funerarios son las personas libres (lo cual significa que el esclavo que lo sueña recobrará la libertad); para el que no tiene hijos es, asimismo, buen signo, pues indica que tendrá uno. Tal sueño puede también anunciar matrimonio, pues la mujer está simbolizada en la tumba, ya que contiene cuerpos. Etc.

Se puede observar un notable interés por la obra de Artemidoro en los últimos años. En efecto, mientras la edición de R. Hercher (Leipzig, 1864) era hasta hace poco la única existente, lo ha reeditado recientemente R. A. Pack, en una importante labor filológica (Teubner, Lipsiae, 1963). Asimismo cabe decir lo mismo de las traducciones. Prácticamente, la única traducción manejable que existía hasta hace muy poco era la de F. S. Krauss (*Artemidoros aus Daldis. Symbolik der Träume*, Viena-Leipzig, 1881). Pues bien, en pocos años han aparecido tres traducciones: de A. J. Festugière (París, 1975), la de R. J. White (Park Ridge, New Jersey, 1975) y la de D. del Corno (Milán, 1975).

Para los datos concernientes a la vida y la obra, aparte el art. de Riess en la *RE* de Pauly-Wissowa, puede acudirse a R. Pack, «Artemidorus and his Waking World» (*TAPhA*, 86 [1955], 280 ss.), la nota de A. S. Osley en su trabajo «Notes on Artemidorus' *Oνειροcritica*» (*CJ*, 59 [1963], 65 ss.), y las notas introductorias de las traducciones antes mencionadas.

Pero pasemos ya de la teorización que del sueño hicieron los antiguos al hecho concreto tal como lo hallamos en la literatura. Porque la literatura griega ofrece una gran riqueza de fenómenos oníricos, susceptibles de plantear toda clase de problemas. Los tenemos en Homero, y en abundancia; los tenemos asimismo en la lírica arcaica (en Alcmán, en Píndaro, en Estesícoro especialmente), en la literatura clásica (sobre todo en la tragedia, pero también en Heródoto y en Jenofonte) y en la época helenística y romana, donde hay un notable renacimiento de todos los fenómenos psicopáticos (espiritismo, sueños, mística y magia, etc.).

Comencemos por Homero. De los tres tipos de sueños que, con Rose, hemos distinguido antes, sólo el primero y el tercero aparecen en él. Dejemos aquí la palabra a Dodds, que ha dicho cosas interesantes sobre el tema:

En la mayor parte de sus descripciones oníricas, los poemas homéricos tratan lo que se ve en ellos como si fuera realidad objetiva. El sueño suele adoptar la forma de una visita hecha a un hombre o a una mujer dormidos por una sola figura onírica. Esta figura onírica suele ser un dios, un espíritu o un mensajero onírico preexistente, o una imagen especialmente creada para esta ocasión; pero en cualquier caso existe objetivamente en el espacio y es independiente del que sueña (*Los griegos y lo irracional*, pág. 103).

Es importante, a este respecto, señalar alguno de los rasgos típicos del sueño homérico:

1) Suele estar muy utilizado, como lo delata la repetición de fórmulas aplicadas para estos casos.

2) El sueño no *se tiene, se ve*. Tener un sueño se dice, en griego homérico *y*, en general, en toda la cultura griega, ὄναρ ἰδεῖν. Lo que indica que en un principio se atendía especialmente al sueño pasivo, aunque más tarde esta misma fórmula se utiliza para indicar un sueño en el que el soñador es un elemento activo.

3) Hay sueños literales y sueños simbólicos. Un ejemplo del primer grupo puede ser el sueño de Nausica (*Od.* VI 1 y ss.); ejemplo del segundo, el famoso sueño de Penélope (*Od.* XIX 535 y ss.): sueña unos gansos que, de repente, son ahuyentados por un águila (los gansos son los pretendientes; el águila, la llegada de Ulises).

Estos dos tipos de sueños aparecen, asimismo, en la lírica arcaica, en Heródoto y, en cierto modo, en la tragedia. El sueño anunciador, al estilo del que tuvo Hesíodo y Calímaco, tampoco es infrecuente. En Heródoto el sueño puede traer consecuencias desastrosas: tal el caso de los sueños de Jerjes antes de emprender la expedición a Grecia. En la tragedia son muy abundantes.

Resultaría harto complicado y largo ofrecer una lista completa. Para Homero baste citar el sueño engañoso que envía Zeus a Agamenón (*Il.* II 5 y ss.); la aparición en sueños del alma de Patroclo a Aquiles (*Il.* XXIII 621 y ss.); el sueño que envía Atenea a Penélope para consolarla (*Od.* IV 795 y ss.); el sueño de Nausica, ya citado; el sueño simbólico de los gansos y el águila.

En Estesícoro merece mención el famoso fr. 15 D del sueño simbólico de Clitemestra. En Píndaro, *Ol.* XIII 65 y ss., el sueño de Perseo. Para la tragedia: sueño de Atosa (Esquilo, *Persas* 175 y ss., simbólico); sueño de Clitemestra (Esquilo, *Coéf.* 525); sueño de Clitemestra (Sófocles, *Electra* 416 y ss.); para Eurípides, cf. *Reso* 780 y ss., *Hécuba* 68 y ss., *Ifig. Taur.* 42 y ss.

Son famosos los sueños que en Heródoto tienen Cambises (III 30), Astiages (I 107), Jerjes (VII 12-14), Creso (I 34), etc.

La bibliografía sobre este tema es ya abundantísima, pero de valor muy desigual. En algunos casos se trata de meras descripciones de sueños, sin intentar una profundización en el problema: tal el caso de J. Hundt, *Der Traumglaube bei Homer*, Greifswald, 1935, o el de P. Frisch, *Die Träume bei Herodot*, Meisenheim a. Glan, 1968. En otros casos se trata de estudios orientados hacia el psicoanálisis: así G. Devereux, *Dreams in Greek Tragedy*, Berkeley, 1976. No faltan los estudios etnoculturales, como el general de G. E. Grunbaum y R. Callois (eds.) *The Dream in Human society*, Berkeley, 1966, en el que hay un interesante estudio de A. Brelich que merece leerse («The place of Dreams in the religious world concept of the Greeks»).

Junto al sueño, determinados fenómenos psicopáticos. En la época clásica, especialmente en la tragedia, tenemos abundante material para estudiar diversos casos que ofrecen un interés no sólo psicológico, sino psiquiátrico: la visión

de Afrodita por Safo (fr. 1 D), que algunos críticos han querido interpretar como una auténtica visión mística; los ataques de locura de Ío en el *Prometeo* esquileo; la naturaleza «amazónica» de las hijas de Dánao en *Las suplicantes*; el carácter de Admeto en la *Alcestris* de Eurípides; la figura de Medea, asesina de sus hijos en la pieza del mismo nombre de Eurípides; y, en este mismo autor, la locura de Heracles (*Herc. furens*); la aversión hacia el sexo por parte de Hipólito en la pieza del mismo título; el enfrentamiento de dos tipos psicológicos tan distintos como Hermíone y Andrómaca (*Andrómaca*); los ataques de epilepsia de Orestes (*Ifigenia entre los tauros*); la locura frenética de Hécuba en la tragedia que lleva su nombre; y, sobre todo, el detallado estudio del menadismo en *Las bacantes*. Cabe incluir aquí los fenómenos del *chamanismo*, tan abundantes en la época arcaica, y, sobre todo, los desarreglos mentales que suponen determinadas actitudes y ritos religiosos, a veces reflejados en la literatura (coribantismo, profetismo).

Un mero estudio descriptivo de la *locura* en el mito y la literatura, sin profundizar en los aspectos psicológicos o psiquiátricos del tema, lo tenemos en J. Mattes, *Der Wahnsinn im gr. Mythos und in der Dichtung*, Heidelberg, 1970. Por el contrario, el reciente libro del psiquiatra B. Simon, *Mind and madness in ancient Greece*, Londres e Ithaca (Cornell Univ. Press), 1978, es una importante contribución a los aspectos patológicos de la literatura griega, desde Homero a la tragedia, con un interesante capítulo sobre el *corpus* hipocrático.

Un análisis de los caracteres patológicos del drama ático puede hallarse en D. Couretas, *Ἀνώμαλοι χαρακτῆρες εἰς τὸ ἀρχαῖο Δράμα*, Atenas, 1956.

De entre estos caracteres han sido estudiados con cierto detalle los casos de *Fedra* (E. R. Dodds, «The αἰδώς of Phaedra», *CR*, 39 [1925], 102 ss.), y el coro de *Las bacantes* de Eurípides: aparte el art. de Dodds sobre el *menadismo* (incluido como apéndice de su libro, ya citado, sobre *Los griegos y lo irracional*), cabe citar los estudios de S. Berdechi («Das psychopatische Substrat der *Bacchantinnen* des Euripides», *Archiv f. Gesch. der Medizin*, 25 [1932], 279 ss.) y de G. Devereux («The psychotherapeutic theme in Eur. *Bacchae*», *JHS* 90 [1970], 34 ss.).

Los fenómenos anormales, tan abundantes, de la época romana, tanto en el mundo cristiano como pagano, han sido estudiados someramente, pero con mucha inteligencia, por Dodds, en el libro *Pagan and Christian in an Age of Anxiety*, Cambridge, 1965, pág. 37; y para el chamanismo, aparte el capítulo que le consagra Dodds en su ya citado libro, el trabajo de conjunto de M. Eliade, *El chamanismo* (trad. cast., Buenos Aires, 1958), cf. W. Burkert, «Γόης. Zum gr. Schamanismus» (*RhM*, 105 [1962], 36 ss.).

Unas palabras, para terminar, sobre la aplicación del psicoanálisis a la literatura griega. Ha sido sobre todo la tragedia la que ha proporcionado más y mejor material para el estudio. Nociones como «complejo de Edipo» y «complejo de Electra» proceden directamente del estudio de determinados tipos trágicos. Es, por otra parte, significativo escuchar las propias palabras de Freud a propósito del efecto que sobre la génesis de sus ideas ejerció la lectura de determinadas piezas griegas, sobre todo el *Edipo Rey*:

Es un buen ejercicio ser sincero consigo mismo. Nunca me ha venido al espíritu una sola idea de valor general. He encontrado en mí mismo, como en otras partes, sentimientos que son, pienso, comunes a todos los niños... Si ello es así, se comprende, pese a todas las objeciones racionales que se oponen a la hipótesis de una inexorable fatalidad, el efecto profundo del Edipo Rey... La leyenda griega ha producido un efecto tan profundo que todos lo reconocen porque todos la han vivido en sí mismos. Cada espectador fue, un día, en germen... un Edipo (Freud, *Cartas a W. Fliess*, París, 1956).

Convencido de que el mito, sobre todo en su manifestación literaria, tiene unos mecanismos que son muy semejantes a los que dan origen al sueño —la liberación de la «censura represiva»—, el psicoanálisis ha intentado en distintas ocasiones penetrar en el mundo de la tragedia griega para ir a buscar en ella la clave del funcionamiento de la psique humana, o, cuando menos, compararla con el funcionamiento del sueño. Nada tiene por ello de extraño que el estudio de los sueños en la literatura griega (cf. la bibliografía que antes hemos dado, sobre todo los trabajos de Devereux) haya ofrecido abundante material de estudio. Pero, junto a los sueños, el análisis de determinadas piezas ha permitido a los psicoanalistas penetrar en la entraña de los mitos para entresacar el sentido oculto en ellos.

Pero la mera consideración de la tragedia no ha bastado, y se ha intentado en varias ocasiones ir a la búsqueda del sentido profundo de toda la cultura helénica partiendo de postulados psicoanalíticos. Y aunque en ocasiones los helenistas han protestado de las conclusiones alcanzadas, no cabe duda de que la consideración profunda del psicoanálisis ha aclarado en muchos casos aspectos concretos de la civilización griega. Y debemos ser conscientes de esa deuda que la filología clásica ha contraído con la escuela de Freud.

Una visión —superficial— de lo que la tragedia ha proporcionado al psicoanálisis puede verse en Ch. Durand, «À travers les tragiques grecs vers la psychiatrie et la psychologie» (en el libro *The living Heritage of Greek Antiquity*, París-La Haya, Fondation européenne de la culture, 1967, págs. 74 y sigs.). Más detallado, R. Cantarella, «Elementi psicoanalitici nella tragedia greca» (reproducido en *Scritti minori*, págs. 59 y sigs.), que señala los escasos resultados que ha dado el estudio de la tragedia antigua frente a los muchos que ha dado el estudio de las obras modernas.

Estudios orientados a ofrecer una visión panorámica de la cultura y la civilización helénica desde una perspectiva psicoanalítica no faltan: cf. G. Aigrisse, *Psychanalyse de la Grèce antique*, París, 1960; A. Stokes, *La culture grecque et le moi. Étude psychanalytique d'un aspect de la civilisation et de l'art grec*, Londres, 1958.

Cabe señalar las aportaciones, a veces realmente importantes, resultantes de la colaboración entre un discípulo de Freud, K. Jung, y un especialista en mitología y religión griega, K. Kerényi. Partiendo de la doctrina jungiana sobre los arquetipos, Kerényi ha abordado el estudio de algunos «arquetipos» de la cultura griega (el médico, el niño divino, Dioniso como arquetipo de la vida) y ha ofrecido interesantes aportaciones a la mitología helénica (así su *Einführung in die Mythologie*, en colaboración con Jung. Hay traducción francesa, París, Payot, 1953).

7. LITERATURA Y MITOLOGÍA

Tous les poètes grecs sont des mythologues.

(A. Croiset)

Uno de los rasgos distintivos de la literatura griega lo constituye su *profundo anclaje en el mito*. Las literaturas modernas, por el contrario, suelen evitarlo. Es cierto que existen excepciones a esa regla general y que parte de la épica y del teatro modernos han tomado como fuente de inspiración los grandes temas de la mitología griega y romana. Tal ocurre, en los siglos XVI y XVII, con la tragedia shakespeariana (*Troylo y Cressida*), el drama francés (Racine, con sus *Medea*, *Fedra*, *Andrómaca*), parte de las comedias españolas de la Edad de Oro, los escritores del siglo XVIII alemán (*Nausica*, *Prometeo* de Goethe) y las piezas, no escasas, de los siglos XIX y XX (Gide, Anouilh, Sartre, O'Neil, T. S. Eliot, entre otros muchos). Sin embargo, ello no invalida el principio arriba sentado, puesto que, en estos casos, se trata de la pervivencia de una tradición clásica, minoritaria —sobre todo en lo que concierne a la literatura actual— y en la que el mito ya no está vivo, sino que se adaptan algunas de las leyendas famosas para darles un nuevo espíritu. Que esa tendencia de los poetas modernos a reelaborar y reinterpretar mitos helénicos se deba al enorme fondo de belleza y poesía que encierran o a otras causas es algo que quizá no tenemos por qué dilucidar. Queda el hecho, y basta.

a) *Los géneros literarios y el mito*

Hemos dicho que la literatura griega se nutre fundamentalmente de materia mítica, y ello es verdad en gran parte. Sin embargo, hay que distinguir aquí entre los distintos géneros literarios. Por lo pronto la epopeya no tiene otra misión —tanto en la época arcaica como en la helenística— que la de dar forma literaria al mito. Las grandes leyendas son el material único que proporciona temas a Homero y a sus continuadores. Y, ya en la época helenística, ocurre otro tanto, con la diferencia de que, ahora, el mito, ya constituido, suele ser un material de segunda mano empleado por los poetas, que fundamentalmente se inspiran en obras literarias existentes.

Por lo que a la epopeya arcaica se refiere, hay que establecer, en principio, una clara división entre lo que cabría llamar epopeya heroica —Homero, el Ciclo— y la épica didáctica representada por Hesíodo y su escuela. Mientras «Homero» significa la poetización de los grandes ciclos míticos, en especial el troyano y el tebano, la escuela beocia se orienta en un sentido distinto, tratando, sobre todo, de introducir un cierto orden en el caos de las genealogías, en las distintas versiones sobre el origen de los dioses del mundo, las varias descendencias de los linajes divinos. Hasta cierto punto sería acertado

decir que mientras Homero se ocupa de las grandes leyendas en las que los héroes son los protagonistas, Hesíodo se interesa por el mundo divino y sus avatares.

Sin embargo, ello no es enteramente cierto, pues en Homero hallamos restos de cosmogonías y en Hesíodo indicios de una leyenda heroica. Lo que sí es evidente es que lo que llamamos epopeya homérica en sentido amplio se ha centrado en torno a un hecho más o menos histórico, ciertamente modificado por una larga tradición en la que se han introducido ampliaciones, retoques, variantes. Nos referimos a la guerra de Troya, con sus causas y consecuencias.

Hoy se acepta, por lo general, la historicidad de la guerra de Troya. Niégala Rhys Carpenter, *Folktale, Fiction and Saga in the Homeric Epics*, Univ. of California Press, 1946, basándose en la semejanza de algunos motivos homéricos con la epopeya medieval (*Nibelungos, Chanson de Rolan*, etc.), pero ello no es argumento decisivo, ni mucho menos. La Troya homérica ha sido excavada y estudiada, y su cultura se corresponde con la micénica, en cuya época se ha constituido el núcleo de la epopeya griega, como veremos más adelante. En general, sobre la historicidad de Homero, cf. G. S. Kirk, *The Homeric Poems as history*, Cambridge University Press, 1964; T. B. L. Webster, *From Mycenae to Homer*, Londres, 1960; D. L. Page, *History and Homeric Iliad*, Berkeley, 1959.

Una introducción general al problema de las relaciones entre literatura y mitología puede verse en W. Righter, *Myth and Literature*, Londres, 1975.

b) Homero

Entre los antiguos, el nombre de Homero servía para designar el conjunto de poemas que se centraban en torno a este hecho trascendental: *Los cantos ciprios* narraban los preludios de la guerra, con el juicio de Paris, el rapto de Helena y la puesta en marcha de la escuadra enviada a castigar la afrenta. La *Ilíada*, que se abre a los nueve años de la guerra, toca un punto muy concreto: la cólera de Aquiles con sus consecuencias, la muerte de Patroclo y la vuelta del héroe a la lucha, en el curso de la cual da muerte a Héctor. Seguían otros poemas que, empalmando con el final de la *Ilíada*, cantaban el desenlace de los sucesos: la *Etiópida* cantaba la lucha entre Memnón y Aquiles, así como la muerte de Pentesilea a manos del héroe griego con otros hechos, cuales la muerte de Aquiles bajo los dardos de Paris y el traslado del héroe griego a la isla Léucade por su madre Tetis.

La toma de Troya se centraba en torno a la conquista de la ciudad, pero, al enlazar, probablemente, con la *Pequeña Ilíada*, narra el «juicio de las armas», con la locura de Áyax y su suicidio (tema tocado por Sófocles), entre otros. Los *Nostoi* cantaban las aventuras de los diversos héroes en su regreso a la patria. La *Odisea* se ocupaba concretamente del *nóstos* de Ulises. La *Telegonía* era, en última instancia, una continuación de la *Odisea*, y contaba los últimos avatares de la vida de Ulises.

Mas la tradición épica no se limitaba al ciclo troyano. Existen testimonios de poemas centrados en torno a la figura de Heracles (como *La toma de Ecalia*), o que cantaban el destino de los descendientes de Ío y Épafo (*Las Danaides*, tema de una obra de Esquilo), o se ocupaban del héroe Alcmeón, hijo de Anfiarao y de Erifila. En un capítulo anterior hemos mencionado, asimismo, los poemas que narraban los hechos del ciclo tebano, con los destinos de Edipo, de la guerra contra Tebas y de los hijos de Edipo, Eteocles, Polinices, Antígona.

En conjunto, pues, la epopeya «homérica» cubría un campo vastísimo que podría ampliarse considerablemente, puesto que los mismos poemas homéricos hacen repetidas alusiones a leyendas que debieron de gozar de merecida fama: así, en el canto IX de la *Ilíada* tenemos un resumen de una leyenda sobre la cólera de Meleagro; en la *Odisea* se menciona la nave Argos, lo que indica que debió de existir una leyenda, o un poema, sobre Argonautas.

c) Hesíodo

Distinta, como hemos dicho, es la temática de Hesíodo. Este poeta canta, en la *Teogonía*, la génesis del mundo y de los dioses, con las luchas entre las distintas generaciones divinas (Urano, Cronos, Zeus); el tema mítico de Pandora y de Prometeo es cantado en este poema y, al mismo tiempo, en *Trabajos y días*, donde, por otra parte, nos ofrece una versión del mito oriental de las edades humanas.

d) La tragedia y el mito

Distintos problemas presenta la tragedia. Sin necesidad de plantearnos ahora la espinosa cuestión del origen de este género literario, y prescindiendo de la posibilidad de que las representaciones trágicas arrancaran o no del culto a Dioniso, lo cierto es que, prácticamente, la tragedia no se ocupa sino de llevar a escena los grandes ciclos míticos helénicos. Sin embargo, es bien sabido que una parte, ínfima, es cierto, de tragedias griegas tienen como tema un hecho histórico más o menos contemporáneo. Sabemos de Frínico que escribió una *Toma de Mileto*, cuyo argumento es la rebelión de la Jonia contra Persia a principios del siglo v. El mismo autor compuso una tragedia —sólo fragmentariamente conservada— basada en las Guerras Médicas, y lo mismo hizo Esquilo con *Los persas*. Sabemos, por otra parte, que algunos de los llamados trágicos «menores» llevaron a escena personajes históricos (Temístocles, por ejemplo), e incluso de Agatón nos dice Aristóteles que inventó algunos de los argumentos de sus obras. ¿Cómo se compadece esta práctica con el principio poético de que la tragedia se nutre, esencialmente, del mito? La respuesta debe hallarse en el hecho de que, en tales casos, lo que se pretendía era, fundamentalmente, no crear un «drama histórico», sino elevar la historia a la categoría de tragedia. Como ha dicho el profesor Ehrenberg, no se tocaban los hechos

históricos por sí mismos, sino que se buscaba, detrás de ellos, su profunda significación universal. Vista desde esta perspectiva, la tragedia esquilea *Los persas* es, sin duda, una verdadera obra trágica. Ciertamente que Jerjes es un personaje histórico, pero lo que buscaba Esquilo no era una representación «histórica» de los hechos ocurridos, sino destacar, del hecho en sí, los elementos universales contenidos en los sucesos que presenta al público. Por decirlo con una frase orsiana, se elevaba la anécdota a categoría. Por lo pronto, muchos de los nombres de los caudillos persas que cita Esquilo en la pieza no son sino puras ficciones literarias (cf. Bacon, *Barbarians in Greek tragedy*, New Haven, 1961). Pero es que lo que a Esquilo le interesa —y sin duda lo que el público pedía de él— no era tanto la representación del suceso como la doctrina religiosa que el poeta extrae del hecho histórico: ilustrar cómo un pecado de *hýbris* era castigado por la divinidad.

Como es bien sabido, el problema de la relación entre historia y poesía había ocupado a Aristóteles, quien (*Poética* IX) había establecido la diferencia que las separa, señalando que el historiador cuenta lo que ha sucedido, mientras que el poeta trata de lo que pudo suceder.

Sobre la «historia como tragedia», véanse las páginas de V. Ehrenberg (*Sophocles and Pericles*, Oxford, 1954, págs. 1 y sigs.). Lo que realmente significan las palabras de Aristóteles al establecer la distinción entre poeta e historiador ha sido erróneamente interpretado por F. Grayeff («The Problem of the genesis of Aristotle's text», *Phronesis*, I [1956], 110 s.), en el sentido de que lo que concede al poeta Aristóteles es la libertad para crear personajes nuevos —como el guardián de Antígona—. Cf., en cambio, K. von Fritz, «Entstehung und Inhalt des neunten Kapitels von Aristoteles' Poetik» (en *Antike und moderne Tragödie*, Berlín, 1962, págs. 430 y sigs.).

A. W. Gomme (*The Greek Attitude to Poetry and History*, Berkeley, 1954) ha dedicado un libro entero a intentar esclarecer estos problemas. Para él se trata, de hecho, de señalar el valor universal de las obras verdaderamente clásicas. En este sentido, la obra de un Heródoto y un Tucídides puede ser llamada «filosófica» en el sentido aristotélico, tan «filosófica» como las tragedias de Esquilo o las epopeyas de Homero. El libro de Gomme es, en el fondo, una réplica a la tesis de I. M. Cornford (*Thucydides mythistoricus*, Londres, 1965²), que pretendía ver en la obra del gran historiador ateniense no un tratado histórico, sino una obra de tipo «mítico», concebida según las leyes de la tragedia.

Pero en la tragedia ática hallamos un tercer ingrediente: la *realidad política e histórica* de la época en que se ha creado. El autor trágico, inmerso en la vida de la *pólis*, vive los problemas candentes de su generación y refleja en el mito por él tocado, por medio de veladas alusiones, esta actualidad. Este punto de vista es cierto, pero sólo parcialmente. Es verdad, por lo pronto, que la tragedia viste a sus héroes con ropajes tomados de su propio tiempo. Algunos de los héroes de Esquilo no son sino la trasposición de jefes políticos de su época. Y lo mismo cabe decir de los de Sófocles y Eurípides. Sin embargo, cuando se trata de aquilatar señalando a qué políticos se refiere cada

uno de estos poetas, la cosa no resulta ya tan sencilla, y la falta de unanimidad en las soluciones delata, por sí misma, lo arriesgado del método. Más claro, en cambio, resulta el principio según el cual el ideal de hombre que hallamos en cada una de las etapas de la tragedia responde, hasta cierto punto, al ideal del *homo politicus* vigente. Así, una comparación entre el ideal que hallamos en Esquilo, Sófocles y Eurípides con la concepción del hombre dominante en sus respectivos momentos, tal como ha hecho recientemente F. Rodríguez Adrados (*Ilustración y política en la Grecia clásica*, Madrid, Revista de Occidente, 1966), resulta altamente instructiva.

Véase B. Snell, *Mito y realidad en la tragedia (Las fuentes del pensamiento europeo*, Madrid, 1965, págs. 145 y sig.). Más adelante nos ocuparemos de las causas de las modificaciones de los mitos en la tragedia, así como en los demás géneros literarios.

No sería difícil reconstruir, utilizando los materiales de la tragedia, la casi totalidad de los grandes ciclos legendarios griegos. Los poetas trágicos —como en parte los corales— han echado mano de Homero, del Cid y de la tradición oral para tocar los grandes temas míticos y llevarlos a la escena.

Por desgracia, en muchos casos no disponemos más que de fragmentos o de resúmenes de estas obras, pero aun así resulta innegable que la tragedia se ha nutrido prácticamente del mito. Para dar unos simples ejemplos, téngase en cuenta que dramatiza el tema del preludio de la guerra de Troya, entre otras, el *Alejandro*, de Eurípides, que tocaba una versión de la juventud de Paris-Alejandro; Sófocles, en *Los Antenóridas*, escenificaba la embajada griega a Troya para pedir la entrega de Helena, y es posible que escribiera una tragedia sobre el rapto. Esquilo y Sófocles se ocuparon del sacrificio de Ifigenia, lo que nos sitúa en el momento de la partida de la escuadra hacia Ilión. Los sucesos de los primeros años de la guerra constituyen la temática de obras como el *Filoctetes* de Sófocles (tema tocado, asimismo, por Esquilo y Eurípides), el *Télefo* de Esquilo y Eurípides, el *Troilo*, de Sófocles, el *Héctor* de Astidamante, el *Crises* de Sófocles, *El rescate de Héctor* de Esquilo, *Los mirmidones* del mismo autor, el *Áyax* de Sófocles. La toma de Troya y sus consecuencias constituían el tema de obras como la *Polixena* de Sófocles, *Las troyanas*, la *Hécuba* y la *Andrómaca* de Eurípides, etc.

El destino de la casa de los Atridas estaba escenificado en el *Atreo* de Sófocles, así como en el *Tiestes*, la *Clitemestra* y la *Electra* de este mismo autor, y se ocupan del mismo tema la *Electra* de Eurípides, el *Agamenón* y *Las coéforas* de Esquilo.

El ciclo de Heracles fue puesto en escena, entre otros, por Esquilo en *Los Heraclidas*; por Sófocles en *Las traquinias* y en el *Heracles*; por Eurípides en el *Heracles loco* y *Los Heraclidas*. El ciclo tebano constituye el tema de la *Edipodia* de Esquilo (*Layo*, *Edipo*, *Siete contra Tebas*), del *Edipo*, *Las suplicantes* y *Las fenicias* de Eurípides.

Asimismo, los grandes trágicos se han ocupado del tema de Dánae y su hijo Perseo, de Fedra e Hipólito, Ion, Níobe, Danaides, Belerofonte, Erecteo, Alcmeón, Medea, Hipsipila, Faetonte, Frixo...

No es exagerado afirmar que la tragedia cubre, pues, todo el campo de las leyendas griegas.

Sobre el tema tebano en la tragedia, cf. Baldry, «The dramatization of the Theban legend» (*G & R* [1956], 24 s.). Parcialmente, cf. E. Jouan, *Euripide et les légendes des Chants Cypriens*, París, 1966.

e) *La lírica*

Sea como sea, en el epos y en la tragedia el elemento con que opera el poeta es, prácticamente, el mito. En cambio, ello ya no es así en la lírica, si bien cabe distinguir, aquí, entre los diferentes géneros. La elegía y el yambo, por lo pronto, nacidos de una determinada necesidad social y en íntimo contacto con la vida real, apenas si utilizan la leyenda mitológica. Es cierto que en algunos casos —no muy frecuentes, por otra parte— el poeta acude a rápidas alusiones mitológicas. Así, en el fr. 8 (Adrados) de Tirteo: en este poema, el autor, para exponer su ideal de guerrero, acude, utilizando el típico procedimiento arcaico llamado «priamel», a una serie de comparaciones en las que se alude a seres míticos que han sobresalido en alguna actividad, para terminar proclamando que el ser ideal es el guerrero que sobresale por su espíritu militar. He aquí el texto en la versión de Adrados:

No sabría acordarme ni mencionar a un hombre por su excelencia en la carrera o en la lucha, aunque tuviera la estatura y la fuerza de los Cíclopes o venciera en la carrera al tracio Bóreas o fuera más agraciado de cuerpo que Titono y más rico que Midas y Ciniras, ni tampoco aunque fuera un rey más poderoso que Pélope, el hijo de Tántalo, y tuviera la lengua de miel de Adrasto, ni aunque tuviera toda la gloria salvo el valor guerrero.

También en Mimnermo tenemos rapidísimas alusiones a mitos que ilustran su propia situación personal, como es el caso de los frs. 4 y 11 Adrados, o los textos, muy corrompidos, de Hiponacte (frs. 3 y 77 Adrados, entre otros).

Cabe señalar en Arquíloco el empleo de fábulas en vez del mito. Así ocurre en los *Epodos* de este autor. El origen de esta situación acaso se deba al influjo de lo popular en su poesía.

Cf. F. Rodríguez Adrados, *Historia de la fábula greco-latina* (I, Madrid, 1979, pág. 353).

SAFO Y ALCEO. — La poesía mélica no resulta, en principio, tan apta para hacer del mito parte de su temática. Se trata de un tipo de poesía más unida a la realidad personal o social del poeta, que utiliza este vehículo para expresar sus sentimientos y sus emociones, o para hacerse portavoz de las emociones de un tercero. Y, sin embargo, no son raros los casos en los que hallamos

referencias a leyendas y mitos conocidos, ya sea a título de ejemplo, ya para reforzar los propios puntos de vista del autor. Ello ocurre así en Safo. En el fr. 25 Gallavotti, la poetisa quiere dar expresión a un sentimiento íntimo: «es bello lo que uno ama». Y, para demostrar su tesis, acude al expediente del mito: si la belleza no fuera algo subjetivo, viene a decir, Helena no hubiera abandonado a su esposo y a su hija para seguir a Paris hasta Troya. En el fr. 26, muy mutilado, es evidente que Safo se refiere a un pasaje de la leyenda troyana, pues cita a los Atridas; en el fr. 32 leemos: «te comparo a la rubia Helena», indicio evidente de cómo el mito ofrece material poético para las comparaciones. Pero el ejemplo más importante nos lo proporciona el fr. 52 G, que canta las bodas de Héctor y Andrómaca. En el caso de Alceo, poseemos su *Himno a los Dióscuros* (fr. B 2 Gallavotti), pero se ha postulado la existencia de himnos a diversos héroes (a Aquiles, a Áyax). En el fr. B 10 G tenemos una referencia indudable al ciclo troyano, con las bodas de Peleo y Tetis y una alusión a los héroes muertos por culpa de Helena.

ALCMÁN. — Muy distinto es el caso de la lírica coral. La función social de este género —se trata de un canto para una ocasión determinada, frecuentemente relacionada con la religión— obligaba al poeta a referirse a hechos estrictamente contemporáneos: una victoria, una desgracia, un himno a un dios, una ceremonia ritual. Desde los primeros tiempos todo canto coral contiene casi sin excepción un mito más o menos extenso. En unos casos, como en el *Partenio* de Alcmán, el poeta se refiere a leyendas locales de Esparta. Estesícoro trasladó a la «lira» los grandes temas homéricos (la toma de Ilión, la leyenda de Helena, la muerte de Clitemestra), pero no dejó de tocar temas legendarios sicilianos. Sin embargo, poco es lo que sabríamos de la función del mito en la lírica coral si no contáramos con los poemas de Baquílides y de Píndaro.

PÍNDARO Y BAQUÍLIDES. — Es precisamente gracias al material que nos proporcionan estos dos poetas como podemos estudiar la relación existente entre el mito y la poesía coral de los cantos triunfales. Sabemos, por una serie de testimonios, que la inclusión del mito en el epinicio no es esencial, como, a juicio de Schmid-Stählin (I, 1, pág. 600 nota 10), lo demuestran las manifestaciones que hace Píndaro acerca de la necesaria rapidez que debe presidir su narración mítica. Por otra parte, es seguro que la inclusión de un mito en un epinicio fue una de las grandes innovaciones de Simónides, deseoso de acercar el canto triunfal al himno, donde el mito era cosa obligada. Sin embargo, es posible que la razón de que Píndaro adoptara la innovación simonidea sea algo más que el simple hecho de aceptar una tradición, por otra parte no muy antigua, si tenemos en cuenta que Simónides no es mucho mayor que Píndaro. Es posible que el poeta de Beocia, que tenía una enorme fe en el poder educati-

vo de la poesía, viera en este procedimiento un medio eficacísimo para cumplir su misión.

Ahora bien, la introducción de un mito en el epinicio no deja de plantear problemas. Por lo pronto, el estilo coral no admite la delectación de que hace gala el poeta épico, cuya misión es precisamente narrar los mitos. Se le impone una selección y, sobre todo, debe obedecer a la ley de la brevedad —a la que alude Píndaro en no pocas ocasiones— y de la variedad. Tampoco es normal que el poeta coral siga un orden rigurosamente cronológico en la narración mítica. Más bien lo corriente es lanzarse *in medias res* para volver, luego, al punto inicial. Con ello tenemos una estructuración típica del estilo arcaico y que lleva el nombre de *Ringkomposition* o «composición anular», consistente en que el final de un poema, o de una parte del poema, recoge las palabras iniciales del mismo.

La estructura «anular» puede verse, por ejemplo, en la *Pít.* III: comienza el poeta expresando su deseo de que Quirón viviera; sigue una referencia a las enseñanzas que dio a Asclepio; el pecado de su madre, que murió antes de nacer Asclepio. Sigue la explicación de este portentoso. Apolo le envió la muerte: encinta de este dios, cayó en los brazos de un mortal. Conoció el dios el sacrilegio, y envió a su hermana para que la castigara. Ya en la pira funeraria, el propio Apolo corrió a salvar al hijo todavía no nacido. Y tras salvarlo, lo envió al Centauro para que lo criara. «Así pues, si todavía viviera Quirón, ahora...» La estructura anular queda patente, cf. L. Illig, *Zur Form der pindarischen Erzählung*, Berlín, 1932.

La tricotomía «realidad-mito-realidad», propuesta por algunos críticos para explicar la estructura de una oda pindárica, es una teoría válida en general, si bien no siempre. (Hay algunos epinicios que no contienen mito.) Pero lo que realmente plantea un arduo problema es la relación existente entre el tema básico del epinicio y el mito que el poeta incluye en el mismo. Ciertamente, en general, el mito está más o menos relacionado con el tema del canto, ya sea el dios de la fiesta donde ha triunfado el vencedor, ya sea el recinto donde ha tenido lugar la victoria, ya las circunstancias personales del ganador. Pero hay que decir que muchas veces este lazo es muy superficial.

Sobre la relación mito-poema, en general, no sólo para Píndaro, cf. R. Oehler, *Mythologische Exempla in der älteren gr. Dichtung*, Aarau, 1925.

Durante los siglos xvii y xviii se veía, en los mitos pindáricos, simples digresiones introducidas por el poeta dentro de un poema para conseguir una mayor variedad y vida. Así Chabanon, Fraguier y Vauvilliers, cuyas tesis, por otra parte, han sido tomadas de algunos escolios, donde, en algunas ocasiones, se califican algunos mitos de auténticas «digresiones» (παρεκβάσεις): así el escolio a Píndaro, *Pít.* X 46; asimismo, en Simónides (escolio a Píndaro, *Nemea* IV 60). Los filólogos del siglo xix, sin embargo, no aceptaron tal punto de vista. Se debe a Dissen el primer y más serio intento por entender la función

del mito en la obra pindárica. Ciertamente que sus explicaciones fueron combatidas, sobre todo por Hermann, pero no cabe duda de que el principio sentado por Dissen —al que siguió, entre otros, T. Mommsen— permitió dar un paso positivo hacia la exégesis pindárica. Para Dissen (*Excursus* a su edición de Píndaro, 1830), el epinicio pindárico era una unidad artística, unidad que el filólogo pretendía hallar en una idea que enmarcaba todo el sentido de la oda. Tal idea solía ser una máxima moral, y el mito no era sino la ejemplificación alegórica de dicha máxima.

Para Boeckh, en cambio (*Opuscula*, VII, págs. 369 y sigs.), el centro de la unidad del poema es la persona del vencedor, y todo lo que en el mito se cuenta no es sino una referencia a circunstancias de la vida o de la familia del mismo.

Para dar una idea del método de Boeckh diremos, ante todo, que para entender el mito de Ixión (en la *Pít.* II), el impío que intentó seducir a la misma Hera, esposa de Zeus, hay que tener en cuenta que el destinatario del poema, Hierón, tendría intenciones parecidas con respecto a la esposa de su hermano. Con este mito el poeta quiere advertir a Hierón, según la tesis de Boeckh.

C. M. Bowra (*Pindar*, Oxford, 1964, págs. 288 y sig.) ha señalado bien que, aunque el poeta establece una cierta relación entre el mito y el tema de su epinicio, no se preocupa por trazar un lazo muy estrecho entre estos dos elementos: así, en la *Ol.* 1, la victoria de Hierón en Olimpia sugiere el nombre de Pélope, fundador de los Juegos; en la *Pít.* II, la circunstancia de que la victoria se alcanzara en Delfos trae, por asociación de ideas, el nombre de Orestes —que murió allí— y así el poeta canta sus aventuras.

Para M. I. Finley (*Pindar and Aeschylus*, Cambridge, Mass., 1955, págs. 38 y sig.), todo poema pindárico es una metáfora cuyos términos son el vencedor y el héroe mítico. Pero sus semejanzas no se expresan sino de un modo un tanto vago. Para Finley, Píndaro piensa por medio de símbolos —forma arcaica de pensar y razonar— y la misión del exegeta es desentrañar tal simbolismo, traducirlo a términos conceptuales modernos. Más radical en sus puntos de vista es G. Norwood (*Pindar*, Berkeley, 1945), que interpreta a Píndaro como un simbolista.

f) *El drama satírico*

Si la epopeya, la lírica, en parte al menos, y la tragedia se nutren fundamentalmente del mito, no ocurre ya lo mismo con los demás géneros literarios. En la comedia tenemos, principalmente, la transposición de hechos de vida política o social, si bien cabe señalar que algunos títulos de la comedia siciliana de Epicarmo inducen a pensar que el mito pudo proporcionar al comediógrafo parte de sus temas. Sí, en cambio, se nutre del mito un género literario emparentado con la tragedia y la comedia simultáneamente: nos referimos al drama satírico. Era este género una obra dramática en la que el coro estaba formado

por sátiros, seres del cortejo de Dioniso, a cuya cabeza se halla Sileno, otro personaje salido del círculo dionisiaco. Pero los temas, a juzgar por lo que sabemos, estaban siempre tomados de la mitología. Conservamos tan sólo un drama satírico completo, el *Ciclope* de Eurípides, y otros más fragmentarios (*Los sabuesos*, de Sófocles; *Los pescadores con redes*, de Esquilo), pero puede asegurarse que la leyenda heroica, e incluso algunos mitos divinos, proporcionaban al poeta el argumento. En el *Ciclope* se trata de la aventura de Ulises en la cueva de Polifemo; en *Los sabuesos* es el robo de los bueyes de Apolo por parte de Hermes; en *Los pescadores con redes* es el tema de Dánae y su hijo Perseo abandonados a las olas en un arca.

g) *La época helenística*

Durante el siglo IV podemos constatar un paulatino retroceso del mito. Agatón, según testimonio de Aristóteles, llegó a «inventar los argumentos», lo que no puede interpretarse de otro modo sino en el sentido de que no tomaba los temas del riquísimo filón del mito. Sin embargo, en la época alejandrina asistimos a una resurrección del mito en la literatura. Calímaco llena sus *Himnos* de mitos y de tradiciones legendarias, y en sus *Aitia* recogió una buena cantidad de leyendas, lo mismo que en la *Hécale*, cuyo tema es un fragmento de la vida del héroe ático Teseo. Los elegíacos helenísticos, a lo que podemos juzgar por sus fragmentos, tenían la costumbre de intercalar, en sus poemas, considerables porciones de mitos y leyendas, casi siempre de tipo erótico. Y el género que representa Ovidio con sus *Metamorfosis*, donde el poeta recoge leyendas cuyo tema central es la mutación de algún ser mítico en árbol o piedra o agua, hunde sus raíces en Grecia. Lo mismo cabe decir del libro de Eratóstenes sobre la conversión de personajes míticos en astros (*katasterismói*).

Salta, sin embargo, a la vista que el mito es, en la época helenística, un simple recurso de eruditos. Los poetas de esta época, todos ellos filólogos y gramáticos, hacen gala de su erudición, de sus raros conocimientos lexicográficos y míticos, lo que conviene, por lo general, estas obras en algo muerto y sin verdadero interés.

h) *Origen del mito*

Hasta ahora hemos visto la íntima relación que existe en Grecia entre mito y literatura. Pero ¿cuándo se ha originado el mito griego? He aquí una cuestión que, aunque en cierto modo marginal a nuestro tema básico, tiene su interés. Se trata, por supuesto, de rastrear los orígenes próximos, esto es, plantearnos la pregunta siguiente: ¿en qué momento, en Grecia, se ha creado la mitología o, cuando menos, el núcleo básico alrededor del cual se irán formando los grandes mitos helénicos? Nos desentendemos, por lo tanto, del origen del mito «en general», así como del problema de los orígenes psicológicos. En una palabra, lo que debemos preguntarnos es por la génesis del mito griego, no por la del mito en la Humanidad.

La mitología griega —y eso hay que recalcarlo— no se ha formado de una vez por todas. Algunos mitos tienen un origen relativamente reciente. Y aunque puede plantearse la pregunta desde un punto de vista psicológico, a nosotros nos interesa ahora una cuestión y un enfoque predominantemente históricos. ¿Cuándo, pues, se ha constituido la mitología griega?

Se ha creído durante mucho tiempo que el tema de los grandes poemas épicos, que constituye el núcleo fundamental de buena parte de la mitología griega, era una invención de los poetas. A nadie se le había ocurrido preguntarse si quedaban restos arqueológicos que ilustraran la epopeya homérica, y que demostraran que había una cierta base real detrás de los grandes poemas. Debemos el mérito de haber tenido esta idea, y de haberla realizado plenamente, a Enrique Schliemann: su fe en Homero le hizo suponer que Troya se hallaría exactamente donde la localizaba Homero. Asia Menor estaba, a la sazón, dominada ya por los turcos, cuya resistencia a concederle el permiso para excavar sólo la tenacidad del comerciante alemán pudo vencer. Y fue así como un *aficionado* logró hallar, debajo de los cascotes y de la hierba que cubría la colina de Hissarlik, los restos de una ciudad, que, en su imaginación, creyó que era la Troya auténtica. Se acababa de dar un paso gigantesco no sólo en la historia de la arqueología, sino en el conocimiento de los orígenes de buena parte de las leyendas y mitos helénicos. No importa que la ciudad descubierta por Schliemann fuera una fortaleza de la época helenística: posteriores excavaciones fueron haciendo nuevos descubrimientos, hasta dar, más adelante, con otras ciudades enterradas en la misma colina. En una de ellas, la llamada VII b por su excavador moderno, Blegen, hay que situar la que se corresponde con la cultura micénica en la península griega (hacia el siglo XIII a. C.).

El arquitecto Dörpfeld ayudó, más tarde, como experto, a Schliemann. En el siglo XX, la escuela americana, bajo la dirección de Blegen, excavó y estudió sistemáticamente Troya, cf. su *Troy. Excavations conducted by the University of Cincinnati 1923-1928*. Un resumen de la *historia de Troya* puede verse en D. L. Page, *History and the Homeric Iliad*, Berkeley, 1959, págs. 41-96.

Los resultados de la labor de Schliemann y Dörpfeld fueron recogidos en el libro *Troia und Iliion*, Atenas, 1902.

También el mismo Schliemann se lanzó a la búsqueda, hallazgo y excavación de Micenas (cf. su *Mykenae: Bericht über meine Forschungen und Entdeckungen in Mykenae und Tyrins*, Leipzig, 1878; reimpreso en Darmstadt, 1966). Sobre esta interesante figura, cf. E. Ludwig, *Schliemann* (trad. cast.), Barcelona, Ed. Juventud, 1934.

i) Micenas y los orígenes del mito

Así las cosas, hacia 1928 el arqueólogo e historiador de la religión griega M. P. Nilsson comenzó a reflexionar sobre los orígenes de la epopeya griega y del mito helénico. Comprobado que Homero recogía en sus poemas testimonios de una antiquísima civilización, se propuso dar un paso más hacia adelante: de su estudio de los mitos más antiguos de Grecia dedujo, con gran sorpre-

sa, que tales mitos estaban siempre localizados en lugares donde la arqueología había descubierto restos y hallazgos micénicos. La conclusión que sacó fue que la mitología griega, así como el epos, se habían formado, en gran parte, durante la civilización micénica, que sin duda era griega, aunque esta afirmación de Nilsson representaba una heterodoxia en su época, en la que se atribuían los restos micénicos a un pueblo no griego.

Las conclusiones básicas de Nilsson pueden verse en su libro *Homer and Mycenae*, Londres, 1933, así como en otro libro (*The Mycenaean Origin of Greek Mythology*, Berkeley, 1932), fruto de estudios anteriores: «Das Homerische Königtum», «Mycenaean and Homeric Religion», «Der Mykenische Ursprung der gr. Mythologie», recogidos luego en sus *Opuscula Selecta* (Lund, Gleerup, 1952).

Nilsson, como decíamos, no dejó de observar que sería absurdo pensar que los griegos hubieran cantado las gestas de otros pueblos. Pero el punto de vista del arqueólogo sueco no podía comprobarse, porque los textos escritos que poseíamos de la llamada época micénica y minoica eran, según frase de Ch. Picard (*Les religions préhelléniques*, París, PUF, 1948), «un libro de imágenes sin texto». Estos textos estaban formados por tablillas de barro (que se habían cocido debido a incendios), descubiertas a partir de 1939. Dentro de esos textos los especialistas llamaban *minoico B* a los más recientes, que se hacían remontar a los siglos xiv-xiii a. C. Los más antiguos formaban el llamado *minoico A*. Ambos tipos de tablillas están escritas en una escritura no identificada ni descifrada hasta 1953 por el joven M. Ventris, auxiliado por el arqueólogo J. Chadwick. Con gran sorpresa del mundo científico, estos dos estudiosos publicaron en el *Journal of Hellenic Studies* un revolucionario artículo («Evidence for Greek Dialect in Mycenaean Archives»), donde demostraban que la lengua en que estaban escritas las tablillas del minoico B (ahora llamado ya *micénico*) era un griego arcaico, pero griego al fin. Se iniciaba una nueva etapa en el estudio de la historia, la arqueología, la mitología y la religión griegas, así como se abrían nuevas rutas en la historia de la lengua griega.

Las principales ediciones de las tablillas son: *The Pylos Tablets (Texts of the Inscriptions found, 1939-1954)*, editadas por Emmet L. Bennet Jr. (Princeton Univ. Press, 1955); *The Knossos Tablets*, ed. por E. L. Bennet, J. Chadwick y M. Ventris (*Bull. of the Inst. of Class. Stud. of the Univ. of London*, 1956); *The Mycenaean Tablets*, II (Filadelfia, 1958, ed. por E. L. Bennet Jr.). Cf. para el lector español, M. Fernández Galiano, *Diecisiete Tablillas micénicas*, Madrid (Supl. Est. Clás., 1959).

Para el estudio del micénico y problemas relacionados, así como para el de la cultura material micénica, el libro básico es M. Ventris y J. Chadwick, *Documents in Mycenaean Greek*, Cambridge, 1956 (hay reedición). De entre los estudios básicos sobre la nueva ciencia, la «miconología», cf. L. Deroy, *Initiation à l'épigraphie mycénienne*, Roma, 1962 (*Incunabula graeca*); M. Doria, *Avviamento allo studio del miceneo*, Roma, 1965. Para el lector español, M. Ventris-J. Chadwick, *El enigma del micénico* (trad.

del original que lleva el título de *The Decipherment of Linear B*, Cambridge, 1958).

Ofrecen abundante material de todo tipo las actas de los coloquios micénicos que se han ido celebrando a lo largo de toda la geografía de Europa y América: *Études mycéniennes* (París, 1956); *Atti del secondo Colloquio internazionale di studi Minoico-Micenei*, aparecido en la revista *Athenaeum*, 46 [1958], 295 ss.); *Mycenaean Studies* (Proceedings of the Third International Colloquium for Mycenaean Studies, Madison, Univ. of Wisconsin, 1964); *Studia Mycenaea*, Brño, 1968; y *Acta Mycenaea*, Salamanca, Univ. 1972.

La revista *Minos*, editada en Salamanca, es la única publicación periódica dedicada a los estudios de filología micénica.

Nacía, así, una nueva parcela de los estudios helénicos que tendría, según indicábamos, una gran incidencia en todos los campos del mundo griego. Nos interesa aquí poner de relieve que muchos de los nombres de la leyenda y el mito, así como de los poemas homéricos, han aparecido en los textos micénicos, aunque tales nombres no son los de los héroes, sino de personajes históricos del período micénico.

Por otra parte, una serie de hechos han de ser puestos de relieve: la arqueología ha confirmado algunos de los datos de la tradición mítica: las luchas intestinas de buena parte de la tradición épica (*Siete contra Tebas*, por ejemplo) reflejan, sin duda, las del período final de la civilización micénica. Cf. lo que decimos al estudiar la época arcaica.

Los textos nos han ofrecido palabras que se refieren a armas, instrumentos y utensilios tal como aparecen en Homero, a veces con el nombre exacto, otras con ligeras modificaciones. Cf. W. B. L. Webster, *From Mycenae to Homer*, Londres, 1958, y, para el lector español, M. Fernández-Galiano, «La Edad del Bronce en el Egeo» (en *Introducción a Homero*, Madrid, 1964, págs. 213 y sigs.).

Sabemos también que la civilización micénica tuvo una proyección exterior, que entró en contacto con el Oriente y que de allí le llegaron ciertos influjos, notables en el mito y en el epos. Así, entra en contacto con los grandes imperios de la Edad del Bronce, Egipto, el mundo hitita, etc. Fue precisamente en los archivos de Bogaz-Köy, antigua residencia de los reyes hititas (llamada en la Antigüedad Hattusas), donde aparecen una serie de nombres que se parecen extraña y curiosamente a los de algunos héroes míticos griegos: Attarisiyas (Atreo?), Tavalagavas (Eteocles?), Alaksandus de Wilusa (Alejandro-Paris). A través de tales relaciones, el mundo micénico entró en contacto con los poemas —sin duda de tradición oral— del Próximo Oriente, poemas que dejaron una huella (o al menos muestran una serie de paralelismos que no pueden ser debidos a la mera casualidad) en Hesíodo y en Homero: el *Poema de Gilgamesh*, el *Enuma Elish*, etc.

Sobre el *Poema de Gilgamesh*, cf. L. A. Stella, *Il poema di Ulisse*, Florencia, 1955, que señala algunos paralelismos. Nótese que este poema comienza: «el que vio muchas

cosas», que coincide con el comienzo de la *Odisea*. (Sobre las relaciones entre los dos poemas cf. V. Ungnad, *Gilgamesch-Epos und Odyssee*, Breslau, 1923.) Sobre el poema de la creación babilónico (*Enuma Elish*), aparte el ya antiguo estudio de L. Delaporte (*Mesopotamia*, Col. Evolución de la Humanidad, trad. cast., Barcelona, 1925), cf. los trabajos de uno de los mejores conocedores del tema: H. G. Gütterbock (*Kumarbi*, 1948).

Sobre el poema hitita, cf. Gütterbock, «The Song of Ullikummi» (*Journ. of Cuneif. Stud.* V, 126 ss.)

Tratan del influjo oriental en la epopeya hesiódica, aparte el trabajo del mismo Gütterbock, «Oriental forerunners of Hesiod» (*AJA*, 52 [1948], 123 ss.), H. Schwabl, «Die gr. Theogonien und der Orient» (en el libro colectivo *Éléments orientaux dans la religion grecque*, París, 1960, págs. 39 y sigs.). Sobre alguna de las leyendas de Ugarit (Rash-Shamra), aparte el breve estudio de Gütterbock sobre el poema de Keret (*Minos*, III, 2 [1955], 129 ss.), que define el poema como una «*Iliada* en pequeño», cf. el amplio estudio de conjunto de G. del Olmo, *Mitos y leyendas de Cannan, según la tradición de Ugarit*, Madrid, 1981.

El poema *Enuma Elish* está traducido al castellano: México, Ed. Sierra Madre de Monterrey, 1961 (trad. de L. Astey), cf. P. Walcot, *Hesiod and the Near East*, Cardiff, 1966.

j) Variantes míticas en la literatura

Es típico de toda leyenda el que, normalmente, ofrezca variantes. Y ello se refleja, a su vez, en el tratamiento literario de esas variantes. Ya Pausanias, haciéndose eco de esas diferencias en la narración y tratamiento de un mito, afirmaba (IX 16, 7): «los griegos nunca están de acuerdo sobre un relato mítico».

Las causas de la existencia de variantes míticas son múltiples: por lo pronto, cada región griega puede, en principio, ofrecer su propia versión de la leyenda, y todo poeta tiene libertad para tomar su tratamiento de donde prefiera. En otros casos son razones políticas las que pueden haber dado origen a una versión especial, como ha señalado M. P. Nilsson (*Cults, Myths, oracles and politics in Ancient Greece*, Lund, 1951). Así, el deseo espartano de reivindicar la figura de Agamenón puede haber hecho surgir la variante según la cual su palacio estaba en Esparta. También la piedad religiosa puede ser la causa de variantes. Un caso típico son las famosas *palinodias*, tanto las de Estesícoro (en el caso de su distinto tratamiento del tema de Helena) como las frecuentes correcciones de un mito por parte de Píndaro, por motivos de piedad para con los dioses. «Siempre hay que decir cosas buenas de la divinidad», afirma el poeta en su *Ol.* I, y ello le lleva a corregir todo aquello que en la tradición tenga carácter impío (cf. Fehr, *Die Mythen bei Pindar*, Zurich, 1936). La propaganda de Delfos ha contribuido mucho en esos casos, bien estudiados por J. Defradas (*Les thèmes de la propagande delphique*, París, 1954).

No es raro que, con tal de dar una versión más patética de un tema mítico, el poeta introduzca, de su propia cosecha, variantes. Cf., por ejemplo, el estudio de J. de Romilly, *L'évolution du pathétique*, París, 1961, sobre las innova-

ciones dentro de la tragedia para dar mayor intensidad trágica y, sobre todo, lírica en los temas del drama griego.

Estesícoro nos proporciona una buena base para estudiar el funcionamiento de la variación mítica por parte de un poeta. Su introducción en la poesía lírica de los temas homéricos se caracteriza por dar al tema un cierto colorido siciliano, o impregnarlos de mentalidad dórica. Pohlenz le ha llamado «un audaz innovador de leyendas» (*Die gr. Tragödie*, pág. 480). Las razones que llevaron a Estesícoro a modificar profundamente el tema de Helena son varios (ésta no había ido a Troya, sino un espectro que Zeus envió a Paris). Tal es el tema de su *palinodia*, donde se retracta de la versión anterior, muy cercana a la homérica. Cf. J. Alsina, «La Helena y la palinodia de Estesícoro» (*EC*, IV [1957], 157 ss.) y F. Rodríguez Adrados, *Lírica griega arcaica*, Madrid, 1980, págs. 159 y sigs.

Hoy sabemos, por los papiros, que Estesícoro escribió dos palinodias (cf. C. M. Bowra, *On the Greek margins*, Oxford, 1970, págs. 87 y sigs.).

En algunos casos tenemos empleo de versiones y temas locales, como en Alcmán, Corinna e, incluso, Estesícoro.

Sin embargo, es en la tragedia donde podemos estudiar mejor las versiones míticas. En el caso concreto de Esquilo, su *Orestía* comporta innovaciones con respecto al tratamiento anterior, de Homero y de Estesícoro. La profesora N. Delcourt (*Oreste et Alcmeón*, París, LBL, 1959, págs. 25 y sigs.) cree hallar una etapa anterior en la que Orestes tiene que defenderse de su madre a su regreso a la patria. La muerte de Clitemestra, de este modo, sería un caso de defensa propia. En Esquilo, en cambio, el matricidio es ordenado por Apolo. Como ha dicho Wilamowitz (*Aischylos. Interpretationen*, pág. 193), «Esquilo ha dramatizado en las *Coéforas* un mito que le daba los personajes y casi todas las escenas, y, sin embargo, lo ha recreado con su genio».

En Defradas (*Les thèmes*, ya citado, págs. 160 y sigs.) hay un tema completo sobre el tratamiento del matricidio y la purificación. Cf., además, mi edición y traducción de la *Orestía* (Barcelona, Bosch, 1980) y mi estudio sobre el personaje de Clitemestra (*Emerita*, XXVII, 2, 297 ss.).

Las variantes que suele introducir Sófocles tienen la finalidad, al parecer (cf. Opstelten, *Sophocles and Greek Pessimism*, Amsterdam, 1952), de presentar al héroe trágico en la mayor soledad y abandono, lo que aumenta su tragicidad. Vale la pena estudiar algunos de los casos más interesantes:

En el *Ayante*, un esolio al v. 762 afirma que la *hýbris* del héroe es una innovación del poeta. Y es importante constatar que, en la versión anterior, Ayante enloquecía y, en su locura, planeaba la matanza de los caudillos aqueos. En Sófocles, su plan es trazado en plena lucidez: es Atenea la que le enloquece en el instante mismo en que se dispone a ejecutar su plan. «De este modo —dice Opstelten— el poeta puede presentarlo más hondamente deshonrado y, por ello, su suicidio queda mejor motivado psicológicamente» (*op. cit.*, pág. 99).

En las versiones primitivas del tema de Heracles, su boda con Deyanira es anterior a todos sus trabajos. En Sófocles, por el contrario, es tras su unión con ella cuando empieza su serie de aventuras: ello sirve para presentar a Deyanira como un ser desamparado, lleno de soledad y que sólo tiene por compañeras la angustia y la desazón. Es más: es seguro, de acuerdo con su *nombre parlante*, que Deyanira (que significa «matadora de hombres») fuera una especie de *amazona*, una terrible mujer que provocaba la muerte de los hombres que se relacionaban con ella, como apunta el escolio a las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas (a I 1212). En Sófocles, en cambio, es una esposa que sufre en silencio las ausencias del esposo.

El intento del P. I. Errandonea (*Sófocles*, Madrid, Escelicer, 1958, págs. 173 y sigs.) de interpretar a Deyanira, en la obra sofóclea, como una mujer con los rasgos tradicionales, que causa la muerte a los «hombres», no ha hallado eco en la crítica.

La versión sofóclea del tema de Edipo presenta una pequeña variación: mientras en la versión tradicional parece que continuaba viviendo en su palacio (así en Homero, *Odisea* XI 271, y en la *Tebaida* de Esquilo), Sófocles lo presenta despojado de su trono, ciego, abandonado de todos. Con ello el contraste entre la grandeza primera y la miseria subsiguiente es mayor.

La versión sofóclea del tema de Filoctetes apunta, también, hacia una mayor soledad del héroe: Esquilo y Eurípides (cf. Dion Crisóstomo, *Or.* LII 7) presentan al héroe en Lemnos, desterrado en compañía de sus gentes. En Sófocles el *Filoctetes* es la tragedia del hombre abandonado y solo en una isla desierta, lo que aumenta su desesperación.

De entre las innovaciones euripídeas merecen una atención especial las que introdujo en *Alcestris*, *Medea* e *Hipólito*. No es que en algunas de sus restantes piezas no las haya (en *Helena* adopta la versión heterodoxa a lo estesicóreo; en *Electra* presenta a la heroína casada con un campesino, lo que aumenta su deshonra; en *Las fenicias*, ha inventado, probablemente, el enfrentamiento verbal entre los dos hermanos, Eteocles y Polinices), pero es que en las antes mencionadas hay cambios mucho más profundos:

El tema de la *Alcestris*, tomado posiblemente de Frínico, contiene la variante según la cual la promesa de Alcestris de morir por su esposo se realiza antes de la boda (tesis de Wilamowitz), en tanto que el cumplimiento de dicha promesa tiene que realizarse muchos años después, cuando la esposa se ha desengañado de su esposo, y, sobre todo, cuando se trata no sólo de dejar a Admeto, sino a sus hijos, lo que la hace más desgraciada.

La pieza, con todo, comporta muchos problemas, sobre los que no hay acuerdo entre los críticos. A. Lesky, «Alkestis Mythos und das Drama» (*S. B. Wien*, 203, 2, 1925), ha criticado muchos de los puntos de vista de Wilamowitz. Véanse, también, las principales ediciones comentadas de la obra (D. F. W. van Lennep, Leiden, 1949; M. Dale, Oxford, 1954; J. Alsina, Barcelona, 1965).

Si hemos de creer a Pausanias (II 3, 10), en una versión primitiva, la muerte de los hijos de Medea ocurre por un descuido de la madre. La audacia de Eurípides consistiría en haber introducido el parricidio voluntario para castigar la infidelidad de Jasón. Con ello, la figura de Medea adviene mucho más trágica.

Neofrón escribió una *Medea*, y se ha discutido si Eurípides tomó de este poeta las innovaciones introducidas. En general, empero, se está de acuerdo en considerar que la primacía y la originalidad corresponden a Eurípides (cf. la edición de D. L. Page, Oxford, 1938). P. Roussel (en *REA*, 22 [1920], 157) y L. Séchan («La légende de Médée», *REG*, 40 [1927], 234) se han ocupado del tema.

Sabemos, además, que Eurípides escribió dos versiones del tema de *Hipólito*: en la segunda hay profundas innovaciones con respecto a la primera. Cf. ahora la edición de Barret, Oxford, 1964. Un intento por reconstruir la primera versión, entre otros, véase en Br. Snell, *Scenes of Greek Drama*, Berkeley, 1964, págs. 23 y sigs.

k) Orientaciones y bibliografía

Para una visión histórica de los diversos métodos utilizados en mitología, cf. J. Alsina, *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Barcelona, 1971, págs. 177 y sigs. Mucho más amplio, J. de Vries, *Forschungsgeschichte der Mythologie*, Munich, 1961. Una buena documentación, no limitada a lo griego, en el *Wörterbuch der Mythologie* (ed. por H. W. Haussing, Stuttgart, s.a., en varios fascículos). Para datos generales, el *Diccionario de la mitología griega y romana*, de P. Grimal, es importante (Barcelona, Labor, 1965).

Uno de los mejores manuales de mitología griega es el de H. J. Rose, *A Handbook of Greek Mythology*, Londres, 1953⁵ (trad. cast.: *Mitología griega*, Barcelona, Labor, 1970), aparte los grandes tratados de O. F. Gruppe (*Gr. Mythologie und Religionsgeschichte*, Munich, Beck, 1906; hay reedición) y Preller-Robert (*Gr. Mythologie*, Berlín, 1894 y sigs.). Buenas indicaciones sobre el estado actual de la disciplina en W. Burkert «Gr. Mythologie und die Geistesgeschichte der Moderne» (en *Entretiens F. Hardt*, t. XXVI, 1980, págs. 159 y sigs.). Sobre las fuentes míticas, cf. últimamente, P.-L. van den Berg, *Étude critique des sources mythographiques grecques et latines*, Leiden, 1972 (2 tomos).

La más reciente orientación es la *estructuralista*, que vuelve a conceder importancia al mito como reflejo de ritos perdidos y olvidados, aparte otras consideraciones de tipo concreto. Una exposición de esta corriente, con crítica, no siempre fundamentada, en G. S. Kirk, *Myth. Its meaning and functions in Ancient and other cultures*, Londres, 1970.

Los principales representantes de tal orientación son M. Détiene y J. P. Vernant (*Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, trad. cast., Barcelona, Ariel, 1965; *Mythe et société en Grèce ancienne*, París, Maspero, 1979), entre otros.

Los estudios de Panofsky, Kerényi y P. Philippson van por otros caminos.

A guisa de ejemplo ofrecemos algunos libros que tratan de un mito o leyenda en concreto:

J. Duchemin, *Prométhée. Le mythe et ses origines*, París, 1974; L. Séchan, *Le mythe de Prométhée*, París, 1951.

- Fr. Dirlmeier, *Der Mythos vom König Oidipus*, Maguncia, 1948; y K. Robert, *Oidipus*, Berlín, 1915 (hay reedición); V. Propp, *Edipo a la luz del folklore*, Barcelona, 1983.
- M. Becker, *Helena. Ihr Wesen und ihre Wandlungen im klassischen Altertum*, Estrasburgo, 1939.
- Fr. Frontisi-Ducroux, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce Ancienne*, París, 1975.
- N. Brown, *Hermes the Thief*, Wisconsin, 1947.

Para las tendencias de la «escuela francesa», cf. M. Détiéne, *L'invention de la mythologie*, París, 1981.

8. LITERATURA Y RELIGIÓN

Las fuentes literarias son las más ricas...
Se concibe bien que ninguna de sus formas
sea indiferente a la historia de la religión.
(L. Gernet.)

a) *Literatura ritual y literatura secularizada*

Uno de los fenómenos más interesantes cuando se trata de los problemas de los orígenes de la literatura es el de la relación entre rito en particular y religión en general con la literatura tal como la entendemos en la actualidad. En muchas culturas la «literatura» no pasa del mero estadio de ser un complemento necesario a la narración mítica, ésta, a su vez, íntimamente relacionada con el rito. Ello puede observarse con bastante claridad en el estadio en que se halla gran parte de la literatura mesopotámica. Cornford ha insistido en que el poema *Enuma Elish* era recitado por el gran sacerdote en la fiesta del Año Nuevo, y que tenía, por tanto, un origen ritual. Ideas parecidas había expresado ya J. F. Frazer (*The Dying God*, pág. 105).

Partiendo de este ejemplo, y de otros tomados de otras culturas, como la israelita y egipcia, se ha ido abriendo paso la idea de una íntima relación entre rito y literatura. No obstante, no faltan las actitudes críticas frente a las ideas de Cornford. Véase, por ejemplo, la crítica que hace G. S. Kirk (*Myth*. Cambridge, 1970, págs. 14 y sigs.) de tales tesis.

El mismo F. M. Cornford ha sostenido la tesis de una base ritual de la *Teogonía* hesiódica, en su trabajo «A ritual basis for Hesiod's Theogony» (en el libro *The unwritten Philosophy*, Cambridge, 1950, págs. 95 y sig.).

Aparte esos indicios, hay otros lazos que unen religión y literatura. Como intentaremos mostrar en este capítulo, la lírica arcaica, la tragedia, la comedia, nacieron del culto; y, como continuación de determinados géneros, algunos de la prosa tienen, indirectamente, un origen ritual: así el *lógos epítáphios* tiene como antepasado el *thrêno*, y la literatura encomiológica hunde sus raíces, de un lado, en el *himno*, de otro, en el *encomio*.

b) Elementos básicos de la religión griega

Antes de entrar en materia concreta, y para disponer de una base en que apoyarnos para nuestras reflexiones, conviene señalar, aunque sea sumariamente, algunos de los rasgos de la religión de los griegos. Ante todo, algunos rasgos principales:

1) En Grecia no tenemos —excepto en unos pocos casos muy concretos de corrientes religiosas— un dogma intangible contra el cual se pueda chocar. La religión griega no es una religión de *libro sagrado*, ni los sacerdotes constituyen una *casta*: son servidores del templo, muchas veces con carácter de meros funcionarios.

Ello no excluye que haya habido procesos de impiedad contra algunos pensadores. Se pretendía que no hubiera nadie que atacara a la divinidad por el castigo que ésta podía imponer a la comunidad política. Por ello asistimos a procesos por *asébeia* (Anaxágoras, Sócrates, etc.). Sobre el tema, véase especialmente E. Derenne, *Les procès d'impiété intentés aux philosophes à Athènes au V^e et IV^e siècle a. J.-C.*, Lieja, 1930. La lucha contra el «ateísmo» es lo esencial; sobre todo se atacaba a quienes negaban la divinidad de una forma muy directa. Cf. L. Gil, *Censura en el mundo antiguo*, Madrid, 1961, págs. 77 y sigs. Sobre las precauciones que tomaron los presocráticos ante el «conglomerado», cf. O. Gigon, «Die Theologie der Vorsokratiker» (en *La notion du Divin*, en *Entretiens sur l'Antiquité*, Fondation Hardt, I, Ginebra, 1954, págs. 127 y sigs.). Uno de los mejores estudios sobre el ateísmo helénico es el de A. B. Drachmann, *Atheism in Pagan Antiquity* (trad. del danés, Londres, 1922).

2) Como contrapartida, la religión griega tiene —como el arte y la literatura— una *función social*. La vida de la *pólis* hunde sus raíces en la religión. Es, en el sentido etimológico del término, una *religión política*. Siempre hay un dios específico que protege a la *pólis* (*theós polioukhos*), aunque no necesariamente uno solo.

3) Al lado de los dioses (que pueden ser *olímpicos* o *ctónicos*), tenemos el *culto a los héroes*, en directa relación con la religión ctónica y con el *culto a los muertos*. Los héroes suelen ser protectores de la ciudad, y de ahí el culto que se les tributa.

Sobre la diferencia entre culto olímpico y culto ctónico cf. W. K. C. Guthrie, *The Greeks and their Gods*, Londres, 1950. Sobre el culto a los muertos y a los héroes, E. R. Farnell, *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*, Oxford, 1921 (que recoge la bibliografía anterior). También A. Brelich, *Gli eroi greci*, Roma, 1958. Para el culto a los muertos, M. P. Nilsson, *Geschichte der gr. Religion*, I, Munich, 1941, págs. 378 y sigs.

4) Consecuencia de todas estas circunstancias, en la religión griega no se necesita que el «creyente» (mejor diríamos el «ciudadano») exprese una adhesión íntima a las «creencias» laxas de la sociedad en la que vive. Basta que asista a las ceremonias del culto.

5) Se observa en Grecia una cierta distinción entre *religión popular* y *religión culta*. Forma el núcleo de esa religión popular el conjunto de ritos, campestres o urbanos, con ciertas creencias básicas que comparte el «hombre de la calle». Al lado de estas creencias, y coincidiendo en gran parte con ellas, pero, al tiempo, dotada de una visión más alta de la divinidad, la religión culta, la *religión personal*.

Un buen esquema de la religión popular, en L. Gernet-F. Boulanger, *El genio griego en la religión* (trad. cast.), Barcelona, 1937, págs. 29 y sigs.; M. P. Nilsson, *Greek popular religion*, Nueva York, 1940, y Guthrie, *The Greeks and their Gods*, págs. 254 y sigs.

Sobre la religión de los poetas y los filósofos, el libro básico es el de A. J. Festugiè-re, *Personal Religion among the Greeks*, Berkeley-Los Ángeles, 1954.

c) Ritos, ceremonias y creencias

Tres constituyentes de la religión griega queremos señalar aquí, que han ejercido, cada uno a su manera, un influjo en la literatura: los ritos, las ceremonias y las creencias. Estudiaremos cada uno en particular.

LOS RITOS. — La religión griega, como cualquier otra, cuenta como uno de los elementos integrantes con el *rito*, esto es, una serie de *actos religiosos* con los que se busca la relación, directa o no, con la divinidad. Muchos de ellos tienen un origen pre-religioso, mágico, que ha ido adquiriendo personalidad propia. Tales actos están encaminados a *buscar el bien* para la vida del ejecutante o de su sociedad, *apartar el mal*, *purificar* lo que está impuro, aumentar la fertilidad de los campos, buscar la protección de los espíritus o dioses. Para ello se cuenta con una serie de actos muy concretos: ritos de purificación, de alejamiento del mal (*apotropaicos*), la *impetratio boni*, que se realizan a base de sacrificios, plegarias, danzas, procesiones. También es ritual gran parte de los actos «sociales»: el nacimiento, el matrimonio, el paso de niño a hombre (*ritos de paso*), la muerte. Existen también los ritos para promover la fertilidad del campo. En conjunto, la vida social-religiosa primitiva —y también la que ya no se puede llamar primitiva— es muy rica y compleja. Llega un momento en que tales acciones son ya organizadas por el Estado. Son las *fiestas* que ocupan un lugar importante en la religión. Hay lugares propios para el culto: son los recintos sagrados, los templos, los altares, etc.

Siguiendo a Nilsson, daremos una breve ojeada a cada uno de estos elementos básicos de la religión ritual griega. Para nuestra intención, no interesan aquí los templos ni los altares y lugares sagrados, por lo que sólo nos ocuparemos de las ceremonias.

Ritos de purificación. — La religión y el culto exigen *pureza* (muchas veces simplemente material), por lo que uno de los actos básicos de la constitución

del culto son los ritos de purificación (*katharmoi*). Todo lo que puede *manchar* y, por lo tanto, convertir en impuro hay que evitarlo. Y se evita con ritos que llevan a la *purificación* (sangre vertida, en una muerte, menstruación, impurezas contraídas en el parto y el nacimiento, etc.). A veces también el acto sexual.

Para el tema, cf. Nilsson, *Geschichte der gr. Religion*, I, págs. 89 y sigs. (que recoge la bibliografía anterior); L. Moulinier, *Le pur et l'impur dans la pensée des Grecs*, París, 1952; W. Burkert, *Greek Religion*, Cambridge, Mass., 1985, págs. 54 y sigs. (que establece una clara diferenciación entre purificación por fuego, por agua, por sangre). La *religión délfica* ha dado una gran importancia a los actos de purificación por sangre (cf. la purificación de Orestes en *Las Euménides* de Esquilo).

Los ritos «mágicos». — Comportan el *alejamiento del mal* y la «petición del bien» (*impetratio boni*). Un importante elemento en estos casos es la *procesión* en torno a la ciudad con el fin de evitar la acción de los malos espíritus: la expulsión del *pharmakós* o chivo expiatorio; las *procesiones fálicas* con vistas a aumentar la fertilidad de los campos, etc. También ritos como el *hieròs gámos* (matrimonio sagrado) y la *eiresión*, que buscan, asimismo, la fertilidad, son importantes.

Sobre las *procesiones*, el mejor trabajo es el de M. P. Nilsson («Die Prozessionstypen im gr. Kult», reproducido en *Opuscula Selecta*, I, Lund, 1952, págs. 180 y sigs.); sobre las procesiones fálicas, cf. el art. *Phallophoria*, en la *RE* de Pauly-Wissowa (Herter). Sobre el *hieròs gámos*, cf. A. Klinz, Ἱερὸς γάμος, tesis doct., Halle, 1933.

SACRIFICIO Y OFRENDA VOTIVA. — El sacrificio es un acto básico del culto, que, en la religión griega, ha integrado muchos actos de origen distinto. En todo caso, se trata de un acto de culto ofrecido a los dioses, y con cuya acción algo se convierte de no-sagrado en sagrado (*sacrificio* tiene esta etimología). Unas veces el sacrificio es *holocáustico*: la víctima ofrecida se quema entera. Las llamadas θυσίαι ἄγευστοι no pueden, a diferencia de las ofrendas de comida (*Speiseopfer* en la terminología de Nilsson), ser tocadas por el hombre. El caso más frecuente es el de las «ofrendas de comida», que ya en Homero comprenden un ritual bastante complicado: purificación por ablución de las manos, determinadas maneras de matar la víctima y de prepararla; y suele acompañar siempre una *plegaria* de ofrenda (εὐχή) o un grito ritual (ὄλολυγή). No necesariamente la ofrenda ha de ser sacrificada (en el sentido de quitarle la vida) y quemada. Hay ofrendas de objetos concretos a determinadas divinidades (pueblo, arado, etc.). En estos casos, una *procesión*, normalmente formada por jóvenes solteros, o por vírgenes, sirve para acercarse a la divinidad concreta.

PLEGARIA. — En el sacrificio y, en general, en la mayoría de actos de culto se pronuncia una plegaria. Hay diversos tipos de plegaria en la religión griega: la principal es la εὐχή, por medio de la cual el oferente *pide* algo a la divinidad.

Por lo general, la plegaria ritual griega se basa en el principio *do ut des*, es decir, a cambio de alguna ofrenda o sacrificio, se pide algo a la divinidad. Pocas veces asistiremos a una plegaria en que tan sólo se glorifique a la divinidad. El tipo clásico consiste en una invocación, en la que el orante se dirige a la divinidad, con la enumeración de sus epítetos y con la indicación de que ya antes se ha ofrecido algo al dios —o que antes ya ha atendido un ruego hecho a él—; finalmente, se expresa el deseo concreto, en modo optativo por lo general.

Como muestra de esta plegaria-tipo, ofrecemos la que Crises dirige a Apolo en el canto I de la *Ilíada* 36 ss.:

¡Óyeme, dios del arco de plata, que a Crisa y a Cila
la divina proteges, señor poderoso de Ténédos!
¡Oh Esminteo!, si un día, elevando algún templo precioso
y quemando en tu honor gruesos muslos de toros o cabras
agradable te fui, que se cumpla este voto que te hago:
¡Que en los Dánaos me paguen tus flechas el llanto vertido!

(Trad. F. Gutiérrez)

Tenemos aquí todos los detalles típicos: la invocación con el empleo del verbo κλύω; la indicación de los diversos epítetos; el recuerdo de anteriores servicios; finalmente, el deseo.

Sobre la terminología de la plegaria, cf. A. Corlu, *Recherches sur les mots relatifs à l'idée de prière, d'Homère aux tragiques*, París, 1966. Sobre la relación entre sacrificio y plegaria, cf. F. Schwenn, *Gebet und Opfer*, Heidelberg, 1927.

Otras veces la plegaria no comporta una idea de egoísmo, sino la pura actitud reverente. Tal es el caso de la plegaria que Hipólito dirige a Ártemis en la tragedia del mismo nombre de Eurípides (*Hipólito*, 78):

A ti, oh diosa, te traigo, después de haberla adornado, esta corona trenzada con flores de una pradera intacta, en la cual ni el pastor tiene por digno apacentar sus rebaños, ni nunca penetró el hierro, sólo la abeja primaveral recorre este prado virgen. La diosa del Pudor lo cultiva con rocío de los ríos. Cuantos nada han adquirido por aprendizaje, sino que con el nacimiento les tocó en suerte el don de ser sensatos en todo, pueden recoger sus frutos; a los malvados no les está permitido. Vamos, querida soberana, acepta esta diadema para tu áureo cabello ofrecida por mi mano piadosa. Yo soy el único de los mortales que poseo el privilegio de reunirme contigo e intercambiar palabras, oyendo tu voz, aunque no veo tu rostro. ¡Ojalá pueda doblar el límite de mi vida como la he comenzado!

(Trad. A. Medina González)

Sobre esta plegaria, cf. Festugière, *Personal religion among the Greeks*, págs. 10 y sigs.

La plegaria fácilmente se convierte en *himno*; en este caso suele ir acompañada de música, aunque ello no es necesario. Tenemos auténticos himnos literarios inspirados en la forma del himno ritual, que, como la plegaria, suelen contener una serie de rasgos típicos: la invocación del nombre, el poder y los epítetos de la divinidad es constante. Un rasgo «literario» es la repetición, que indica, psicológicamente, una cierta insistencia.

El himno recibe nombres distintos según la divinidad a la que va dirigido. Así, el himno dedicado a Dioniso recibe el nombre de *ditirambo*; el que va dirigido a Apolo, *peán*. Tenemos pocos ejemplos de ditirambos rituales y de peanes rituales, pero sin duda, como veremos, han influido en los himnos literarios.

En general, sobre el culto griego, cf. J. Rudhardt, *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*, Ginebra, 1958. Sobre el sacrificio, en especial, S. Eitrem, *Opferritus und Voropfer*, Cristiania, 1915, y para las corrientes más recientes, Rudhardt-Reverdin (eds.), *Le sacrifice dans l'Antiquité* (en *Entretiens sur l'Antiquité classique*, 27, Ginebra, 1981).

LAS CREENCIAS. — Aparte los ritos, está lo que podríamos llamar objeto de fe o de creencia. De un lado, los dioses, que en Grecia pertenecen a diferentes *categorías*: por una parte tenemos los dioses *superiores* (los Doce dioses); por otra, los secundarios y las divinidades menores (y los «extranjeros»): los daímones. Pero también tenemos los dioses olímpicos y los ctónicos, cada uno con un tipo de rito distinto y con concepciones distintas. Los ctónicos son propios de una civilización agraria (como era la minoica, que ha dejado enorme influjo en la religión clásica); los olímpicos, en principio, propios de una cultura «urbana». Hay casos de paso de uno a otro, como Deméter y Dioniso.

Podemos, por otra parte, establecer la existencia de una *religión popular* (rural y urbana), frente a la que se desarrolló, en determinados casos, una *religión personal*, que no necesariamente tiene que estar en conflicto con la primera. Se trata, más bien, de purificar aspectos de la religión popular, o de profundizar ideas que se hallan en la base de las creencias populares.

Existen, por otra parte, ciertas corrientes de pensamiento religioso que marca con fuerte sello determinadas actitudes religiosas. Nilsson, por ejemplo, ha insistido en la existencia, ya en época arcaica, de una religión *legalista* (simbolizada en la religión *apolínea* de Delfos) y una religión con *corrientes místicas* (Dioniso y la mística órfico-pitagórica). Cada una de ellas ha ejercido profunda influencia en la literatura religiosa, como veremos.

Finalmente, la *religión personal*, propia, esencialmente, de los poetas y los pensadores y que, sin oponerse en principio a la religión popular, la corrige y purifica.

Aparte el apolinismo y el dionisismo, tenemos, dentro de la religión popular, los *misterios*. De entre los muchos que existieron en Grecia insistiremos sobre los *eleusinos*.

d) *El influjo de la religión sobre la literatura*

Entramos ya en el centro de nuestro tema: demostrar que la literatura griega, tanto la épica, como la lírica y la dramática, ha surgido de estímulos religiosos. Más aún, que su base se halla en la literatura ritual, preliteraria, de la Grecia antigua.

Comencemos por la epopeya, donde pisamos un terreno mucho menos firme que en los casos anteriores. La épica aparece como el primer género literario de Grecia, cronológicamente hablando. ¿Es posible apuntar hacia un origen ritual?

Se ha querido defender esto desde distintos puntos de vista, todos ellos, ciertamente, bastante problemáticos, y que intentamos resumir brevemente:

1) En 1938, Autran (*Les origines sacerdotales de l'épopée grecque*), de acuerdo con el título de su estudio (tema de una tesis doctoral), buscaba datos y referencias para postular que la épica homérica se había constituido en los templos.

2) Algún tiempo después, W. Kullmann, discípulo de Schadewaldt, intenta señalar, en la epopeya, dos tipos prehistóricos, o prehoméricos: de un lado, los cantos dedicados a los dioses; de otro, el canto consagrado a los dioses. Fue más tarde, con Homero, cuando la épica reunió ambos temas, de modo que en la *Iliada* se presenta a los dioses mezclándose con los héroes. Está claro que tales cantos —himnos, en un principio— tendrían carácter religioso, y posiblemente se habrían inspirado en los cantos rituales de elogio de la divinidad (himnos).

El libro de Kullmann a que nos referimos es *Das Wirken der Götter in der Ilias*, Berlín, 1956. En todo caso, la intención del autor no es señalar los orígenes rituales de la epopeya, sino estudiar la prehistoria de los dos planos —humano y divino— que hallamos en la épica. Es poesía narrativa, que canta varios episodios de la historia divina (encadenamiento de Hera, de Ares, de Zeus, historia de Belerofonte, Heracles, etc.).

3) Algunos años antes, R. Böhme había intentado mostrar, de un lado, que la poesía *órfica* es anterior a la homérica, y que, por otra parte, los *proemios* órficos han influido de un modo decisivo en las invocaciones a la Musa y a la divinidad que hallamos en Homero y en la poesía cíclica. En 1937, en un trabajo más bien juvenil (*Das Prooimion. Eine Forma sakraler Dichtung der Griechen*, Bühl-Baden, 1937), el autor intenta recoger todos los datos posibles para establecer que la poesía (ritual) órfica había existido en época anterior a la homérica, y traza sus rasgos. En un estudio posterior (*Orpheus. Das Alter des Kithareden*, Berlín, 1953) amplía esos resultados y esboza lo que él llama la historia de la influencia de esta poesía sacral sobre la poesía posterior, estableciendo una sucesión Orfeo, Museo, Hesíodo, Homero.

Terreno mucho más firme pisamos cuando entramos en el campo de la lírica. Lo lírico domina toda la vida social del griego prehistórico o preliterario. Algunos elementos de la religión y del rito minoico, posiblemente a través de

lo micénico, pervivirán en la Grecia postmicénica, incubando muchos elementos que pasarán, luego, a la literatura. También ha influido la música y algunos aspectos corales de Asia Menor. En todo caso, es lícito hablar de un origen ritual de la lírica, en todos sus aspectos, a partir del culto. En éste tenemos una serie de ceremonias básicas de la vida social: de un lado, la *fiesta*, con sus banquetes, sus danzas, sus invocaciones; el sacrificio, con la plegaria y el himno, la invocación; el rito que acompaña a la muerte, a la boda; las procesiones rituales, etc.

Uno de los trabajos más completos y sistemáticos sobre nuestro tema es, de F. Rodríguez Adrados, *Los orígenes de la lírica griega*, Madrid, 1976, que aplica al origen de la lírica los métodos que aplicara al origen del drama en su libro *Fiesta, comedia y tragedia*, Barcelona, 1972, y que parte de una sugerencia de L. Gernet que describe muy bien (*El genio griego en la religión*) el papel de la fiesta en la vida social primitiva de los griegos. En todo caso, Adrados ha aplicado el método estructural a su obra, lo que le diferencia profundamente del estudio de Gernet. Otros importantes trabajos, a los que tendremos que referirnos con frecuencia aquí son: A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, 1962², y C. M. Bowra, *Greek Lyric Poetry*, Oxford, 1936. El resto de la bibliografía la daremos en su momento oportuno.

LA LÍRICA. — La vida colectiva de los pueblos primitivos está sometida a una considerable ritualización. Los actos principales de la vida (nacimiento, paso a la adolescencia, boda, muerte) y las actividades básicas (cosecha, vendimia), incluso los juegos y las diversiones, se hallan sometidos a unas normas y reglas marcadas por una profunda ritualización. Está claro que en estos casos la iniciativa particular es mínima: los gestos, las actitudes, la expresión no pueden modificarse, so pena de perder su significado *mágico*, y, por ende, de perder su efecto.

La cultura griega se caracteriza porque en ella asistimos a una paulatina, pero decisiva, desacralización. Los grandes poetas han introducido grandes modificaciones en los primitivos cantos rituales, o bien han imitado los elementos formales del canto ritual, adaptándolo a otra función que no sea el acto social en concreto. En algunos casos, la *literaturización* ha sido completa; en otros, se ha quedado a medio camino. El problema es que los restos de las formas antiguas son escasos y pertenecientes casi siempre a épocas un tanto avanzadas ya.

La epigrafía y la arqueología, junto con la papirología son un buen auxiliar para aumentar nuestro conocimiento de estas fuentes. Buena parte de los textos primitivos han sido editados por Diehl en su *Anthologia lyrica*; también por D. L. Page (*Poetae melici Graeci*, Oxford, 1967²). El tratado *Sobre la música*, del Pseudo-Plutarco, ofrece interesantes noticias (véase la edición comentada de F. Lasserre, Lausana, 1954).

Los grandes géneros de la lírica griega continúan, pues, los antiguos cantos rituales, y nuestra tarea, ahora, es ejemplificar brevemente cómo persiste en

la lírica (sobre todo la arcaica) la forma primitiva del canto ritual, desarrollada y literaturizada.

Algo sabemos de los *cantos de trabajo* primitivos. Homero, *Iliada* XVIII 567), nos informa de la interpretación de ese canto en la famosa escena del escudo de Aquiles. Es el famoso *lino*. Entre los *cantos populares* recogidos por los filólogos tenemos un *canto del molinero*, y que nos han conservado Plutarco (*Septem sap. conv.* 14) y Eliano (*V. Hist.* VII 4). El texto conservado dice así:

ἄλει μύλα ἄλει;
καὶ γὰρ Πίττακος ἄλει
μεγάλας Μυτιλήνας βασιλεύων

Teócrito nos ha conservado, por su parte (*Id.* X 41 s.), una composición en la que, sin duda, el poeta intenta reproducir un canto de siega, del mismo modo que algunos fragmentos de epitalamios sáficos estaban modelados sobre el canto ritual que, en sus formas más elementales, comprendía unas breves palabras del tipo Safo, fr. 123 D:

ἴψοι δὴ τὸ μελαθρον,
ὕμνησιον,
ἀήρρετε τεκτονες ἄνδρες,
ὕμνησιον κτλ.

La repetición de determinadas palabras, en forma de *estribillo*, es uno de los rasgos típicos de estos cantos rituales. A veces, incluso, cabe pensar que todo el canto podía limitarse al mero estribillo.

Tal podría ser el caso de lo que podríamos llamar el primitivo canto de victoria o *epinicio*. Píndaro nos dice (*Ol.* IX 1 s.) que a Efarmosto le bastó, en un primer momento, el mero canto ritual antes de poder gozar de un epinicio con toda regla. Ciertamente que Píndaro atribuye a Arquíloco la paternidad de ese brevísimo canto ritual (de hecho, un mero «¡Hurra, Victoria!»), pero todo tiene las trazas de que aquí nos hallamos ante un simple grito ritual, sin necesidad de que tengamos que atribuirlo a un poeta concreto.

Cuando pasamos de estos cantos de trabajo, de victoria, de boda en sus formas más elementales, y nos acercamos a los cantos que tendrán, en la literatura posterior, una mayor entidad, nos encontramos con más datos y materia más importante. En principio, nos referimos a los *himnos* (en su forma de himno sin más, o en las formas de *ditirambo*, *peán*); el *treno* o canto fúnebre; el *prosodion* o canto de procesión; el *partenio* o canto para un coro de doncellas; el *hiporquema* o canción que acompaña a la danza.

Ditirambo. — Como bien señala Adrados (*op. cit.*, pág. 75),

el ditirambo ha sufrido muchas evoluciones a lo largo de su historia, pero incluso cuando se convirtió en un canto puramente coral... no olvidó nunca

completamente su antiguo carácter de canto con el que se pedía la llegada del dios Dioniso.

Una de sus formas más primitivas puede vislumbrarse a través de un famoso *canto popular* (46 D) que dice así:

ἐλθεῖν ἦρω Διονυσε
 Ἄλσιών ἐς ναόν
 ἄγνόν σὺν Χαρίτεσσιν
 ἐς ναόν
 τῷ Βοέῳ ποδί δύων,
 ἄξιε ταῦρε,
 ἄξιε ταῦρε.

La importancia del ditirambo para el tema que nos interesa es doble: primero, porque de su desarrollo literario surgen poemas ditirámicos que ocuparon el interés de los más grandes poetas corales (Píndaro, Baquilides); y segundo, porque, de acuerdo con una tesis no del todo arrinconada, la tragedia surgió del ditirambo (así lo explica Aristóteles, y muchos críticos modernos siguen sus ideas). Si en su forma primitiva era interpretado por un coro procesional encabezado por un corego, y con una temática exclusivamente dionisiaca, más tarde la leyenda heroica será el tema dominante.

A lo largo de su evolución, el ditirambo se va, pues, transformando considerablemente. Se le dota de un título (con indicación de la ciudad para la que se ha compuesto), se organiza de forma que predomina la estructura triádica (estrofa, antístrofa, epodo), se le dota de un mito, el poeta expresa muchas veces en sus versos sus propias emociones.

La distancia, pues, que separa los ditirambos originarios rituales, y los literarios, se va haciendo cada vez más larga. Nos ilustran sobre ello los ditirambos de Píndaro y de Baquilides. A finales del siglo v se produce una nueva evolución: es el llamado «nuevo ditirambo», cuyos rasgos corren pareja con las tendencias innovadoras de la música en esta época. Timoteo, uno de los representantes de la nueva tendencia, dirá (fr. 796 P): «canto lo nuevo, no lo antiguo». Para esta evolución, cf. H. Schönewolf, *Der jungattische Dithyrambos*, Giessen, 1938. También Eurípides simpatizó con esta tendencia «modernista», pero ello no impide que algunos de los coros de *Las bacantes* sean ditirambos típicos.

Para la historia del ditirambo, cf. A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy* (2.^a ed., cuidada por T. B. L. Webster, Oxford, 1962).

El peán. — Se trata de un himno en el que sobresale un *estribillo* (ἦ παιήων, ἦ ἦ παιᾶν). El origen de tal estribillo no es un término prehelénico, al parecer, ya que en los textos micénicos aparece el nombre de un dios (Pa-ja-wo), que más tarde se identificó con Apolo. Es un himno en el que el hombre pide o bien la ayuda de Apolo para que desaparezca una situación desgraciada (hambre, peste, guerra) o para celebrar la superación de una situación desgraciada.

Aunque pocos, tenemos restos de algunos peanes cultuales, rituales. Entre los peanes meramente rituales y los literarios hay un puente. Aquellos que, siendo compuestos por un poeta concreto, tenían un destino claramente cultural. Nos referimos al famoso peán de Aristónoo de Corinto, grabado en el santuario délfico, y que «debe responder a algo más que a simples gustos estéticos» (Defradas, pág. 92): se halla en concordancia con los requisitos admitidos por el sacerdocio délfico. Se presenta, en efecto, como un canto ritual, en el que el estribillo

Sobre este poeta y la nueva cronología que se le atribuye (segunda mitad del siglo IV a. C.) cf. M. G. Daux, «Le poète Aristonoos de Corinthe» (*RPh* [1945], 5 ss.). Su texto puede verse en Diehl, *Anth. Lyr.* II, 2, 108 s.

Importa señalar que poseemos la melodía y la notación musical de dos peanes délficos: un primer himno délfico a Apolo, conservado en el Museo de Delfos, de época helenística, descubierto a finales del siglo pasado, y grabado en la pared del Tesoro de los Atenienses; y un segundo himno délfico a Apolo, descubierto en el mismo sitio y de la misma época, asignado a Limenio de Atenas.

Si los peanes literarios están ampliamente representados por los fragmentos de Píndaro, los mejores ditirambos de época clásica son los de Baquílides. El peán mejor conservado de Píndaro es el VI. Pero también se hallan representados en la tragedia, donde algunos cantos corales son verdaderos peanes. Así, Sófocles, *Ed. Rey* 151 ss., donde el coro invoca a una serie de divinidades —no simplemente a Apolo— para suplicar el final de la peste. El estribillo ἦ Δάλιε Παιάν figura en la estrofa: Apolo es invocado al principio y al fin. No hay mito.

El treno o lamento fúnebre. — Era, asimismo, en sus orígenes un canto ritual por la *muerte* de alguna divinidad de las que mueren y resucitan, como Adonis. Tenemos ciertos testimonios de la estructura de esos trenos cultuales: nos quedan restos en Safo, con el refrán ὦ τὸν Ἄδωνιν, y en Teócrito (*Adoniathousai, Thyrsis*). Asimismo, conservamos restos de cantos fúnebres en honor de Lino, con el refrán αἴλινον.

Sobre el elemento ritual, cf. Alexiou, *The ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge, 1974.

Se ha postulado la existencia de una *elegía trenódica* en dorio, de la que tenemos un ejemplo en la elegía del prólogo de la *Andrómaca* de Eurípides (cf. D. L. Page, en *Greek Poetry and Life*, Oxford, 1936).

Fueron famosos los trenos literarios de Simónides; conservamos, asimismo, restos de trenos en Píndaro.

LA TRAGEDIA. — En la tragedia han confluído los elementos básicos de la lírica anterior. El tema ha sido estudiado recientemente por J. Herington, en un libro que no agota, ni mucho menos, la problemática (*Poetry into Drama*,

Berkeley-Los Ángeles, 1984). Las partes cantadas de la tragedia, en efecto, reproducen, literariamente, muchos de los cantos culturales de que nos hemos ocupado antes, y, de un modo especial, ello es cierto, de Esquilo.

Las relaciones entre religión y tragedia se manifiestan, de un modo especial, en sus orígenes. Aunque aquí no domina una tesis única, los investigadores están de acuerdo en que la tragedia ha tenido su origen *a)* o bien a partir del *ditirambo* (Aristóteles, y una serie de investigadores modernos: Wilamowitz entre ellos), *b)* o a partir de un culto a los muertos (Ridgeway, Nilsson), o *c)* en una síntesis de tradiciones épicas y líricas. Pero hay matices en este caso: unos (como G. Thomson) creen poder explicar a partir de los misterios de iniciación tribal la génesis de la tragedia (*Eschilo ed Atene*, Turín, 1949). H. Schreckenberg (*Drama. Vom Werden der gr. Tragödie aus dem Tanz*, Würzburg, 1960) de la danza, y recientemente F. Rodríguez Adrados a partir de la fiesta (*Fiesta, tragedia y comedia*, Barcelona, 1972).

Pero lo que nos interesa fundamentalmente aquí es el influjo que los aspectos rituales hayan podido ejercer sobre determinados elementos de la tragedia, especialmente de la tragedia esquiléa, que es donde observamos una mayor proporción de cantos rituales literaturizados.

La historia de este tema es un poco larga. U. von Wilamowitz ya observó (*Aischylos. Interpretationen*, Berlín, 1914) que ciertos actos y expresiones de Esquilo se hallan en íntima conexión con ritos religiosos, y se refería especialmente a determinados aspectos de *Las suplicantes* donde Ártemis es invocada como Hécate, lo que nos llevaría al culto que esta diosa recibía en Atenas. Más importantes son las observaciones de W. Porzig (*Die attische Tragödie des Aischylos*, Leipzig, 1926), quien, de acuerdo con el interés central de su libro (el valor «mágico» de la palabra), busca elementos rituales en algunas plegarias, como en *Agamenón* 473 ss., *Suplicantes* 77 ss., *Siete contra Tebas* 69 ss. Importante fue, asimismo, la contribución de W. Schadewaldt, quien (*Monolog und Selbsgespräch*, Berlín, 1926), al buscar el origen del monólogo en la plegaria, halla en ésta determinados ecos culturales. Lo mismo podemos decir del tratamiento de ciertos himnos que aparecen en su obra, como *Agam.* 160 ss., himno muy bien estudiado por Ed. Fraenkel (*Philologus* [1931], 1 ss.) y que señala los elementos rituales y personales del famoso texto.

Pero quizá el trabajo más exhaustivo sobre el tema sea el libro de R. Hölzle (*Zum Aufbau der lyrischen Partien des Aischylos*, Marbach, 1935). Independientemente de que la tragedia preesquiléa haya conocido un fuerte influjo de los elementos rituales originarios, la temática y las ideas centrales de Esquilo han podido influir mucho en la gran abundancia de cantos que están calcados, en gran parte, de cantos rituales, la plegaria, el himno, la *impetratio boni*, el *thrénos*, las fórmulas mágicas. Señalemos con cierta atención algunos de estos elementos rituales:

Plegarias y lamentaciones relacionadas con el culto. — Hölzle elimina de su estudio, con razón, las expresiones y actitudes que sólo manifiestan una actitud patética, sin relación con el culto. Ahora bien, la plegaria del párado de *Agamenón* sería, de acuerdo con la tesis de Fraenkel, que Hölzle comparte, un resto de la primitiva tragedia de carácter sagrado.

Más importantes son las *lamentaciones*, directamente relacionadas con cantos culturales, como el *thrêno*. Éstas abundan en la tragedia esquiléa: el dolor por la derrota del ejército persa en *Los persas*; el dolor por la muerte de Agamenón, la angustia de las Danaides perseguidas. Otro elemento es el *kommós*: si en sus formas evolucionadas es simplemente un diálogo lírico entre el coro y el actor, en sus orígenes y también en Esquilo es un canto fúnebre de lamentación; así el *kommós* entre el coro y Clitemestra tras el asesinato de Agamenón; el *kommós* entre el coro y Jerjes en *Los persas*; el *kommós* de *Las coéforas* es un canto ritual de invocación del muerto, lo mismo que el pasaje correspondiente de *Los persas* cuando se invoca al difunto Darío. En estos casos el ritmo suele ser yámbico y docmiaco, el ritmo posiblemente originario de este ritual.

Impetratio boni. — En la tragedia esquiléa son frecuentes los cantos de bendición, en los que se pide el favor de la divinidad para una persona o una ciudad. G. Müller había ya señalado el carácter ritual de este tipo de cantos. El texto en cuestión se inicia así (*Suplicantes* 625 ss.):

Ea, pues, dirijamos
sobre este pueblo de Argos nuestros votos,
en pago a su servicio,
y que Zeus, que protege al extranjero,
a unos labios extraños
conceda, con verdad, un cumplimiento
irreprochable en todo.

Y siguen las peticiones y bendiciones para Argos: que no conozca los horrores de la guerra, que nunca la visite la peste, que haya siempre un buen gobierno, etc. El contenido y la forma se parecen mucho al canto de bendición que las Euménides dirigen a Atenas una vez se ha conseguido el acuerdo entre los dioses infernales y los olímpicos (*Euménides* 916 ss.).

En un trabajo posterior, V. Citti (*Il linguaggio religioso e liturgico nelle tragedie di Eschilo*, Bolonia, 1962) ha ampliado la temática, comparando el texto de los cantos de Esquilo con los textos litúrgicos de que disponemos: los textos que contienen invocaciones en toda la literatura griega, los himnos homéricos, los órficos, las fórmulas de los Papiros mágicos y los textos herméticos, los himnos de Proclo e incluso los himnos cristianos.

Desde hace algunos años, una orientación antropológica se está abriendo paso en el estudio de la tragedia. Figuras como Vernant, Gernet, Détienne,

Vidal-Naquet, han sido los iniciadores de esta corriente que ha tenido su centro focal en el estudio de los ritos en relación con la literatura. Sobre todo el *sacrificio* ocupa un lugar importante en las investigaciones de este grupo de eruditos.

De entre las obras que se centran en esta dirección, señalaremos las más importantes: M. Détienne-Vernant, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, París, 1979. El libro colectivo *Le sacrifice dans l'Antiquité (Entretiens sur l'Antiquité)*, Fondation Hardt, Ginebra, 1981; W. Burkert («Greek Tragedy and sacrificial ritual», *GRBS*, 7 [1966], 87 ss., y *Homo necans*, Berlín, 1972).

A partir de este interés por el sacrificio, algunos críticos se han lanzado a una interpretación de la tragedia, en especial de Esquilo y de Eurípides. Por lo que respecta a este último, se ha llevado a cabo un estudio de las principales tragedias que comportan un *sacrificio*, analizándose cómo el poeta, *ironizando*, aplica a determinados sacrificios humanos (Ifigenia, por ejemplo) el lenguaje ritual.

En este sentido, cf. H. P. Foley, *Ritual Irony. Poetry Sacrifice in Euripides*, Londres, 1985. Hay que señalar que, en esta orientación, se está intentando estudiar *Las bacantes* desde esta perspectiva (véase la bibliografía que ofrece el libro de Foley). Es inútil mencionar que el tema del sacrificio, tal como lo aborda esta nueva escuela, no tiene nada que ver con la orientación literaria representada por el libro de J. Schmitt, *Freiwilliger Opfertod bei Euripides*, Giessen, 1921.

Con los géneros líricos rituales han pasado, asimismo, a la literatura muchos de los ritmos en que se interpretaban esos cantos. Es muy posible que los siguientes ritmos de la métrica griega procedan, pues, del rito: *jónico* (debió de ser un metro caro a los cultos extáticos en honor de Baco y Cibeles), *crético* (procedente, posiblemente, de cantos populares cretenses), *baqueo* (su nombre procede del culto a Baco), *anapesto* (el ritmo de las *embatéria* espartanas), *itifálico* (propio de los cantos *fálicos*), también el *yambo* y el *troqueo*. El *prosodíaco* debió de ser el ritmo básico de los *prosódia*; el *adonio* es un elemento rítmico que recoge el refrán ritual de lamentación (- - - - -). El *reiziano* es un elemento rítmico de origen popular y ritual. El *enóplio* parece también relacionado con ritos de invocación dionísica (cf. Plutarco, *Quaest. Gr.* 36), etc.

e) *Literatura y religiosidad*

Aparte el rito, las *creencias* han jugado un importante papel en el influjo de la religión sobre la literatura. Aunque el poeta tiene sus propios puntos de vista, sus creencias básicas hunden sus raíces en el *humus* histórico y religioso de su tiempo, ante el cual puede reaccionar positiva o negativamente, aceptando tales tradiciones o bien criticándolas. Los *dioses*, las *corrientes religiosas* de cada momento, la tradición (lo que Murray ha llamado el *conglomerado*), son una piedra de toque para medir el fondo religioso que hay en cada escritor.

Afirmaba Heródoto que Homero y Hesíodo habían «creado» los dioses griegos, en el sentido de que habían ordenado su *cosmos divino*. Muchos e impor-

tantes poetas griegos han sido auténticos teólogos, que han reflexionado sobre las relaciones entre los dioses y los hombres, sobre el poder y *bondad* de los dioses; han criticado la concepción tradicional de dios o han defendido su sentido. Y, por otra parte, en muchos de ellos hay una profunda religiosidad, que pugnan por exponer y defender.

Sobre la afirmación de Heródoto, cf. II 53. El término *conglomerado heredado* se halla explicitado en G. Murray, *Five Stages of Greek Religion*, Oxford, 1951³, *passim*. Véase también P. Decharme, *La critique des traditions religieuses chez les grecs*, París, 1904.

¿Tenemos en Homero un libro religioso, o bien hay que aceptar, con P. Mazon (*Introduction à l'Iliade*, París, 1942, pág. 294), que es el poema menos religioso que se puede imaginar? El problema es difícil, y lo es más porque tradicionalmente se ha venido midiendo el sentido religioso griego a partir de parámetros cristianos, con lo cual la comparación resulta altamente discutible. En Homero hay dioses, hay sacrificios, hay plegarias, hay una cierta concepción de las relaciones entre el hombre y dios, pero es evidente que, mirado a lo cristiano, no hay mucha profundidad religiosa. En cambio, intentando valorar lo religioso homérico a base de sus propias medidas, W. F. Otto (*Die Götter Griechenlands*, Francfort del M., 1956⁴) ha realizado un notable esfuerzo por aproximar el mundo divino homérico al hombre de hoy.

Otto llega a afirmar, llevado por su entusiasmo por la religión olímpica, que «in der altgriechischen Gottesverehrung offenbart sich uns eine der grössten religiösen Ideen der Menschheit: *Die religiöse Idee des europäischen Geistes*» (pág. 17). Una íntima relación entre religión y ética (frente a las creencias tradicionales) en Homero ha sostenido, en su tesis doctoral, Aurelianus, *De Verhoudinjva Godsdiens in Ethik bij Homerus*, Nimega-Utrecht, 1955.

Sobre los lazos hombre-dios en Homero, cf. Ed. des Places, *Syngeneia*, París, 1964, págs. 17 y sigs., donde leemos (pág. 21): «il y a peu d'allusions chez lui à des relations spirituelles entre Dieu et l'homme». Una buena exposición del tema en H. Schrade, *Götter und Menschen Homers*, Stuttgart, 1952.

Un mundo nuevo, en todo caso, hallamos en cuanto penetramos en la obra hesiódica: aquí, una confianza inquebrantable en el *poder* de Zeus, y, sobre todo, en su Justicia, su propia hija. Esta profunda diferencia se ha intentado explicar de muchas maneras. Ante todo, por razones «sociológicas»: el mundo «jónico» de Homero está profundamente marcado por un cierto modo de enfrentarse con la divinidad (hay ya en Homero un atisbo del *Göttesburleske*) un poco a lo *ilustrado*. En Hesíodo habla el espíritu continental, más serio y grave. A pesar de que Hesíodo no deja de tocar el tema de las luchas entre los dioses (y contra eso arremeterán los «críticos» de las generaciones siguientes: un Heráclito y un Jenófanes, por ejemplo), un himno a Zeus, lleno de una profunda «fe» en el Dios, es algo absolutamente impensable en Homero.

Sobre la religión de Hesíodo, cf. M. P. Nilsson, *Geschichte d. gr. Religion*, I², 620 ss.; Br. Snell, «Die Welt der Götter bei Hesiod» (en *La notion du divin*, en *Entretiens*, Fondation Hardt, I, Ginebra, 1954, págs. 97 y sigs.); Fr. Solmsen, *Hesiod and Aeschylus*, Nueva York, 1949.

Nilsson ha distinguido, dentro de la época arcaica, dos grandes corrientes religiosas: la *legalista* y la *extática* (*op. cit.*, págs. 611 y sigs.). Es como si el espíritu arcaico se escindiera en dos grandes sectores religiosos (que comportan, a la vez, dos grandes sectores sociales y políticos). De un lado, las corrientes místicas (orfismo, dionisismo); de otro, la tendencia, tradicional (pues apunta ya en Homero y Hesíodo), hacia una concepción ritualista, legalista, de la religión. En otros términos, podríamos hablar de Apolo y Dioniso, aunque, como es sabido, las dos corrientes se influirán mutuamente.

Comencemos por la corriente legalista. Encarnada en la concepción *olímpica* de la divinidad, especialmente en Apolo, el Apolo délfico. Su centro será Delfos, y su doctrina básica, la del *conócete a ti mismo* (γνώθι σεαυτόν), que comporta, a su vez, una concepción de los límites entre lo humano y lo divino. La teoría de la *hýbris*, por otra parte, será esencial.

El oráculo délfico ha tenido, por otra parte, su propia historia hasta llegar a ser lo que será en la época arcaica, época de su apogeo. La historia está brevemente resumida en el prólogo de *Las Euménides* de Esquilo. Ha tenido, además, su propia *literatura*, que se halla al servicio de una cierta *propaganda* en la que se fomentan los principios délficos. De creer a J. Defradas (*Les thèmes de la propagande delphique*, París, 1954), Delfos habría llevado a término la dirección del culto, de la colonización, de las ideas morales. El dios de Delfos, de acuerdo con Nilsson (*op. cit.*, pág. 647), habría fomentado, ciertamente, los más altos principios éticos de la época arcaica. Propagandistas de esta religión, en la época arcaica, serían el autor de la llamada *Suite pythique* (Defradas, págs. 55 y sigs.) del *Himno a Apolo* homérico, Píndaro, Estesícoro, Heródoto, en parte el propio Esquilo. La *Orestía* habría recibido su forma definitiva en Delfos: la posibilidad de que la *purificación* permita romper la serie *crimen-castigo*. Pero el *espíritu délfico* se continuaría en época posterior, en un Platón, e incluso tendría un cierto momento de renacimiento en Plutarco.

Para Defradas, más que una doctrina concreta, lo que tendríamos en Delfos sería un determinado *espíritu* religioso: «il y a (escribe, pág. 285) un esprit delphique, un esprit apollinien, qui se retrouve dans certaines versions de la légende d'Héraclès, dans l'*Orestie*, dans l'oeuvre de Pindare et celle de Platon». Al dios Apolo homérico —dios de muerte— sucede un dios humano, bienhechor. Señala asimismo Defradas el fuerte acento dórico-aristocrático de ese espíritu.

Un rasgo de algunos, al menos, de los *propagandistas* délficos es la tendencia a *purificar* toda leyenda divina de elementos groseros e impíos: tal es una de

las notas del tratamiento mítico de Píndaro (cf. Fehr, *Die Mythen bei Pindar*, Zurich, 1936). Lo mismo hallaremos, aunque con mayor complicación, en Esquilo, en Heródoto y, ya desde un ángulo filosófico, en Platón. Con algunos matices ciertamente: frente al principio de la *distancia* (entre el hombre y Dios) típica del apolinismo délfico, Píndaro insistirá en que hombres y dioses tienen un mismo origen, aunque les distingue el poder de uno y otro. Escribe Píndaro (*Nemea* VI 1 ss.):

Una y la misma la raza es de los hombres y los dioses;
la misma madre nos dio el soplo vital.
Mas nos distingue claramente el poder:
nada es el hombre, pero el Cielo
broncíneo es la firme y eterna
morada de los dioses...

Advirtamos que no todos los críticos están de acuerdo en interpretar el sentido de los dos primeros versos: algunos (por ejemplo Des Places, *Syngeneia*, pág. 26) entienden: «Les hommes sont une race, les Dieux en sont une...» Pero difícilmente puede hablarse de razas distintas si *ambos tienen una misma madre*.

Las distintas opiniones sobre el tema están reunidas en la nota 5 de la obra mencionada de Des Places. Entre los defensores de la *unidad* de las dos razas se hallan Bury, Farnell, Gundert, Adam, Fraenkel, Duchemin, Finley. Defienden la diferencia Rohde, Jaeger, Greene, Ehnmark, etc.

Sobre el tema, cf. G. Nebel, *Pindar und die Delphik*, Stuttgart, 1961.

Sobre la religión délfica, aparte los libros ya citados, cf. P. Amandry, *La mantique apollonienne à Delphes*, París, 1950 (que se ocupa esencialmente de los procedimientos mánticos); M. Delcourt, *L'oracle de Delphes*, París, 1955 (que traza la historia y la *síntesis* que representa lo délfico). Para su historia, H.-W. Parke, *A History of the Delphic Oracle*, Oxford, 1939 (hay reediciones).

La corriente *extática* o *mística* halla su más decidida manifestación en la *religión dionisiaca*, pero no se agota con ella: hay que contar con los *misterios* (en especial los de Eleusis) y los movimientos místico-filosóficos del tipo del *orfismo*. Ya hemos hablado de los posibles orígenes dionisiacos de la tragedia, y de cómo una parte de las obras trágicas tocaban temas basados en esta religión, aunque sólo conservamos completa la tragedia euripídea *Las bacantes*. El *entusiasmo* (ἐνθουσιασμός), la *locura divina* (que proporciona los mejores bienes a los hombres, según Platón, *Fedro* 244 s.), la *posesión* extática son los rasgos fundamentales. Si la religión apolínea es, en su esencia, *masculina*, los ritos dionisiacos son practicados en gran mayoría por mujeres.

Frente al escepticismo que durante algún tiempo dominó entre los críticos —se creía que los estados de entusiasmo «salvaje» se debían simplemente a la imaginación, y que no reflejaban una realidad (así J. Sandys, *HTHR*, 33 [1940])—, hoy se cuenta con suficientes testimonios para creer en una objetividad. Cf. Diodoro (IV 3), que habla de asociaciones de mujeres que celebraban cada dos años los ritos. A partir de 1940 se han descubierto más datos arqueológicos e históricos.

El *menadismo* es el nombre que se suele aplicar a este conjunto de rasgos que marcan el misticismo dionisiaco:

1) representa un estado de exaltación —esencialmente femenino— que se manifiesta en la *oreibásia* (recorrer los montes) en determinados momentos del año, y en plena noche;

2) *omofagia*: el rito del despedazamiento de un animal, que es comido crudo por los componentes, como si fuera una comunión, una unión mística con el dios;

3) en el momento del éxtasis, y debido a una gran exaltación psíquica, el *mýsta* contempla escenas maravillosas: la miel y el vino manan en los ríos y en las fuentes, etc.;

4) se llaman θίασοι las cofradías de creyentes en Dioniso;

5) las practicantes del rito reciben el nombre de ménades.

Sobre la religión dionisiaca y el menadismo en general, cf. especialmente: E. Rohde, *Psyche* (hay múltiples ediciones castellanas, por ejemplo, Barcelona, Labor, 1973); W. K. C. Guthrie, *The Greeks and their Gods*, Londres, 1950; R. Dodds, edición de Eurípides, *Bacantes* (con una importante introducción y comentario), Oxford, 1944 (múltiples reediciones); id., *The Greeks and the Irrational*, Berkeley, 1951 (apéndice titulado «Menadism»); H. Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, París, 1951, págs. 157 y sigs.

Si el apolinismo ha ejercido su influencia en la literatura, no menor debió de ser el influjo de Dioniso, aunque en este último caso tenemos menos restos: hay testimonios de la presencia del tema de la pasión de Dioniso, o de las luchas de este dios —de gran impulso apostólico para ganar adeptos y difundir sus ritos— contra sus oponentes. Si la adscripción a Tespis de un *Penteo* es dudosa, sabemos que la temática dionisiaca tuvo sus cultivadores en Esquilo (*Licurgia*, *Bacantes*, *Penteo*, *Sémele*, etc., son un buen testimonio de su afición a los temas báquicos). Sófocles no parece haberse interesado por el tema (sí, en cambio, su hijo Jofón, al que se atribuye un *Penteo*). Pero el mejor testimonio de literatura dionisiaca son *Las bacantes* de Eurípides, sea el que sea el sentido que haya de darse a la tragedia.

Las bacantes constituyen, en efecto, de acuerdo con el título de una obra de G. Norwood, un auténtico enigma (*The Riddle of the Bacchae*, 1908). Se la ha querido interpretar como una «palinodia a su ateísmo» (Tyrwhitt, K. O. Müller Plaey, etc.), como un ejemplo de los males de la religión (Patin, Wilamowitz, Decharme, Verrall, Norwood), o como una obra donde el poeta expresa su «experiencia» de lo dionisiaco, como algo real, independientemente de que lo aprobara o no (Pickard-Cambridge).

En todo caso, los versos de *Las bacantes* están dotados de una honda poesía a la hora de expresar las maravillas de lo dionisiaco y los dones que el dios sabe conceder a los hombres. Una alta poesía rezuman sus cantos corales. Véase un ejemplo de la *párodos*:

Desde la tierra de Asia, dejando el santo Tmolo, me lanzo, dulce tarea, a Bromio y, fatiga agradable, a Baco, gritando: «¡Evohé!» ¿Quién en la calle, quién? ¿Quién? ¿Que se retire a su hogar, y que todos los labios guarden piadoso silencio: que sus himnos rituales he de cantar, siempre, yo a Dioniso!

¡Bienaventurado quien, dichoso, conoce los misterios de los dioses, su alma santifica y consagra su espíritu en la procesión, danzando, y las orgías de la Gran Madre, Cibeles, honra, y el tirso agita, y de hiedra coronado, a Dioniso sirve... (*Bacantes* 64 ss.).

Los *misterios* más importantes, por lo menos en la época histórica, han sido los eleusinos. Su influjo en la literatura, por otra parte, no parece haber sido muy profundo: se observa en el *Himno homérico a Deméter*, un poema que debió de componerse en el Ática. Según algún filólogo (G. Thomson, en *JHS*, 55 [1935], 20), Esquilo habría recibido algún influjo de lo eleusino (él había nacido en Eleusis). Pero en general se está de acuerdo en que, en la tragedia, lo misterioso y el mundo del más allá con el que está relacionado se hallan ausentes.

Sobre esto, cf. J. C. Opstelten, *Sophocles and Greek Pessimism* (trad. inglesa, Amsterdam, 1952, págs. 9 y sigs.). Ha insistido, en cambio, sobre los elementos órfico-misteriosos en la tragedia griega el escritor holandés Bierens de Haan (*Het Tragische*, Amsterdam, 1933), quien ve en el orfismo y corrientes «reveladas» la corriente opuesta a la visión homérica marcada por la «aquenedad» y la «idea humanística»: la tragedia sería para este autor el «portavoz» de la corriente opuesta, «órfica». La tragedia griega no se entendería, según B. de Haan, sin el orfismo. Nosotros creemos todo lo contrario.

Al margen de estas dos corrientes, opuestas y en cierto modo complementarias para entender el espíritu arcaico, se hallan una serie de poetas que han compuesto poemas dirigidos a alguna divinidad, en himnos o plegarias, etc. Ello no debe presuponer una especial actitud ante los dioses, ni, *a priori*, determinadas relaciones con la divinidad. Es difícil seguir a Bowra (*Greek Lyric Poetry*, pág. 193) cuando pretende que el famoso *Himno a Afrodita* de Safo sea el testimonio de una *visión mística*, pese a la riqueza de vivencias que parecen objetivas. Lo mismo cabe decir de la *piEDAD* de Arquíloco cuando, aunque de un modo «popular», hace teología:

Para los dioses es todo muy fácil: con frecuencia
levantan al mortal que yacía postrado en tierra,
liberándolo de la desdicha; con frecuencia lo abaten
y derriban a quienes muy firmes se hallan sobre el suelo.

(Fr. 208 Adrados)

En realidad tenemos aquí un *tópos* que hallamos en Hesíodo, en Solón y en la tragedia. Mucho más profunda es la *piEDAD* de Píndaro cuando proclama la grandeza y la sabiduría de Apolo por boca de Quirón (*Pít.* IX 44 ss.):

¡Tú, que conoces
 el término fijado a cada cosa,
 y todos sus caminos;
 cuántas hojas la tierra en primavera
 hace brotar, y cuánta
 arena, a los embates
 de las olas y el viento, se amontona
 en el mar y en los ríos;
 tú que el futuro sabes
 contemplar claramente, y sus raíces!

Sobre la religión eleusina, cf. V. Magnien, *Les mystères d'Éleusis*, París, 1950; Nilsson, *Gesch. gr. Rel.*, I, págs. 653 sigs. Las relaciones entre la piedad eleusina y el *Himno hom. a Deméter* han sido abordadas por K. Deichgräber, *Eleusinische Frömmigkeit im hom. Demeterhymnus* (Abhandl. Akad., Mainz, 1950).

Platón emplea frecuentes metáforas tomadas de los misterios, cf. A. de Marignac, *Imagination et dialectique*, París, 1951, págs. 50 y sigs. (cf. *Banquete* 209e ss.; *Fedro* 250c).

Sobre los aspectos *místicos* que pueda haber en los presocráticos, cf. A. Delatte, *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques*, París, 1933. En el apartado «Literatura y pensamiento» (págs. 380 ss.) hemos hecho mención ya de los elementos himnicos subyacentes en los fragmentos y una referencia al trabajo de Deichgräber sobre el tema.

Un tema importante, dentro de la cuestión que estudiamos, es la aparición y el papel de los dioses en los tres trágicos, de un modo especial en Esquilo y Sófocles.

Respecto a Esquilo, no se trata ya solamente del problema de la presencia de divinidades en su obra, sino de si su obra es esencialmente religiosa. Hay, en efecto, una corriente interpretativa que pretende agotar el sentido de su tragedia como *ideología política*. Entre otros, defiende esta concepción Podlecki (*The political Background of Aeschylean Tragedy*, Ann Arbor, Michigan, 1966), y, con ciertos matices, G. Thomson (*Aeschylus and Athens*, Londres, 1942), aparte algún investigador aislado (Costa, por ejemplo, y Stössl). Pero frente a esta actitud, conviene recordar las palabras de E. Valgimigli (*Le Coefore*, Bari, 1926): «non crea drammi di argomenti religioso, ma religiosi». Su tragedia es una meditación constante de las relaciones entre el hombre y la divinidad. Sin que haya necesidad de plantear la existencia de una *religión de Zeus*, su obra es un esfuerzo por elevarse a una concepción más pura y noble de este Dios, aunque haya en su pensamiento elementos tomados de la tradición —en especial, de Solón y de Hesíodo—. Se ha querido explicar buena parte del sentido de sus trilogías, en especial la *Orestía*, como una grandiosa concepción en la que Zeus mismo *evoluciona*, idea que el poeta expresa en su famoso *himno a Zeus*, donde leemos que Zeus ha mostrado a la humanidad la lección del πάθει/μάθος, es decir, al *conocimiento por el sufrimiento*. La *gracia violenta* de los dioses, en especial de Zeus, constriñe al impío a seguir

el camino de la piedad, a aprender. El mundo esquileo, hecho de fuertes tensiones, halla su síntesis en la religión de Zeus que defendía el poeta. Algunos críticos han pretendido explicar el sentido último de la tragedia esquilea acudiendo a la tesis de que hay profundas contradicciones en el pensamiento de Zeus: en la *Orestía*, por ejemplo, Agamenón es, al tiempo, el brazo secular de la Justicia divina y un impío que ha cometido grandes sacrilegios al destruir los altares y templos de Troya. Zeus está al lado de Agamenón y, simultáneamente, lo destruye. H. D. F. Kitto ha explicado con mayor profundidad esta aparente contradicción: se trata de la existencia de dos planos que corren paralelos. La *Orestía* es una muestra, para Kitto, de que en la muerte de Agamenón juegan simultáneamente la voluntad divina y las causas humanas. Clitemestra es, a un tiempo, el brazo de Apolo-Zeus, y una mujer que actúa por sus propios móviles (el sacrificio de Ifigenia). Kitto ha intentado, asimismo, explicar los dos planos en *Los persas*: Grecia ha destruido a Persia, desde el plano divino, por su *hýbris*, pero los dioses se han servido de la geografía y el clima griego para llevar a cabo esta empresa.

K. Reinhardt ha defendido (*Aischylos als Regisseur und Theologe*, Berna, 1949) la tesis de un Zeus de doble faz, sin que haya necesidad de postular un Zeus que evoluciona. Siguen esta misma postura, entre otros, Wilamowitz y Adrados. Sobre estos aspectos tal como los ha defendido Kitto, véanse de este autor, *Poiesis*, Berkeley, 1966, págs. 38 y sigs.; *Form and Meaning in Drama*, Londres, 1956, págs. 1 y sigs.; y *Greek Tragedy*, Londres, 1939, págs. 31 y sigs.

Un tema importante, relacionado con el que nos ocupa, y que se plantea en cualquier discusión básica sobre la tragedia —y no sólo la de Esquilo—, es el problema de la inocencia o culpabilidad de sus «héroes». Dos grandes líneas de interpretación distinguiremos aquí:

a) La de quienes apuntan a una idea de la *divinidad perturbadora*, que tiende una trampa al hombre para hundirlo. Esta actitud sostiene, naturalmente, de un lado, que los personajes sufrientes de la tragedia son *inocentes*, y de otro que los dioses son crueles y malignos, por lo menos en un determinado punto de vista. Tal es la actitud de Rivier, Page-Denniston (en su ed. comentada del *Agamenón*). El caso extremo es el de Ch. Möller, que llega a afirmar que «los griegos tuvieron unos dioses que no merecían» (*Sabiduría griega y paradoja cristiana*, trad. cast., Barcelona, 1963, pág. 69).

Moeller saca mucho partido del *genio perturbador* que «maneja los hilos de la tragedia». Un tema parecido ha tocado K. Deichgräber, *Der listensinnende Trug des Gottes*, Gotinga, 1952, págs. 108 y sigs.

b) La de quienes pretenden salvar la responsabilidad humana y ven en la tragedia no el resultado de un impulso irresistible de la acción divina, sino o bien la *justicia* que se cumple o, todo lo más, la actitud del hombre que

colabora en su propio destino. Un buen representante de la primera actitud es Kitto; de la segunda, en general, la escuela germánica (Lesky, Snell, entre otros).

Esta segunda actitud ve en la tragedia en general, pero especialmente en la esquiléa, como una síntesis en la que se superan por medio del dolor, las actitudes contrapuestas.

Kitto ha discutido, asimismo, el valor de los dioses como *símbolo* de las leyes eternas y universales del cosmos. Aunque en el plano humano la acción puede entenderse perfectamente, la adición de un plano superior, divino, da a las piezas un *sentido religioso, universal*. Sin el plano divino, en las tragedias de Esquilo y de Sófocles tendríamos sólo una *tragedia secular*. Hablando de la *Orestía* («The idea of God in Aeschylus and Sophocles», en el libro colectivo (ya citado) *La notion du divin*, págs. 169 y sigs.) afirma, en la discusión de su ponencia: «The supremacy of Zeus is a symbol of the essential unity, and therefore, intelligibility of the universe» (pág. 190). Y respecto del *Edipo Rey*, su interpretación es que «el universo está regido por una ley», no que sea un caos.

Los dioses aparecen algunas veces en escena en Esquilo. Recuérdense *Las Euménides*. Y si no aparecen, su invisible presencia se hace notar a cada momento. En el caso de Sófocles las cosas son muy distintas. Ciertamente que en algunas tragedias asistimos a la aparición de un dios (en el prólogo del *Áyax*, por ejemplo). Pero lo que diferencia esencialmente a Esquilo de Sófocles es que, mientras aquél se preocupa *teológicamente* por el tema de las relaciones entre el hombre y dios, Sófocles no plantea problemas de *especulación* teológica. Ofrece una imagen del *mundo tal como es*, sin entrar en cuestiones. El enigma de la existencia humana es enfocado desde el punto de vista de su *consistencia básica*. Según como interpretemos su tragedia, el pensamiento básico de Sófocles es que el hombre es la nada medido con Dios, que es lo Absoluto. Así ha interpretado su pensamiento una buena cantidad de críticos (por ejemplo, Diller), en especial cuando abordamos el tema de Edipo. Que el problema es difícil se comprueba cuando hacemos un balance de las interpretaciones de la concepción de la vida en Sófocles. Mientras algunos críticos (por ejemplo, Pohlenz) hablan de un «enorme optimismo», otros no menos importantes han hablado de una profunda visión pesimista. El tema es abordado ampliamente en el libro antes citado de J. C. Opstelten, *Sophocles and Greek Pessimism*, Amsterdam, 1952.

También aquí Kitto suele decir cosas muy sensatas, intentando defender una posición muy verosímil, en el sentido de que lo que hace Sófocles es insistir en sacar las consecuencias de una actitud concreta, que suele causar desastres que alcanzan incluso a inocentes.

Una visión *sui generis* del problema la hallaremos en C. H. Whitman, *Sophocles. A Study on Heroic Humanism*, Cambridge, 1951, que es una defensa apasionada de la inocencia de los personajes, sosteniendo que los dioses son «lo otro, lo negativo», frente a lo que luchan los héroes.

Si en Esquilo hallamos una confianza en la Justicia de los dioses y en Sófocles la presencia de una *norma* que da sentido al mundo, en Eurípides los problemas son más graves porque no podemos resumir su pensamiento de un modo tan fácil. Es un alma compleja y complejo es su arte. Complejo y contradictorio. Que se le haya podido presentar como el representante de la Ilustración (W. Nestle), como un racionalista (Verrall, Greenwood), como un místico (Festugière), como un irracionalista (Dodds), sólo se explica por esa complejidad. Lo que podemos afirmar, como hiciera algunos años antes F. Chapouthier (en el libro colectivo, tantas veces citado, *La notion du divin*, págs. 206 y sigs.), es que «está abierto a todo lo que hace referencia a Dios» (Chapouthier dice: «l'accueil du divin»). Asistimos en su variada obra a la «mística» relación entre Hipólito y Ártemis; a la dulce vida de retiro religioso de Jon; a los cantos corales llenos de profundo afecto por Dioniso en *Las bacantes*. Pero también a las críticas más duras contra la religión cuando ésta degenera en mera superstición; a la crueldad de los oráculos y de los dioses (*Electra*, etc.). En un resumen precipitado cabría decir que Eurípides suspira por una concepción más pura de la divinidad, sin que llegara jamás a elaborar-la enteramente. Él sólo sabe que los dioses de la tradición suelen mostrarse duros, injustos y crueles.

9. ANTROPOLOGÍA Y LITERATURA GRIEGA

Hay dos visiones, complementarias, de la cultura griega. De un lado, la consideración «idealista», atenta a los momentos rutilantes del mundo helénico, con la luminosidad de lo olímpico, lo apolíneo, que cristaliza en la visión homérica, los «aspectos elevados de la religión» (Farnell), la *sofrosýne*, Sófocles y el pensamiento racional. Es la visión que elaboró el neohumanismo alemán, y que puede sintetizarse con el poema de Schiller, *Die Götter griechenlands*. De otro lado están los aspectos «oscuros», ctónicos, con el culto a los muertos, los ritos agrícolas, el menadismo...

La primera visión ha tenido y tiene todavía hoy sus continuadores: U. von Wilamowitz, en su obra *Der Glaube der Hellenen* (Berlín, 1931), aborda la fe de los griegos más desde el punto de vista del humanista que del historiador, y apenas se ocupa de aspectos como el sacrificio, los ritos, y casi no menciona la religión «popular». Junto a esta obra, el intento de W. F. Otto (*Die Götter Griechenlands*, Francfort, 1956⁴) por desentrañar el sentido profundo de la religión helénica en su forma más luminosa. Y hay otros libros.

La verdad es que el mérito de haber cambiado el rumbo de las interpretaciones de lo griego hacia el análisis y el estudio de las formas «oscuras» es mérito de Rohde (*Psyche*) y de su amigo y colega Nietzsche (*El origen de la tragedia*). Pero también es verdad que en su misma época se había producido ya, o se estaba produciendo, un cambio en el estudio de las civilizaciones superiores en la línea de ir a la búsqueda de las raíces y los orígenes, las formas primitivas

de esas civilizaciones, al tiempo que se estudiaban las formas elementales de la vida humana entre los pueblos primitivos. Es la orientación antropológica, etnológica y folklórica que, como reacción a la escuela «histórica», pretendía explicarse las formas superiores a partir de las más elementales. De hecho, este cambio de perspectiva tiene algo que ver con la aparición del evolucionismo.

a) Aparición de nuevos métodos

Frente a los métodos que a mediados del siglo XIX imperaban en el estudio de lo helénico (y otros campos) —la *escuela histórica* (K. M. Müller principalmente), la *escuela comparatista* (nacida con la lingüística comparada, y que halla su gran cultivador en Max Müller)— empiezan a aparecer voces que propugnan una ruptura con tales métodos. Un gran pionero fue, en este sentido, W. Mannhardt. Era un germanista, que había trabajado ya sobre los mitos germanos (*Germanische Mythen*, 1858) y que orientó su trabajo, de la mano de los estudios de los hermanos Grimm, hacia lo que podemos llamar la «mitología inferior», es decir, hacia los mitos populares, llegando a la conclusión de que detrás de esos mitos se ocultaba un rico tesoro de contenido primitivo en el campo de la religión. Las costumbres y tradiciones mantenían, en forma de fósil, elementos míticos que permitían hallar importantes datos para un estudio de la mentalidad religiosa popular.

Buena parte de sus conclusiones pueden verse reunidas en su libro *Mythologische Forschungen*, aparecido póstumamente en 1884. También es importante su estudio *Antike Feld- und Waldkulte*, 1877.

Interesa recordar que detrás de esas «tradiciones» analizadas por Mannhardt aparecían, más o menos agazapados, ciertos «demonios». Poco antes, Tylor había publicado sus estudios sobre las «primitivas civilizaciones» (*Primitive Culture*, 1871), donde el animismo tenía un lugar muy importante. Tylor se acerca a los pueblos primitivos y elabora una teoría de las aportaciones culturales de estos pueblos, insistiendo, aparte de en su *animismo*, en sus ritos y costumbres. Su obra influye inmediatamente sobre una serie de investigadores (Frazer, Wide, Usener) que amplían el marco de estudio. Paralelamente, hay que situar aquí la obra de Bachofen, que abre a la consideración de los estudiosos sus teorías sobre el matriarcado como una forma primitiva de civilización y de derecho entre los pueblos primitivos.

Existe una versión española del libro de Tylor, *Antropología. Introducción al estudio del hombre y de la civilización*, Madrid, 1912²; también la hay de la obra de J. G. Frazer, *The golden Bough* (1891): *La rama dorada. Magia y Religión*, México, 1944 (es la traducción de la edición abreviada preparada por la viuda de Frazer, cuya obra original abarcaba doce tomos).

Mannhardt hablaba de démones; Tylor de animismo; Frazer de magia. Pronto interesará el totemismo (cf. W. Wundt, *Psicología de los pueblos*, trad. cast., Madrid,

1926; el original es de 1912). Sobre totemismo, cf. también Frazer, *Totemism*, 1887, y *Totemism and Exogamy*, 1910.

Todos estos enfoques se orientaban hacia el estudio de los ritos primitivos, hacia los aspectos «oscuros», originales, primitivos, de las civilizaciones. Pronto se sintió el deseo de aplicar tales métodos al estudio de la cultura griega. Rohde, por un lado, abordó los orígenes oscuros de la creencia en el alma y en la inmortalidad, y su colega Nietzsche amplía el panorama.

Bachofen, como hemos indicado, había señalado el camino hacia una consideración amplísima de una primitiva organización social que abarcaba no sólo la antigua Grecia, sino otras zonas, como Italia, España, Asia Menor, India y Asia Central. Según Bachofen se trata de un estadio primitivo de la sociedad humana caracterizada por una *filiación uterina*, por una *ginecocracia*, que iría seguida por una etapa de «promiscuidad» y por una etapa ulterior masculina. Desde el punto de vista de la religión, el período matriarcal se caracteriza por un culto a la Tierra, a la Luna. La primera aporta un principio de orden y regularidad matrimonial.

Su libro básico, *Das Mutterrecht*, Stuttgart, 1861, ha conocido una reedición por K. Meuli (Basilea, 1948). Como veremos, ha ejercido, todavía hoy, fuerte influjo.

Con todos esos elementos se va constituyendo una corriente antropológica que aborda desde el ángulo de lo originario y primitivo la cultura griega, y por tanto, también las raíces del hecho literario. Señalaremos los pasos más importantes en este proceso.

b) *La escuela de Cambridge*

Uno de los grupos más importantes que abordó, con plena conciencia, desde el ángulo del rito el hecho griego es el llamado círculo o escuela de Cambridge, al que pertenecen figuras tan importantes como Jane Harrison, G. Murray, F. M. Cornford, J. M. Cook y algunos otros.

La escuela adopta buena parte de los principios establecidos por las corrientes señaladas. Junto a los enumerados, hay que señalar el posible influjo de las ideas de sociólogos-antropólogos del tipo de U. Lévy-Bruhl (*Les fonctions mentales des sociétés inférieures*, 1910), que había hablado ya de la religión como resultado de las «representaciones sociales primitivas», y de E. Durkheim, un poco más tarde, que había abordado el análisis de esa mentalidad (*Les formes élémentaires de la vie religieuse*, aparecido en 1912).

El camino estaba, pues, preparado para un abordaje antropológico de la religión griega, con sus secuelas en el campo de los mitos y de la literatura y el pensamiento. J. Harrison, en sus libros, opta por un estudio de la religión desde el ángulo del rito. Ella misma lo confiesa: «cuando digo religión, tengo que corregirme inmediatamente a mí misma: no es la religión lo que me absor-

be, es el rito». Partiendo, pues, de consideraciones sobre la primitiva mentalidad, el totemismo, la mezcla de elementos religiosos de diversas procedencias, se propone estudiar los ritos griegos descubriendo en ellos los restos de esa primitiva mentalidad. Sus dos libros básicos aparecieron a principios de siglo: los *Prolegomena to the Study of Greek religion* (Cambridge, 1903) señalan, en la misma introducción, que la autora se propone atraer la atención hacia aspectos negligidos de la religión griega. El libro conoció un buen éxito editorial, de modo que las reediciones se sucedieron pronto. Lo mismo cabe decir de *Themis. A Study of the social origins of Greek religion* (Cambridge, 1927²).

Buena parte de las conclusiones obtenidas en el libro de Harrison son utilizadas por G. Murray en su breve ensayo *Four Stages of Greek Religion* (Cambridge, 1912; ampliado luego con el título de *Five Stages of Greek Religion*, 1925). Murray acepta las ideas de Harrison sobre todo en el primer capítulo (*Saturnia regna*), que ofrece un cuadro de la religión griega preolímpica. La idea será fructífera, y pronto los investigadores intentarán desbrozar el cuadro de los elementos preolímpicos de la cultura griega. Lo estudiaremos más adelante.

Si Harrison y Murray se había limitado a los aspectos religiosos de los orígenes de la cultura griega, Cornford aplica las nuevas ideas a los orígenes de la filosofía. Su libro *From Religion to Philosophy* apareció en 1912 (hay versión castellana, Barcelona, Ariel, 1984), y es un serio intento de analizar la formación del pensamiento especulativo a partir del concepto de religión como «representación colectiva». La primitiva organización social crea unas proyecciones que determinan la aparición de conceptos como *moira*, etc. La tradición mística y la científica tienen un mismo origen según el autor.

c) *La escuela francesa*

Paralelamente a las aportaciones británicas, un grupo de investigadores franceses realizan, asimismo, su aportación al estudio de los aspectos antropológicos de la cultura helénica. El núcleo central y que da sentido a tales estudios son las instituciones y su aspecto social. Las figuras más importantes, en sus primeras manifestaciones, son G. Glotz y L. Gernet, que preparan en parte el terreno a la floración de investigadores que, siguiendo más o menos de cerca las ideas de los citados estudiosos, combinadas con las aportaciones de Lévi-Strauss, enfocarán el estudio del mito, de la religión y de la literatura desde un punto de vista que puede llamarse una combinación de métodos sociológicos, de psicología social, histórica y de estructuralismo.

La obra de G. Glotz empalma, en cierto modo, con las aportaciones de Durkheim y Lévy-Bruhl, aunque en ciertos aspectos se les anticipa. Su gran aportación al tema que nos interesa es el libro *La solidarité de la famille dans le droit criminel d'Athènes* (París, 1904), donde se establecen las íntimas relaciones entre religión y derecho.

La labor de Glotz se prosiguió a partir de este primer estudio cristalizando en obras como *Études sociales et juridiques sur l'Antiquité grecque*, París, 1906, donde el autor intenta comprender la *psicología social* que explique la evolución jurídica en Grecia.

Que el método no era aceptado unánimemente en Francia lo demuestra la crítica a que somete tales ideas (sobre todo el durkheimismo) un hombre como A. Croiset (*Les démocraties antiques*, París, 1909).

d) *Las corrientes más modernas*

Las generaciones que siguieron, en Inglaterra, a la «escuela de Cambridge» prosiguieron el empleo de tales métodos, aunque perfeccionándolos y corrigiendo los excesos de algunas de sus orientaciones. Así E. R. Dodds, en su libro *The Greeks and the Irrational* (Berkeley, 1951; hay traducción castellana, Madrid, 1960). Ya en el *Preface* señala Dodds las innovaciones de método y de punto de vista que contiene el libro y, en defensa de los ataques que la antropología de Grecia ha recibido, afirma Dodds que, de acuerdo con Lévy-Bruhl, «en todo espíritu humano, sea cual sea su desarrollo intelectual, subsiste un fondo de mentalidad primitiva». Es lo que Murray llamaba ya «el conglomerado primitivo». Por otra parte, Dodds hace también un elogio de la alianza, prometedora a su juicio, entre antropología social y psicología social.

De acuerdo con tales principios metodológicos, Dodds aborda aspectos de la cultura griega con criterios antropológicos. Utiliza los estudios de M. Eliade sobre el chamanismo, y sus propios estudios sobre el menadismo. La tesis del libro es un intento por demostrar que, pese a todo, el fondo irracional de la cultura griega es irreductible.

Una alianza entre filología y antropología hallaremos en G. Thomson. Éste, partiendo, asimismo, de puntos de vista marxistas, intenta un análisis de la formación de la tragedia como formada a partir de las iniciaciones místicas del clan. El libro comprende unos capítulos sobre los orígenes de la civilización griega, con referencias al totemismo, a la exogamia y a los ritos de iniciación.

Su libro básico es *Aeschylus and Athens*, Londres, 1949. Importantes son también sus *Studies in Ancient Greek Society*, 2 vols., Londres, 1955.

Si Glotz había iniciado un camino nuevo, L. Gernet es el *punte* que une los primeros pasos de la investigación con las nuevas corrientes de la antropología de Grecia que aparecen en Francia. Sus estudios sobre el desarrollo del pensamiento jurídico en Grecia van seguidos de una serie de trabajos en los que el autor aborda los aspectos institucionales de la primitiva cultura griega (*Frairies antiques, Dolon le Loup, Droit et prédroit*), y abren la puerta a una aproximación antropológica que él mismo define como «la representación del ser humano en el plano religioso y el papel que se le asigna en la economía religiosa del mundo».

Gernet aborda las fiestas de campesinos, el sacrificio, el papel del campo en las fiestas primitivas, la formación de «grupos» sociales y su reflejo en la literatura. Es el primero que aborda el hecho literario desde esta perspectiva (en su artículo «La tragédie grecque comme expression de la pensée sociale»). Buena parte de estas orientaciones quedan plasmadas en libros misceláneos como *Anthropologie de la Grèce antique*, París, 1976, y *Les Grecs sans miracle*, París, 1983 (editado por Vernant).

Prosigue una orientación parecida H. Jeanmaire, *Couroi et Couretes*, París, 1939. Entre los italianos han seguido orientaciones parecidas hombres como Brelich (*Paides et Parthenoi*, Roma, 1969; *Gli eroi Greci*, Roma, 1958) y C. Calame (*Les choeurs de jeunes-filles en Grèce archaïque*, I, Roma, 1977).

Enlazando con las orientaciones de L. Gernet, y con ciertos aspectos del estructuralismo de Lévi-Strauss, florece actualmente en Francia un grupo de investigadores dirigidos por J. P. Vernant y del que forman parte, entre otros, M. Détienne y P. Vidal-Naquet. La forma más pura de estructuralismo la hallamos en G. Dumézil, cuya obra se orienta hacia el comparativismo funcional (*Le crime des Lemniennes*, París, 1924; *Mythe et épopée*, París, 1968; *Les dieux des Indoeuropéens*, París, 1952; *Juppiter, Mars, Quirinus*, París, 1941, etc.).

La obra de Lévi-Strauss está contenida en una serie de trabajos dispersos y aproximativos (*Tristes tropiques*, París, 1955; la serie *Mythologiques*, y el librito, importante para su metodología, *La pensée sauvage*, trad. cast., México, 1964; *Le totémisme aujourd'hui*, París, 1962, etc.). Para una valoración de sus ideas y métodos, cf. G. S. Kirk, *Myth*, Cambridge, 1970; L. Makarius, *Structuralisme ou ethnologie*, París, 1973; W. Burkert, *Structure and History*, Berkeley, 1979. Para sus relaciones con la cultura clásica, cf. P. Pucci, «Lévi-Strauss and class. cult.» (*Arethusa*, 4 [1971]).

Para las tendencias actuales de la antropología aplicada a la cultura clásica, cf. G. Kluckhohn, *Anthropology and the classics*, Providence, 1961; S. C. Humphrey, *Anthropology and the Greeks*, Londres, 1978; Cr. Meier, *Introduction à l'anthropologie politique de l'Antiquité classique*, París, 1984.

En el ámbito francés, tres nombres destacan en el campo del estudio del mito y la literatura, de la religión y de la civilización griega. De un lado, J. P. Vernant, del otro sus colegas, algo más jóvenes, M. Détienne y P. Vidal-Naquet. Sus trabajos se enmarcan dentro de la línea estructural aunque combinada con métodos antropológicos y de psicología social. En uno de sus libros, que recoge trabajos anteriormente publicados, Vernant (*Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, trad. cast., Barcelona, 1973) escribe:

Desde hace una decena de años nos esforzamos en aplicar al dominio griego las investigaciones de la psicología histórica de la que I. Meyerson es, en Francia, el promotor... Sin embargo, nuestra perspectiva es otra: ya se trate de hechos religiosos: mitos rituales, representaciones figuradas, o bien de filosofía, de ciencia, de arte, de instituciones sociales, de hechos técnicos o económicos, siempre los consideramos, en tanto que obras creadas por los hombres, como la expresión de una actividad mental organizada. A través de estas obras,

nosotros escudriñamos para averiguar lo que ha sido el hombre mismo, este hombre de la antigua Grecia al que no se puede separar del cuadro social y cultural del cual es a la vez creador y producto.

Del mismo modo, en el *Préface* que antecede a la obra colectiva del mismo Vernant, y en Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, París, 1973, leemos:

Nos analyses opèrent en réalité à des niveaux très différents. Elles relèvent à la fois de la sociologie de la littérature et de ce qu'on pourrait appeler une anthropologie historique.

Con este método y este enfoque, los tres investigadores que hemos mencionado se han ocupado de aspectos concretos y generales del mito, por un lado. Libros como los de Détienne, *L'invention de la mythologie* (París, 1981) y *Los jardines de Adonis* (trad. cast., Madrid, 1983), los de Vernant ya citados (se puede añadir *Les origines de la pensée grecque*, París, 1962), o de Vidal-Naquet (*Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego*, trad. cast., Barcelona, 1983), junto a otros, abren nuevos caminos a la interpretación del mito helénico enmarcado en los cuadros sociales e históricos y psicológicos del mundo griego. Pero no se trata sólo de una aproximación al mito, sino a toda la vida social, económica y cultural de Grecia. De un lado, una profundización en las raíces primitivas de aspectos concretos de la vida griega (instituciones como la *éfebía*, aspectos guerreros como la hoplítica, el sentido del espacio, la contraposición crudo-cocido, campo-ciudad, etc.) halla en estos trabajos una clarificación que merece tenerse muy en cuenta a la hora de abordar estos aspectos de la vida griega.

e) *Orientaciones actuales: literatura y antropología*

Añadiremos que todo lo anteriormente dicho era un prelude para prepararnos a abordar la incidencia de todas estas corrientes estructurales y antropológicas en la visión de la literatura griega. Señalaremos varias direcciones:

1) Ante todo, una preocupación por penetrar en el *fondo ritual* de determinados aspectos de la tragedia. Por ejemplo, las relaciones existentes entre *tragedia* y *sacrificio*. Es éste un aspecto que interesa hoy vivamente. De un lado, los estudios más recientes de esta orientación han procurado penetrar en el sentido, no fácil de establecer, del sacrificio en la religión griega.

Destacan aquí los estudios de W. Burkert: «Greek Tragedy and Sacrificial Ritual» (*GRBS*, 7 [1966], 87 ss.); *Homo necans*, Berlín, 1972, y el estudio colectivo *Le sacrifice dans l'Antiquité* (Entretiens de la F. Hardt, ed. por Rudhardt-Réverdin, Ginebra, 1981); y el libro de Détienne-Vernant, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, París, 1979.

Estos estudios han hallado, asimismo, eco fuera de Francia, como delatan obras del tipo del libro de H. P. Foley, *Ritual irony. Poetry and Sacrifice*

in Euripides, Ithaca-Londres, 1985, con la amplia bibliografía recogida sobre el tema.

2) En segundo lugar, los trabajos que se ocupan de los elementos pre-olímpicos en el mundo mítico y literario de Grecia. Ya Bachofen se había referido a obras como la *Orestía* o *Las suplicantes* de Esquilo, intentando hallar «pervivencias» de la concepción matriarcal en ellas. Algunos investigadores han seguido caminos semejantes. Un caso concreto es ese libro de E. A. S. Butterworth, *Some Traces of the Pre-olympian world in Greek Literature and Myth*, Berlín, 1966, y el estudio de S. Goldhill, *Language, sexuality, narrative: the Oresteia*, Cambridge, 1984.

3) Otro camino es el esfuerzo por situar al personaje, al héroe, en el contexto social concreto. Así el estudio de Vidal-Naquet, «Le Philoctète de Sophocle et l'éphébie» (reproducido en *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, págs. 161 y sigs.) y una conferencia suya, pronunciada en Barcelona en 1988, sobre el *Áyax* y su contexto social.

4) Pero sobre todo es importante señalar los estudios que se proponen ilustrar aspectos de la literatura griega desde la perspectiva considerada. Y aquí cuentan los representantes actuales con ciertas aportaciones anteriores: por ejemplo, el estudio de N. Brown, *Hermes the Thief* (Madison, 1947), con un enfoque antropológico y sociológico de algunos aspectos de esta figura que luego ha sido utilizado por determinados estudiosos.

Cabe incluir aquí el enfoque «estructural» dado por Ch. Segal a su estudio *Tragedy and Civilization*, Cambridge, Mass., 1981, o el librito de V. Propp, *Edipo a la luz del Folklore*, Barcelona, 1983.

En esta perspectiva, la investigación se ha ocupado de aspectos del *mundo homérico*. Así, «Valores religiosos y míticos de la tierra y el sacrificio en la *Odisea*», de Vidal-Naquet (incluido en *Formas de pensamiento...*, págs. 33 y sigs.), y el capítulo del libro antes mencionado de N. Brown y que se ocupa del Himno homérico a Hermes, con una interpretación antropológica y sociológica.

También Hesíodo ha sido estudiado en esta perspectiva: nos limitaremos a mencionar el trabajo ya antiguo de F. M. Cornford («A ritual Basis for Hesiod's *Theogony*», en el libro *The unwritten philosophy*, Cambridge, 1950, págs. 95 y sigs.), y los estudios de Vernant (contenidos en *Mito y pensamiento*, págs. 21 y sigs., con una interpretación estructural del mito de las razas). Para la época arcaica, el libro de M. Détienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque* (París, 1967; trad. cast., Madrid, 1981).

El libro de C. Miralles-J. Pòrtulas, *Archilochus and the Iambic Poetry*, Roma, 1983, es un intento por aislar una *poética anti-apolínea* en la poética de Arquíloco, pero contiene graves errores de método, aunque el intento nos parece interesante.

Ya hemos señalado los estudios dedicados a la tragedia desde esta perspectiva.

10. LITERATURA Y ARTE

We cannot understand the Art without
Literature or the Literature without Art.

(T. B. L. Webster)

El primero que comparó la pintura a la
poesía era un hombre de depurado gusto en
cuyo espíritu producen estas dos artes un
efecto análogo.

(Lessing)

En su *Olímpica* VI (vv. 39 ss.), Píndaro describe la siguiente escena: Se trata del parto que da a la luz a Yamo. Su madre se ha alejado para ocultarse de las miradas de los suyos, ya que Yamo es hijo de Avadna y de Apolo, y ha tenido oculto su embarazo ante su familia:

Ella, en tanto,
depone en tierra su escarlata faja
y el cántaro de plata, y entre oscuros
matorrales a un niño
parió, de espíritu divino.
Y el de las hebras de oro
a Ilitía, que las mientes asosiega,
para atenderla manda, y a las Moiras.
Y salió de su vientre entre dolores
dulces de parto Yamo
a la luz, sin dolor. Entre zozobras
lo deposita en tierra, y dos serpientes
de ojos grises, por voluntad divina,
criáronlo, amorosas,
con el veneno inocuo de la abeja...

Al comentar este hermoso pasaje, G. Norwood (*Pindar*, Berkeley, pág. 87) exclama: «There is Boticelli, translated into Greek!» En estas breves palabras se contiene toda una concepción de las relaciones entre arte y poesía: es una clara y decidida afirmación de sus íntimas relaciones, así como de la posibilidad de trasladar a un arte lo que se ha expresado con los medios propios de otro. Hay toda una filosofía estética contenida en esta exclamación.

Por supuesto, no todos los críticos abonarían tales ideas. Sí Croce y sus discípulos, por supuesto. Benedetto Croce, en sus *Problemi di Estetica* (Bari, 1910), se niega, por ejemplo, a aceptar que haya, en pureza, diversas artes. Es para él un postulado fundamental que hay «un solo arte». En sus *Nuovi Saggi di Estetica*, publicados diez años más tarde, todavía insiste en que la «intuitiva estética» no puede pertenecer a ningún arte en concreto:

Esta fuerza intuitiva —escribe— no es ni pictórica ni poética, ni es tampoco musical o arquitectónica, ni algo puramente aislado, sino que es todo esto conjuntamente formando una unidad indisoluble.

Siguiendo las pautas de su maestro, Fr. Flora sostendrá en su libro *Dal Romanticismo al Futurismo* (Milán, 1925, págs. 110 y sigs.) que «el hombre como tal mira con todo el espíritu» y que no hay diferencias entre las distintas artes.

Esta actitud de Croce, maximalista si las hay, y que es coherente con toda su filosofía (cf. sus ideas sobre la *Estética como ciencia de la expresión*, en donde no distingue entre expresión lingüística en general y sus formas particulares en cada estadio de la lengua), está opuesta de un modo radical a las ideas sostenidas siglo y medio antes por Lessing en su famoso libro *Laokoon*, que lleva el significativo subtítulo: *Oder die Grenzen von Malerei und Poesie* (*O los límites de la Pintura y la Poesía*), donde el gran crítico ilustrado alemán va a la búsqueda de las leyes de lo que puede y no puede hacer cada una de las artes. Reconoce Lessing, ciertamente, al comparar pintura y poesía (mejor sería decir plástica y poesía) que ambas provienen de una fuente común, la Belleza. Pero tras una profunda reflexión sobre los medios de que dispone cada una de estas dos artes, concluye que, de las reglas que rigen la técnica de una y otra arte, «unas predominan en la pintura, otras en la poesía, y que, por consiguiente, la poesía puede venir en ayuda de la pintura y la pintura en ayuda de la poesía» (Prefacio).

El ya citado Flora afirmaba, por ello, que la división entre distintas artes, establecida por los críticos, es puramente *pedagógica*.

No podemos ocuparnos de esta cuestión de filosofía del arte, que rebasaría los límites y las intenciones de este trabajo. Señalemos el hecho, y paremos atención a que, entre los críticos y filósofos de arte, no hay un consenso total a la hora de hablar de las relaciones entre las artes. Señalaremos, en todo caso, algunos ejemplos prácticos que permiten sostener, con cierta probabilidad, que, más allá de las discusiones teóricas, hay una cierta tendencia a aceptar el posible influjo mutuo entre las artes diversas. Recordemos que en pleno siglo VI a. C. el poeta y «crítico» Simónides sostenía que «la pintura es una poesía que está muda, y que la poesía es una pintura que habla»; que Horacio acuñó la expresión *ut pictura poesis*; que la pintura de Claudio de Lorena influyó en las orientaciones de la poesía paisajística del siglo XVIII; que Keats tomó ciertos detalles del citado pintor para componer su *Oda a una urna griega*; que los simbolistas establecieron una profunda relación entre poesía y música («de la musique avant toute chose»); que determinados recursos poéticos han sido utilizados en música (el *leit-motiv*, en Wagner, sobre todo). El caso más interesante es el de la aplicación de las célebres oposiciones excogitadas por Wölfflin en sus *Principios fundamentales de la Historia del Arte*, donde su autor intenta trazar las diferencias entre Renacimiento y Barroco con medios

exclusivamente artísticos, y que pronto se aplicó a la literatura. El libro de D. Walzel, *Das Wortkunstwerk*, Leipzig, 1926, fue uno de los primeros que intentó aplicar al campo de la literatura las conclusiones y los métodos de Wölfflin.

He estudiado este fenómeno en mi artículo «Aristóteles y la poética del Barroco» (recogido ahora en mi libro *De Homero a Elitis*, Barcelona, 1989). Salazar (*Conceptos fundamentales de la historia de la música*, Madrid, 1954) ha aplicado al campo musical las doctrinas de Wölfflin. Recuérdese que la terminología de la historia de las artes está plagada de ideas que implícitamente defienden la aplicación de los procedimientos de una arte a otra: *arcaísmo* y *neoclasicismo* surgieron primero en el campo de la plástica; *barroco* procede de la música, etc.

Un método distinto, que propugna un influjo mutuo no ya sólo del arte sobre la literatura, sino incluso sobre la filosofía, se contiene en la *iconología*, campo muy fructífero que ha desarrollado E. Panofsky: *La caja de Pandora* (trad. cast., Barcelona, 1975); *Idea* (trad. cast., Madrid, 1981); *Estudios sobre Iconología* (trad. cast., Madrid, 1972). Una buena introducción a las ideas de Panofsky puede verse en el estudio introductivo de E. Lafuente Ferrari al libro últimamente citado.

a) *Preliminares sobre el tema*

Hay ciertos datos que deben tenerse muy en cuenta. De un lado, el hecho de que, en la época arcaica, artistas y escritores coinciden en el descubrimiento de la personalidad: ambos empiezan a *firmar* sus obras, porque el sentimiento de la propiedad intelectual, *avant la lettre*, empezaba a asomar, con el antecedente, no muy lejano, de Hesíodo. A la firma del pintor corresponde la famosa *σφραγίς* (*sello*) que los poetas y prosistas de la época arcaica anteponen a su obra, como ha estudiado con detalle W. Kranza en algunos de sus trabajos.

Cf. sus estudios «Das Verhältnis des Schöpfers zu seinen Werk in der althellenischen Literatur» y «Sphragis. Ichform und Namensiegel als Eingangs- und Schlussmotiv antiker Dichtung» (reproducidos en *Studien zur antiken Literatur und ihren Nachwirken*, Heidelberg, 1967, págs. 7 y sigs.).

Por otro lado, se dan casos de paralelismo, pero también de falta de sincronía: si la *sonrisa arcaica* puede explicarse, entre otras razones, por epítetos homéricos como *φιλομειδής* («amante de la sonrisa»: el epíteto, empero, tiene una etimología distinta); si el *ποικιλόθρον* aplicado a Afrodita, en el famoso fr. 1 de Safo, puede recordar los tronos pintados arcaicos, hay un profundo abismo entre la movilidad y gracia de los dioses homéricos comparados con las estatuas arcaicas de los dioses, que apenas expresan movimiento. Píndaro, al comparar su poesía con la escultura (*Nemea* V 1 ss.), no deja de establecer un profundo contraste entre las estatuas, inmóviles y fijas, y sus poemas, que pueden recorrer el mundo entero.

También hay un cierto paralelismo entre la función social del arte y de la poesía en Grecia. Una y otra son valoradas en cuanto contribuyen a finalida-

des prácticas —religiosas y sociales—. Y, asimismo, comprobamos ciertos paralelismos entre determinadas tendencias de arte y literatura: el *horror vacui* que se descubre en la cerámica arcaica de figuras negras —atenta a no dejar ningún espacio sin adornos— y que acumula toda clase de detalles sin atender ni al tiempo ni al espacio, lo hallaremos asimismo en la epopeya. Sufren, a veces, influjos comunes y en ocasiones contemporáneos: el influjo oriental en el arte del siglo VI —y que representa la superación del arte geométrico— es contemporáneo del fuerte influjo que la poesía y la música oriental han ejercido en los orígenes de la lírica arcaica. C. Robert, en su conocido libro *Bild und Lied* —del que tendremos que hablar más adelante—, ha podido señalar la estricta coincidencia espiritual que comprobamos en el arte arcaico («que charla por los codos», como Heródoto) con la «garrulidad» de los héroes homéricos.

Los críticos se han planteado en diversas ocasiones la necesidad de un estudio a fondo de las relaciones entre el arte y la literatura en Grecia. En el libro antes mencionado de C. Robert (al tiempo un buen estudioso del arte y de la arqueología y la literatura), señala el autor magistralmente las líneas que deben presidir ese tipo de investigación (estamos en 1881). En 1926, L. Séchan (*Études sur la tragédie dans ses rapports avec la céramique*) prosiguió este tipo de trabajo, que, a partir de los años treinta, cayó en un cierto desuso, de lo que se quejaba en 1951 el profesor F. Chapouthier en su *rapport* sobre «L'avenir des études sur la mythologie grecque» (en *Actes I Congr. FIAEC*, París, 1951, págs. 259 y sigs.). Y no es extraño que esta queja aparezca en un estudio sobre el mito: arte y literatura, en Grecia, están íntimamente unidas a la mitología, porque sus temas son comunes. Las tareas que, en esta línea de investigación, cree Chapouthier que debían llevarse a término, eran, de un lado, proseguir en el estudio temático, pero sobre todo *estilístico*, de las representaciones míticas en el arte. Estudiar los temas comunes abordados por ambas artes, y sacar de ello las principales conclusiones.

En esta línea se ha trabajado bien: los historiadores del arte y los arqueólogos recogiendo todo el material posible, catalogándolo y estudiándolo. Así, los trabajos de J. D. Beazley (*Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford, 1942); G. Richter (*Attic Red-Figure Vases*, New Haven, 1946); y, sobre todo, trabajando en la catalogación de los documentos al estilo del *Corpus Vasorum Antiquorum*, publicado bajo los auspicios de la Union Académique Internationale. Pero también elaborando estudios de paralelismos temáticos entre arte y literatura, como el estudio de Ch. Dugas, «Tradition littéraire et tradition graphique dans l'Antiquité grecque» (*AC* [1937], 6 ss.).

Hay una serie de *tareas básicas* a tener en cuenta para el abordaje en profundidad del tema que nos interesa.

1) Por lo pronto, la realización de *catálogos* de las representaciones artísticas de los temas mítico-literarios abordados por los artistas. La labor se refiere, básicamente, a la escultura y la cerámica. Esta última ofrece, por lo general,

mejores recursos, ya que las representaciones escultóricas aparecen fragmentarias y aisladas, y sólo una reconstrucción aproximada, y a veces hipotética, permite su comprensión completa.

El primer paso es la selección y catalogación de materiales; el segundo, y muy importante, el de la *interpretación*: identificación de las figuras y de las escenas, cronología, etc.

2) Estudios generales o particulares de temas. Entre los primeros citaremos, como ejemplo, el libro de H. Metzger, *Les représentations dans la céramique attique du IV^e siècle*, París, 1951. El autor ha realizado una importante labor de selección y ha intentado organizarla a base de ciclos. Se estudian, pues, las representaciones de Eros, Afrodita, Adonis, Dioniso, Heracles, el ciclo troyano, Eleusis, etc., con algunas importantes conclusiones: Afrodita suele representarse en la forma de sus epifanías (que recuerdan de lejos la aparición a la poetisa Safo, fr. 1), montada sobre un cisne o sobre un carro tirado por cisnes. El libro, en su conjunto, es algo más que una simple clasificación y ordenación de temas. Tiene interés el que nos metamos, asimismo, en la literatura (Platón, Jenofonte, los oradores), para entender la atmósfera general que respiran tales representaciones artísticas. Sin embargo, este principio no se mantiene más que raramente. Tendremos que esperar a que autores como Webster (cf. *infra*) se decidan a estudiar el espíritu del siglo IV a base de paralelismos entre arte-filosofía y literatura.

Dentro de los estudios artísticos de *tema monográfico* podríamos señalar los siguientes como modélicos, típicos:

Cr. Clairmont, *Das Parisurteil in der antiken Kunst*, Zurich, 1951. Se trata de un trabajo no muy amplio (143 págs.), que, no obstante, llega a interesantes conclusiones sobre el tema. Para los aspectos literarios de la temática acúdase al estudio de K. Reinhardt, *Das Parisurteil*, Francfort, 1938.

Las principales conclusiones son: el tema estricto del «juicio» está muy escasamente representado en la época arcaica; más frecuente se hace en los vasos áticos, beocios e itálicos de los siglos V y IV. (El aspecto literario puédesse, asimismo, abordar a base del libro de Fr. Jouan, *Euripide et la légende des Chants Cypriens*, París, 1966, págs. 95 y sigs., con bibliografía.)

F. Brommer, *Herakles. Die zwölf Taten des Helden in antiken Kunst und Literatur*, Münster-Colonia, 1953, donde se alcanzan resultados como que no hay un canon fijo de los *trabajos*; que nueve de los doce se recuerdan antes en el arte que en la literatura, y que algunos concretos (león, hidra, aves) aparecen ya en el siglo VIII.

L. B. Khali-Kahil, *Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés*, París, 1955 (2 vols.).

El libro es un buen ejemplo de las ventajas e inconvenientes del método combinatorio: si, de un lado, se agradece el estudio paralelo de textos y monumentos, se echa de menos la dinámica que preside la evolución del mito. Véase nuestra reseña-discusión en el artículo «En torno a un importante trabajo sobre Helena» (*Helmantica*, 32 [1959], 557 ss.).

b) *Rasgos del arte griego*

Es importante establecer, aunque sea en breve síntesis, algunos de los rasgos esenciales del arte griego, para intentar acto seguido trazar ciertos paralelos con la literatura. Los más sobresalientes son:

1) Existe una estrecha e íntima colaboración entre el artista y el público. El arte griego no busca romper sus relaciones con la sociedad; no aspira a ser original a toda costa. Frente a la frecuente incomprensión que envuelve al arte moderno, en Grecia hay una corriente de comprensión y solidaridad. En el campo de la literatura varios autores (por ejemplo Br. Gentili, en *Studi Urb. (Ser. A)*, 39 [1965], 70 ss.; G. Thomson, *Aeschylus and Athens*, Londres, 1945) han insistido en este aspecto paralelo.

2) Hay un profundo respeto a la tradición, corolario de lo dicho anteriormente. «Hay una continuidad sorprendente —escribe Deonna (*El arte en Grecia*, Barcelona, 1926, pág. 52)— desde los orígenes hasta el fin. Los artistas aceptan dócilmente la tradición.» Se trata de aceptar la τέχνη τῶν προτέρων, según afirmaban ya Eutelidas y Crisótemis en el siglo VI. A pesar de las múltiples innovaciones que, de hecho, se introducen, los innovadores —como Lisipo— se remiten a las enseñanzas de sus predecesores. Algo parecido hallaremos en la literatura: Esquilo introduce el segundo actor, Sófocles el tercero, y ambos acogen las innovaciones de la tradición, adaptándolas a una conservación básica de la misma. Recuérdese que, en la tragedia, los temas son comunes y la originalidad se manifiesta en pequeños detalles del tratamiento. Lo que no implica una fosilización de la poesía, que avanza progresivamente.

3) Ello trae consigo una cierta apariencia de monotonía. Los artistas se contentan con un número determinado de temas a tocar: el atleta desnudo, de pie o en reposo, etc. En la poesía coral, Píndaro parece repetirse en cada oda, lo que, visto de más cerca, no es verdad. La repetición de los temas trágicos (tema de Edipo, de Electra, toma de Tebas, etc.) no implica, tampoco, repetición básica: el tema de la guerra contra Tebas difiere en su tratamiento por Esquilo (*Siete contra Tebas*) y de Eurípides (*Fenicias*).

4) El arte está asociado a la ciudad, a sus instituciones y a sus fiestas. Es una forma del culto. Realiza una función social. En este sentido es interesante constatar la interpretación que L. A. Schneider ha ofrecido de algunas estatuillas de kórai arcaicas (*Zur sozialen Bedeutung der archaischen Korenstatuen*, Hamburgo, 1974), donde, de la mano de ideas ya apuntadas por otros intérpretes (Langlotz, Richter), sugiere que tales kórai no son representaciones ni de sacerdotisas ni de divinidades, sino de muchachas aristocráticas que participaban en las ceremonias religiosas del momento. Ello nos recuerda las bellas muchachas del *Partenio* de Alcmán.

Por su parte, la literatura nunca, en la época clásica al menos, ha dejado de ser un instrumento al servicio de la sociedad y de la religión. La gran lírica coral ofrece múltiples ejemplos: los partenios, prosodia, trenos, peanes, diti-

rambos son un buen ejemplo. La tragedia se halla relacionada profundamente con el culto a Dioniso; la comedia, igual. Sin olvidar que tiene, a veces, una función pedagógico-política.

5) Existe una profunda relación entre el arte y clases sociales. Las *actitudes nobles* y dignas se reservan para los dioses y para los difuntos de elevada alcurnia. Ello nos recuerda la exigencia que Esquilo hace a Eurípides (Aristófanes, *Ranas* 1058 ss.) en el sentido de que el *lenguaje* y el atuendo de los personajes nobles debe estar adecuado a su dignidad.

6) Se da, con todo, una progresiva evolución, y en ocasiones el arte se pone al servicio de los monarcas, tiranos y poderosos: Lisipo está al servicio de Alejandro Magno. En el caso de la literatura, recordemos los viajes y los cantos de poetas como Píndaro, Simónides, Baquilides —y, antes, Íbico, Anacreonte— en las cortes de los tiranos; y la literatura que florece en las grandes cortes helenísticas (Calímaco, Arato, Teócrito).

c) Arte, literatura y «Zeitgeist»

En cada época cultural se dan ciertas coincidencias básicas en la concepción del mundo y de la vida. El denominador común de tales coincidencias puede ser definido como «el espíritu de la época». Vista así la historia de la cultura, se ofrecen unos claros paralelismos (que hemos apuntado en el apartado anterior) en la evolución de las artes que permiten obtener importantes conclusiones sobre la hermandad espiritual de sus producciones.

Apuntemos los momentos básicos de esa evolución paralela:

HOMERO. — No faltan investigadores que quieren establecer paralelismos entre el «arte homérico» y el arte *micénico* (así Poulsen en su estudio *Der Orient und die frühgr. Kunst*, págs. 169 y sigs.). Pero actualmente se tiende hacia otras interpretaciones: Homero, para los estudiosos de hoy, se halla mucho más cerca del *arte geométrico*. En Homero y en esta etapa del arte hallamos muchos temas comunes: figuras, guerreros, cazadores. Podría aducirse que también en el arte micénico aparecen tales figuras, pero, como ha señalado R. Hampe (*Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst seiner Zeit*, Tubinga, 1952), en contraste con los leones micénicos, los de los vasos geométricos no son de estilo naturalista, sino meros símbolos de terror. Paralelamente, las escenas homéricas —en las comparaciones— donde aparecen leones: en ellas estas figuras no tienen una mera finalidad decorativa, sino que están cargadas de fuerza y de emoción.

En este sentido, tanto el estilo geométrico como el homérico han sido objeto de interesantes estudios. Aparte las ideas apuntadas por H. Fraenkel (*Die homerischen Gleichnisse*, Gotinga, 1921), Schadewaldt ha llevado a término una fina comparación del parentesco entre las comparaciones y el arte geométrico (*Von Homers Welt und Werk*, págs. 130 y sigs.). El profundo parentesco espiritual entre lo geométrico y la literatura arcaica (y no sólo la literatura)

ha sido apuntado con insistencia por E. Homann-Wedeking (*Die Anfänge der gr. Grossplastik*, Berlín, 1950). El autor señala (siguiendo ideas de E. Buschor) el período de predominio de lo geométrico en los siglos IX-VIII como momento de preparación y de predominio. El autor insiste en que se observan profundas semejanzas, aquí, en cuanto al espíritu que domina la cultura del período, con *Homero*, en su forma de representarse la figura humana de manera no total, sino por adición de elementos yuxtapuestos, como ha señalado Snell en su conocido y ya citado estudio *Las fuentes del pensamiento europeo* (cap. I). Por otra parte, en la época geométrica, y en especial en la cerámica, los estudiosos no han dejado de observar una cierta mezcolanza de estilos, fenómeno que no se hallaría muy lejos de la diversidad de *estilos* que W. H. Friedrich ha creído hallar en la poesía homérica. Opina, en efecto, este autor (*Verwundung und Tod in der Ilias*, Gotinga, 1956) que, en las descripciones de heridas y muertes, por lo menos en el poema homérico, pueden distinguirse, cuando menos, los siguientes «estilos»: un tipo que el autor llama «Phantasmata» (rasgos que, aparentemente, pueden ser realistas, pero que, analizados en detalle, no lo son), un realismo biótico y un estilo que llama «severo» (*strenger Stil*).

Uno de los mejores estudios sobre las interrelaciones estilísticas entre el arte geométrico y el homérico ha sido llevado a término por C. Whitman (*Homer and Heroic Tradition*, Cambridge, Mass., 1963, págs. 87 y sigs.). Ha puesto en relación la anticipación homérica con la técnica de la *Ringkomposition*, tan sagazmente analizada por van Otterlo, llegando a resultados altamente sugestivos. Esta técnica, en efecto, no es sino uno de los muchos aspectos de la estructura geométrica de los poemas homéricos, entre los que destacan la «circularidad» y la simetría. El frecuente empleo homérico del *hýsteron próteron*, o anticipación, ha pasado a ser un verdadero recurso arquitectónico que determina la estructura entera de la *Iliada* y de la *Odisea*. Principio que hallamos, ante todo, en la base de las construcciones de cada uno de los cantos, pero que es posible descubrir en las relaciones entre las distintas partes del poema. En el canto II de la *Iliada*, por ejemplo, si hacemos abstracción del *catálogo de las naves*, tenemos las siguientes estructuras:

- 1.—Sueño engañoso enviado por Zeus.
- 2.—Consejo de los generales.
- 3.—Asamblea.
- 3.—Asamblea.
- 2.—Consejo de los generales.
- 1.—Nueva referencia a Zeus.

La estructura en *Ringkomposition*, simétrica, es evidente.

Si pasamos ahora al canto V, el carácter simétrico no es menos evidente:

- 1.—Diomedes con Atenea.
- 2.—Diomedes lucha con un guerrero.
- 2.—Diomedes lucha con otro guerrero.
- 1.—Diomedes con Atenea.

Esta técnica puede verse asimismo en los cantos XXII, XXIII, y, lo que es más curioso, observamos que domina en ciertos grupos de cantos: por ejemplo, el conjunto formado por los cantos III-VII está estructurado de igual forma, lo mismo que el que forman los cantos XVIII-XIX.

El caso más curioso es la maravillosa contraposición equilibradamente contrabalanceada entre el canto I y el XXIV. Y aquí no se trata ya de pura simetría de motivos, sino de un auténtico contraste espiritual. Si el poema se abre con una querrela, éste se cierra con la superación del conflicto, y si en el canto I bullen la cólera y la ira, en el último se imponen la razón y la prudencia. Así lo hemos puesto de relieve en el comentario que del canto XXIV hemos insertado en la parte final de este libro.

Sobre el problema general, cf. el libro ya citado de Whitman, así como los estudios de Hampe y Schadewaldt. El principio de la simetría fue, de hecho, un hallazgo de Sheppard, *The Pattern of the Iliad*, Londres, 1922. Sobre el canto XXIV de la *Iliada*, cf. ahora K. Deichgräber, *Der letzte Gesang der Ilias*, Wiesbaden, 1972. Para su aplicación a la *Odisea*, cf. Whitman, págs. 284 y sig. Observaciones muy valiosas pueden hallarse en el trabajo de Notopulos, *Homer and Geometric Art*, Atenas, 1957, págs. 65 y sigs.

Para la repetición de motivos, que hallamos asimismo en el arte geométrico, cf. Arend, *Die typischen Szenen der Ilias*, Berlín, 1933.

El lector español puede hallar someras indicaciones en A. Blanco Freijeiro, *Temas homéricos en la cerámica griega* (en *Tres lecciones sobre Homero*, Cuadernos de la Fundación Pastor, 10, Madrid, 1965, págs. 41 y sigs.).

ÉPOCA ARCAICA. — Y pasemos a la época arcaica. Durante los siglos decisivos de este período, según hemos tenido antes ocasión de comprobar, el espíritu griego realiza una conquista esencial: descubre al «individuo», al hombre y sus interioridades. En arte asistimos a un fenómeno semejante. También ahora, por vez primera, el artista «firma» su obra, como hacen los ingenuamente orgullosos escultores arcaicos. Pero es que no es eso sólo. La abigarrada realidad humana, con todos sus matices diferenciales, que tan maravillosamente evoca Solón en su *Elegía a las Musas*, es descubierta asimismo por los escultores, si bien observamos en éstos una mayor modestia. Apuntan ya diferencias claras entre los distintos dioses, que cobran así una mayor personalidad distinta. No menos importante es el hecho de que hombre y mujer son ya perfectamente definidos en sus diferencias.

Es también significativo el hecho de que ahora, por vez primera, la belleza femenina se evoque en la escultura con el recurso de la opulenta cabellera. ¿No nos recuerda este rasgo el fragmento de Arquíloco en el que el poeta nos describe a una mujer «con los hombros sombreados por su espesa cabellera»? Rasgo éste que, ciertamente, no ha escapado a la observación de los críticos, quienes señalan que en este texto arquilóqueo tenemos un momento decisivo en la historia del espíritu helénico.

Durante la época de Solón y aun antes, los griegos toman conciencia de la profunda diferencia que separa al hombre de Dios. Este descubrimiento da lugar a una nueva ética, que marcará profundamente el rumbo de la cultura griega. Aunque con un poco de retraso, también ahora la escultura respira un ambiente religioso parecido y, como recuerda K. Schefold (*L'arte greca*, trad. italiana, Milán, 1972, pág. 95), «la época de las colosales estatuas de efebos ha pasado».

Si la rebelión contra las convenciones, contra la tradición, es uno de los rasgos que con más claridad distinguen a la poesía arcaica (recuérdese a Arquíloco, a Hiponacte), también entre los escultores de los siglos VII y VI observamos un fenómeno parecido, que los emparenta con los poetas de su tiempo. Se rompe con la tradición. Se aceptan, bajo el influjo orientalizante, nuevas técnicas y nuevas formas: las figuras atormentadas de los vasos protoáticos, la Gorgona de Corfú, por ejemplo, delatan el mismo espíritu que los versos de Arquíloco o las atrevidas imágenes de Solón.

En este sentido es importante el ejemplar más perfecto de los vasos de figuras negras, el *Vaso François*: en él han colaborado dos grandes artistas, el ceramista Ergótimo y el pintor Clitias. La larga serie de escenas en él contenidas ha sido calificada por Pottier de «una especie de *Biblia* ilustrada griega», y se ha planteado la tesis de que su fuente sería algún poema cíclico, como los *Cantos Ciprios*, a una *Aquileida*.

EL SIGLO V. — Tanto desde el punto de vista literario como artístico, el siglo V puede dividirse en dos grandes períodos: un primer tiempo, que hunde sus raíces en los últimos años del siglo VI, y que Schachermeyr ha llamado *die frühe Klassik* (el clasicismo temprano), que, en poesía, está dominado por poetas como Simónides, Píndaro y Esquilo. Se trata de una poesía *severa*, no muy dada a barroquismos, y en la que las figuras individuales empiezan a tener unos contornos claros, pero que todavía no alcanzan la grandeza de los personajes de Sófocles. En arte, este período se llama época del *estilo severo*. Entre otros, ha sido estudiado con detención por B. S. Ridgeway (*The severe Style in Greek Sculpture*, Princeton, 1970). La autora pone como período preparador de nuestra fase severa los años comprendidos entre 500-490, mientras que el período severo propiamente dicho comprendería 480-450. Es precisamente la fase de la tragedia dominada por Esquilo (el período preparatorio está dominado por hombres como Frínico), y cubre, asimismo, la época pindárica; en filosofía está dominada por Heráclito y Anaxágoras, entre otros.

En escultura, los grandes creadores son Pitágoras de Regio, Mirón, Cálamis, y su arte se caracteriza por los siguientes rasgos:

- 1) Cierta simplicidad y austeridad de forma.
- 2) Se trueca la vestimenta jonia por la dórica.
- 3) Se introducen procedimientos técnicos para ofrecer una cierta caracterización diferenciadora de los tipos (por ejemplo, para distinguir los Apolos de los Atletas).
- 4) Notable interés por el movimiento.

Debemos a T. B. L. Webster dos de los libros posiblemente más interesantes en lo que concierne a los paralelismos arte-literatura en el período que nos ocupa. Para el período preparatorio, su trabajo *Greek Art and Literature 700-530*, Londres, 1959, aborda los rasgos que permiten establecer comparaciones estilísticas del período arcaico y preclásico o tardoarcaico. Su otro trabajo *Greek Art and Literature*, Londres, 1939, se ocupa de la época que comprende la actividad de Píndaro y Esquilo, y los escultores que antes llamábamos representantes del estilo severo. En la primera mitad del siglo v hallaremos un arte idealista (cf. los rasgos técnicos que antes señalábamos), que va a la búsqueda de tipos, despreciando todo lo que es anecdótico o accidental. Estos rasgos llegarán a su momento culminante con Fidias y Policleto, un poco más tarde. Ahora ya no interesa ni a artistas ni a poetas lo puramente efímero: el filósofo buscará lo permanente en la naturaleza, el escritor y el pintor huirán de lo puramente aparential para ir al fondo del espíritu humano. Sófocles procurará crear unos personajes que sean «ideales», «como deben ser», lo mismo que Fidias o Policleto. Se procura pasar de lo particular a lo general, como Tucídides en su *Historia*, y Sócrates intentando definir los conceptos básicos en lo que tienen de inmutable. Parménides tiene también algo que decir en este contexto.

Los escultores eliminan del rostro toda expresión individual. Esquilo con sus grandiosas trilogías recordará los frescos grandiosos de Polignoto. La *acción rectilínea* de la tragedia recordará la estructura de los grupos de Olimpia o de Egina. La humanidad idealizada de Fidias, en sus grandes producciones escultóricas o en sus frisos, con el hombre en el centro del interés, se conjuga muy bien con el centro que ocupa el hombre en Protágoras o en Sófocles.

Sobre los escultores del período severo, cf. Léchat, *Pythagoras de Rhégion*, París, 1905. Para el período clásico, G. Beccati, *Problemi Fidiaci*, Milán, 1951, lleno de interesantes ideas, pero acaso dominado excesivamente por la tesis de que Fidias no ha evolucionado en el último período de su creación («il momento partenonico»). Es discutible, asimismo, la cronología que propone, al fechar el Zeus Olímpico en época anterior al de la Atenea Pártenos. Cf. también el estudio de Collignon, *Phidias*, París, 1886.

Sobre Policleto, cf. el libro de T. Lorenz, *Polyklet*, Wiesbaden, 1972, que contiene ciertos avances teóricos, aunque hipotéticos, respecto a trabajos anteriores. En efecto, demostrado —o mejor, aceptado hipotéticamente— que el *Doríforo* era un Aquiles, Lorenz apunta la posibilidad de que el *Diadúmeno* sea un Paris - Alejandro, que llega coronado por haber tomado parte en un concurso (de ello hablaba Eurípides en su *Alejandro*). Es interesante la observación de que Policleto se ocupó de reflexionar sobre su arte (su *Canon*), lo que coincide con la noticia de que Sófocles escribió un tratado *Sobre la tragedia* (περὶ τραγῳδίας).

Durante la segunda mitad del siglo v asistimos a un proceso paulatino de cambio en el espíritu griego. Ya Tucídides (III 82 s.) había señalado cómo la profunda crisis de la guerra, con su violencia, la peste, las pasiones políticas iban transformando la realidad psíquica y moral del griego. Aparecen síntomas

de «liberación» del individuo: Alcibiades y Lisandro son un buen ejemplo. El desarraigo sofístico, inútilmente combatido por Sócrates (cf. A. Tovar, *Vida de Sócrates*, Madrid, 1947) y, más tarde, por Platón, empieza a hacer su aparición. También en el arte asistimos a este fenómeno: el artista se emancipa de la sociedad. Lo que busca ya no es engrandecer a la ciudad, ni la gloria de los dioses. Se preocupa más por su obra personal que por la obra colectiva. Poco a poco va haciendo aparición un cierto *realismo*. El hombre se acerca más a las cosas y a las interioridades de los mismos hombres. La poesía se hace *psicológica*. Así Eurípides, que realiza un esfuerzo descomunal por penetrar en las interioridades misteriosas del ser humano, estudiando sus pasiones, sus reacciones, sus apetitos. Presenta en escena, y los discute, los auténticos problemas de su sociedad. En pintura, Zeuxis acerca los dioses al hombre, y los hace menos majestuosos, más humanos: su *Centauro* —se ha dicho— tiene todos los rasgos de un padre de familia, como los caudillos de Eurípides son hombres de la calle (cf. Blaicklock, *The Male Characters of Euripides*, Wellington, 1952; W. N. Bates, *Euripides a Student of Human Nature*, Philadelphia, 1930). Frente al idealismo de Fidias, Demetrio de Álope será apodado «el creador de hombres». Como Eurípides, de quien se afirmaba que, frente a Sófocles que creaba los hombres como *deben ser*, él los creaba *como son*.

Junto a esos primeros atisbos de realismo, el *patetismo* hace sus primeras apariciones: en la tragedia, J. de Romilly ha podido hablar de una transición que lleva del acto a las consecuencias de ese acto, al dolor (*L'évolution du pathétique*, París, 1961). En arte ocurre lo mismo. De un modo progresivo asistimos a una acentuación de lo patético: el camino nos conduce de Parrasio y Zeuxis hasta Escopas.

EL SIGLO IV. — Acaso el mejor estudio comparativo del arte y de la literatura (aunque limitado a Atenas, tiene validez general, creemos) sea el libro de T. B. L. Webster, *Greek Art and Literature in fourth century Athens*, Londres, 1956. El mismo autor señala, empero, las dificultades que se presentan a la hora de establecer tal paralelismo, porque, ahora, las cosas parecen más complicadas. Sin embargo, Webster está convencido de que, durante este período —que fue un período de transición hacia el helenismo—, pueden distinguirse claramente tres etapas: *estilo rico*, *estilo severo (strong)* y *estilo libre (free)*, que podrían situarse, en el campo de la literatura, bajo cada uno de estos epígrafes, y en las que cabrían nombres como Demóstenes, Dinarco, Platón, Aristóteles y Teofrasto.

Con todo, el propio Webster es de la opinión de que una división por estilos no es del todo apropiada ahora. Y tiende, más bien, hacia una división por actitudes: la que busca el *contraste*, la que va a la búsqueda de la *estructura* y la que tiende a poner de relieve la *apariencia*. Esas tres actitudes no son sucesivas, sino que coexisten en el mismo período, aunque siempre hay una que predomina sobre las otras. Se podría avanzar más y proponer que la prime-

ra actitud está simbolizada por la teoría de las Formas en Platón; la segunda por la doctrina de la substancia de Aristóteles, y la tercera por los *Caracteres* de Teofrasto.

El realismo que ahora se va imponiendo en el arte (los retratos de Lisipo, Apeles) tiene su correspondencia, por un lado, con determinados aspectos de los retratos, vivos y humanos, de Lisias en sus discursos de logógrafo, donde el rétor se afana en mostrar los rasgos individuales de sus clientes; o en los *Caracteres* de Teofrasto (ya algo más tarde), donde su autor procura captar lo que hay de individual —junto a lo típico— en cada psicología. Por otro lado, se observa una tendencia paralela en la presentación del hombre y de dios: ya no se diferencian tanto como en el siglo v. Si Eufránor dignifica a los héroes, algo parecido hará en literatura Teodectes con su *Filoctetes*.

En suma, la escultura de Praxíteles, de Lisipo, la pintura de Apeles sintonizan muy bien con la prosa isocrática y demosténica, con los personajes y el clima de la Comedia Nueva, con Lisias y con Platón. Con razón puede acabar Webster su estudio con estas palabras:

Juntos poeta y artista, orador y pensador, elaboraron un concepto de humanidad que pudo pasar al mundo helenístico y a Roma y, en definitiva, a nosotros.

EL HELENISMO. — El arte helenístico está marcado por dos rasgos contrapuestos, pero complementarios: de un lado, una profundización del realismo; de otro, determinadas tendencias hacia lo grandioso y barroco. Ha escrito Deonna:

La nota característica del ideal helenístico es el triunfo del realismo, tímido todavía en el siglo iv. Las ciencias se hacen experimentales: geografía, cronología, matemáticas, anatomía, botánica, astronomía, medicina. La filosofía, después de Aristóteles, parte del hecho particular. Los historiadores dan de sus héroes una idea individual, muestran los rasgos particulares de su vida privada. Teofrasto pinta caracteres. Los análisis psicológicos están a la orden del día (*El arte en Grecia*, pág. 409).

En arte, asistimos a escenas donde el artista intenta aproximarse a la vida, en sus detalles nimios: niño con una oca, niño arrancándose una espina del pie. Los poetas ponen de relieve, como un mérito, el realismo de las representaciones. Herodas, con sus *Mimiambos*, nos acerca a la realidad cotidiana; los poetas de la Comedia Nueva (con Menandro a la cabeza) son *retratistas* de la vida:

Oh Menandro, y tú, Vida humana, ¿quién de los dos ha copiado a quién?

leemos en alguna parte de la literatura de la época.

El influjo del arte sobre la poesía vuelve ahora a ser importante: Mosco basa su *Europa* en la Europa del artista Antífilo; el *cuadrilo* helenístico tiene su espléndida réplica en los epilios teocríteos y en la técnica de la *Kleinmalerei*.

Apolonio (III 1 s.) pinta a las diosas, en su poema, como si fueran tres matronas humanas.

Pero no puede olvidarse, tampoco, que la época helenística es el momento de la creación de grandes monarquías, en las que los monarcas procuran sentirse engrandecidos. Hay una tendencia complementaria a la *monumentalidad* (Pérgamo, el gran poema épico resucitado por Apolonio de Rodas) y al patetismo, al barroquismo. Escopas representa este aspecto en el arte, y determinados aspectos de la poesía (cf. la abarrocada descripción del manto de Jasón en Apolonio, I 721 s.).

Para las relaciones y paralelismo arte-literatura en esta época, cf. Webster, *Hellenistic Art and Literature*, Londres, 1972. En particular, G. Schwartz, *Die gr. Kunst des 5 und 4 Jahrhunderts v. Ch. im Spiegel der Anthol. Grecque*, Viena, 1971. Para el arte realista de Herodas, véase el artículo de S. Luria, «Herodas' Kampf für die veristische Kunst» (en *Miscelanea A. Rostagnij*).

d) Casos concretos

INFLUJO DEL ARTE SOBRE LA POESÍA. — Si nos planteamos el tema del influjo del arte sobre la poesía —o la literatura en general—, comprobaremos que si bien es normal que en determinados momentos los poetas se hayan ocupado de sus relaciones mutuas, ello no ha ocurrido siempre, sino en aquellos momentos en que se inicia la reflexión sobre los problemas teóricos. En Grecia, concretamente, se inicia tal reflexión con Simónides. Con él aparece por vez primera la preocupación por establecer lo que Lessing llamó «los límites de las artes». Según la tradición, Simónides es autor de una importante frase, de acuerdo con la cual «la pintura es una poesía en colores, y la poesía una pintura que habla» (Plutarco, *De gloria Athen.* 3, 346 F). El tema, que conocería una larga fortuna, se prestaría a interesantes cuestiones.

Véase el comentario de G. Lanata, en su libro *Poetica Preplatonica*, Florencia, 1963, págs. 68 y sigs.

Pero si la reflexión teórica de los poetas y escritores sobre la naturaleza de la literatura y el arte es una aparición algo tardía (de hecho, posthomérica y posthesiódica, aunque en Hesíodo hay ya indicios), está claro que los poetas ya mucho antes se han servido del arte para evocar aspectos de su propio arte.

Y ello, además, con una sintomática frecuencia. Esquilo, por ejemplo, es un poeta cuyas referencias al arte han sido evocadas en no pocas ocasiones (cf. W. Kranz, *Stasimon*, págs. 74 y sigs.).

Por citar un ejemplo entre muchos, cabe citar el texto del *Agam.* 1327 ss. El corifeo está hablando sobre la existencia humana, y se expresa del modo siguiente:

¡Oh condición de la existencia humana!
 Si es feliz, una sombra la aniquila;
 si desdichada, sus vestigios borra
 húmeda esponja.

Hemos procurado traducir conservando la al menos relativa ambigüedad del texto original. La palabra, γραφή en efecto, puede sugerir dos cosas (cf. el comentario de H. Fraenkel *ad loc.*): o una pintura o, simplemente, la escritura. Aunque hay textos de otros autores que permiten defender la segunda acepción (así Sófocles, *Traquinias* 683, donde la palabra que acompaña es *tablilla*, lo que permite asegurar que se trata de escritura), la mayor parte de los críticos se inclinan por la primera alternativa. Tendríamos, pues, una metáfora tomada de la pintura.

Más claro y terminante es el texto de *Agam.* 329 ss., donde el coro describe la actitud de Ifigenia durante su sacrificio:

Deja caer en tierra el purpurino velo,
 y con sus ojos manda
 dardos de compasión a sus verdugos.
 Al igual que bellísima pintura,
 hablarles, ¡ay!, quisiera...

Aunque la comprensión total del pasaje ofrece dificultades (cf. H. Lloyd Jones, en *CR*, 66 [1952], 132 ss.), está claro que el poeta está haciendo una referencia a un cuadro.

En otro pasaje del *Agam.* 338 ss., se está narrando la caída de Troya y el subsiguiente saqueo. Algunos críticos han querido ver en este texto el recuerdo de las pinturas de Polignoto, quien, según sabemos, pintó un cuadro sobre el tema (así Girard, en *REG* [1895], 126 ss.). La descripción es ciertamente pictórica: las escenas son descritas por partes separadas, un poco al estilo homérico tal como lo tenemos en el *escudo de Aquiles*. Por su parte, J. D. Beazley (*Der Kleophrades-Maler*, págs. 27 y sigs.) pone en relación esta escena con algunas representaciones del vaso Vivenzio.

Sobre el escudo de Aquiles, cf. L. Weniger en *Festgabe H. Blümner*, 1914, págs. 16 y sigs. La descripción del escudo, hecha al estilo *geométrico*, puede muy bien haberse inspirado en una obra real. Pero cf. Stubbings, en *A Companion to Homer*, Londres, 1962, pág. 513.

Para el escudo de Heracles, cf. C. F. Russo, *Hesiodi Scutum*, Florencia, 1950, págs. 22 y sigs.

Otro curioso texto nos ofrece la famosa escena de la descripción del escudo de los guerreros en *Los Siete contra Tebas*. Aquí, según acuerdo general de los críticos, Esquilo ha utilizado la técnica de las artes menores, si bien, de acuerdo con el testimonio de Plinio (*NH XXXV* 3-9), la descripción concreta del escudo de Eteocles se inspira en Polignoto.

Pero no se trata tan sólo de esos pequeños detalles formales. En algunos casos, importantes aspectos de la técnica dramática esquilea nos recuerdan los procedimientos «mudos» de la pintura. Como es bien sabido, en efecto, constituye uno de los rasgos de Esquilo (recordado por Aristófanes, *Ranas* 910 s.) la presentación de escenas en las que el personaje principal permanece largo tiempo sin pronunciar una sola palabra, como espiritualmente ausente de la escena. Los casos de Níobe, Atosa, Casandra, son bien conocidos, unos directamente (Casandra y Atosa), otros por referencias. Pausanias (X 25, 10) señala, a este respecto, que tales actitudes recuerdan un poco la técnica de Polignoto, y Plinio añade (*NH XXXIV*) que también el arte de Calamis utiliza estos procedimientos.

La grandiosa escena de la pesa de almas en la *Psicostasia* muy posiblemente depende de una pintura contemporánea. (Así Niestroj, *Observationes archeologicae ad Aeschyli fabulas pertinentes*, tesis doct., Münster, 1894, pág. 37).

En la *Pítica* I 95 s., Píndaro nos presenta a Filoctetes caminando con dificultad por causa de la cojera producida por la mordedura de una serpiente. El poeta, que ya en otras ocasiones ha señalado las relaciones y diferencias entre escultura y poesía, y que en no pocos casos compara su arte a la escultura (así, *Ol.* VI 1 s.; *Nem.* V 1 s.), parece haberse inspirado, para esta plástica escena, en Pitágoras de Regio. La Oda en cuestión, efectivamente, está dedicada a un príncipe siracusano y sabemos que en Siracusa había una famosa estatua de Filoctetes, obra del mentado escultor (cf. Léchat, *Pythagoras de Rhégion*, París, 1905).

Sobre las relaciones entre Píndaro y las artes de su tiempo, cf. Vitet, *Pindare et l'art grec*, en *Études sur l'Histoire de l'Art*, I, 7 s. Wilamowitz (*Pindaros*, págs. 9 y sigs.) recuerda que, al hablar de este poeta, es preciso mentar el arte arcaico maduro, como, añade, es fuerza no olvidar a Polignoto para entender a Esquilo, y los frisos del Partenón para comprender a Sófocles.

Pasando por alto las escasas referencias que Sófocles hace a las artes (los textos más importantes pueden verse en Séchan, *Études sur la trag.*, pág. 17), nos referiremos a Eurípides, uno de los poetas en el que las alusiones al arte y el empleo de términos técnicos de la pintura, la escultura y sobre todo la arquitectura son más abundantes. Este hecho podría ponerse en relación con las afirmaciones de los antiguos según las cuales Eurípides fue pintor en su juventud (cf. Wilamowitz, *Euripides' Herakles*, I, págs. 19 y sig., quien critica los textos aducidos con escepticismo, limitándose a señalar que el auge de la pintura durante la juventud de Eurípides pudo atraer la atención del adolescente).

Y realmente es sorprendente la erudición artística que delatan sus versos, sobre todo si los comparamos con el parco Sófocles (cf. Petersen, *Att. Trag.*, pág. 522). Fenómeno, por otra parte, no del todo extraño, si no perdemos de vista que nuestro trágico es un espíritu abierto a todas las corrientes y a todas las doctrinas. Su empleo de términos técnicos es, como hemos visto,

frecuente. Véase, por ejemplo, *Ion* 184 s., donde el coro se extasía ante el templo de Apolo de Delfos y se expresa así:

No es tan sólo en la divina Atenas
 donde pueden verse hermosos templos
 adornados con bellas columnas.
 ...También junto a Loxias, el hijo de Letona,
 brillan, bajo sus bellos párpados,
 rostros de caras gemelas...

Para una explicación de este difícil texto, cf. H. Grégoire, en su edición de *Ion*, París, Les Belles Lettres, 1959, nota.

Siguen más tiradas de versos donde las sirvientas de Creúsa van comentando las representaciones plásticas del templo. Cf., asimismo, *Andrómaca* 1086 s. y *Hécuba* 807.

Junto a la pintura, parece haberle atraído la escultura. En un interesante pasaje de *Héc.* 558 s., nos hallamos en presencia de una escena de innegable carácter escultórico, muy parecido al texto de Esquilo antes comentado. Se trata del sacrificio de Políxena. El heraldo Taltibio describe la noble actitud de la doncella troyana ante el altar con estas palabras:

Tomó el peplo por el broche del hombro
 y desgarrólo hasta la cintura, junto al ombligo,
 y mostró sus senos y su pecho, como los de una estatua...

Se ha pensado, y con buenas razones, que tenemos aquí el recuerdo de la *Políxena* de Polignoto.

INFLUJO DE LA POESÍA SOBRE EL ARTE. — Mayor es el influjo de la literatura sobre el arte. Éste, en efecto, suele tomar sus temas de la gran poesía, tanto de la epopeya como de la tragedia y la lírica. Sobre todo ha sido el epos el que mayor abundancia de motivos ha proporcionado a las artes plásticas. Polignoto, en sus grandes frescos, ha representado las escenas más importantes de la epopeya tradicional, la toma de Troya, el sacrificio de Ifigenia, el viaje de Ulises al mundo de los muertos. El papel de Hesíodo después de las últimas investigaciones ha subido mucho, demostrándose, contra lo que antes se creía, que su influjo ha sido considerable.

La lírica ha ejercido una influencia mucho menos decisiva. Vale la pena, especialmente, dedicar unas palabras a Estesícoro, quien, sin duda, introdujo en el tema de la muerte de Clitemestra una serie de innovaciones aceptadas pronto y que no han dejado de influir en las representaciones cerámicas. En un *pelike* reproducido por Roscher (*Lexikon der gr. Mythologie*, III, col. 972), Clitemestra aparece de pie, con un hacha en la mano en actitud de defender a Egisto, al que intentan dar muerte Orestes y Píladés. Aunque Séchan (*Études*, pág. 86, nota 1) opina que el motivo es una invención del pintor, otros, con

mejor fundamento, se inclinan a considerar que aquí el pintor ha seguido la versión estesiórea. (Así Robert, *Bild und Lied*, pág. 149; cf. Alsina, en *Emerita*, XXVII [1959], 308 s.). Bowra (*Greek lyric Poetry*, 1936, págs. 108 y sig.) ha señalado, por su parte, la posibilidad de que «a excepción de la *Skylla*, de la que sabemos muy poco, cada uno de sus poemas puede ilustrarse por medio del arte de este período» (se refiere a la cerámica de los siglos VII y VI).

11. LITERATURA Y PENSAMIENTO

El pensamiento no puede existir sin la palabra.

(B. Croce)

En rigor, las obras en las que la finalidad es expresar concepciones del mundo, los principios científicos y técnicos, no deberían entrar en el estudio de la literatura. Forman un capítulo especial que cae mejor dentro de las historias de la filosofía, de la ciencia o de la técnica. Incluso, extremando ese rigor, las obras históricas tampoco deberían ser un capítulo en la historia literaria. Ocurre, sin embargo, que, por un lado, hay una larga tradición que, por lo menos en las historias de la literatura antigua, avala el hecho de que sean incluidos tales tipos de obras en la literatura. Pero, por lo menos en la Antigüedad, muchas veces el ropaje que envuelve tales especulaciones es un ropaje literario, lo que justifica, en principio, su inclusión. Platón, por ejemplo, es un caso bien significativo. También la historiografía, que en la Antigüedad tenía, además de su finalidad específica, otra claramente literaria, o cuando menos, estilística. Todo eso justifica que nos planteemos, en este capítulo, lo que cabría llamar las *formas literarias del pensamiento griego*.

Incluso dentro de la producción de Occidente hay casos en los que sin ninguna duda incluiríamos ciertas producciones «científicas» dentro de la literatura. Tal sería el caso de un Nietzsche, de un Spengler (*La decadencia de Occidente*), un Ortega, o un Mommsen, cuya obra histórica, como es bien sabido, obtuvo el Premio Nobel.

Por lo demás, en el campo concreto de la filosofía, el pensamiento fue conquistando paulatinamente su propio estilo, a partir de un estado inicial en el que aún no se distinguían claramente filosofía y poesía. La misma ciencia, en sus orígenes, tampoco se distingue claramente de la poesía: un Heráclito, un Empédocles poseen suficiente entidad «poética» como para que aun considerándolos filósofos o científicos, caigan de lleno dentro de un estudio literario.

Carecemos, por ahora, de un amplio estudio que aborde el tema de las relaciones entre literatura y pensamiento en la Antigüedad griega. El libro de Ouvré (*Les formes littéraires de la pensée grecque*, París, 1925), pese a sus innegables méritos, no deja de ser un esbozo. El capítulo de O. Gigon, «La forma de la obra filosófica», en su

libro *Problemas fundamentales de la filosofía antigua* (trad. cast., Buenos Aires, 1962) es claramente insuficiente.

Dentro de nuestro tema, abordaremos los puntos siguientes:

- 1) La forma literaria del pensamiento presocrático.
- 2) La obra de los sofistas.
- 3) El diálogo «socrático»: antecedentes y continuadores.
- 4) La literatura protréptica.
- 5) El *symposium*.
- 6) La carta.
- 7) La literatura cínica.
- 8) El tratado científico.
- 9) El «pensamiento» de los poetas.
- 10) Literatura e historiografía.

a) *Los presocráticos: generalidades*

Dentro del amplio capítulo de la historia de la filosofía griega entendemos por presocráticos, en un sentido amplio, los autores que se ocuparon, en cierta medida, del pensamiento; en un sentido más estricto, aquellos pensadores «filósofos» y «científicos» que publicaron antes de la aparición de Sócrates en el firmamento especulativo griego. Y en un sentido mucho más estricto, los representantes del pensamiento especulativo que se ocuparon esencialmente de cuestiones cosmológicas. Esta distinción la hacemos porque se suele incluir entre tal grupo las producciones míticas de orientación cosmogónica (por ejemplo, en la edición de Diels-Kranz), el amplio capítulo que lleva como epígrafe general el de «Anfänge. Kosmologische Dichtung der Frühzeit», donde se incluye a «Orfeo», «Museo», Epiménides, la poesía astrológica del siglo VI, los primitivos cosmólogos y la prosa gnómica (Ferécides de Siros, Teágenes, Acusilao y los Siete Sabios). Pero, además, en la citada edición (que es la canónica) se incluye a los sofistas, que son contemporáneos de Sócrates, e incluso auténticos «presocráticos» que, en rigor, son posteriores a Sócrates (como Demócrito y Leucipo).

Nosotros entenderemos aquí por «presocráticos» a los «pensadores» y a los sofistas, aunque dedicaremos un apartado específico a estos últimos por los rasgos que los caracterizan y diferencian de los auténticos «presocráticos».

La «prioridad» de Orfeo respecto de Homero ha sido defendida por R. Böhme, *Orpheus. Das Alter der Kitharodie*, Berlín, 1953. Por otra parte, que hay un innegable influjo del pensamiento órfico sobre los presocráticos ha sido defendido, entre otros, por W. K. C. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion*, Londres, 1935.

La edición «standard» de los presocráticos es la de H. Diels-W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker* (que ha conocido múltiples ediciones: la sexta, de la que las siguientes son reproducción, Berlín, 1951). Contiene texto, traducción alemana y apara-

to crítico. Está organizada a base de dos grandes grupos de textos: los que llevan, para cada autor, el epígrafe A («Vida y Doctrina») y los que se recogen bajo el epígrafe B («Fragmentos»: sólo de éstos se da la traducción). El tercer tomo es un índice de términos, y hace muy manejables los textos.

Una buena guía para quien maneja esta obra es el libro de K. Freeman, *Companion to the Presocratic Philosophers*, Oxford, 1959.

Hay buenas traducciones, generales y parciales. En español disponemos ahora del trabajo, en tres vols., de C. Eggers Lan, *Los filósofos presocráticos*, Madrid, 1978 y sigs. Se trata de una obra que en cierto modo se aparta de la de Diels-Kranz, y ordena los fragmentos de forma distinta. Contiene, además, buenas introducciones, notas y bibliografía.

De entre los estudios de conjunto sobre el tema, remitimos, en principio, a los grandes tratados de historia de la filosofía griega, y en especial a los estudios concretos de J. Burnet (*Early Greek Philosophy*, 4.ª ed., Londres, 1958), G. S. Kirk-J. E. Raven (*Los filósofos presocráticos*, trad. cast., Madrid, 1969), y W. Jaeger (*La teología de los primeros filósofos griegos*, trad. cast., México, F. C. E., 1952).

Sobre el título que se suele aplicar, sistemáticamente, a las obras de estos autores presocráticos, cf. E. Schmalzriedt, *Peri Physeos. Zur Frühgeschichte der Buchtitel*, Munich, 1970, que combate la teoría antigua de que tal título procede de los mismos autores, o que, por lo menos, todos llevaron un título así.

ANAXIMANDRO. — El «primero», cronológicamente hablando, de los presocráticos no dejó obra escrita (las obras que se le atribuían en la Antigüedad eran falsificaciones). Sí, en cambio, su discípulo Anaximandro. Conservamos muy poco, empero, de esta obra escrita. De hecho, Diels-Kranz dan como suyos cinco fragmentos, de los cuales sólo el primero puede considerarse un verdadero fragmento, porque contiene una idea completa. Los otros dos —que tienen su importancia, como veremos— son frases cortadas, formadas por dos o tres palabras.

Damos estos textos, en original y en traducción, por el interés que tienen para nuestro tema.

1) Simplicio, *Física* 24, 13: ἀρχὴν εἰρηκε τῶν ὄντων τὸ ἄπειρον... ἐξ ὧν δὲ ἡ γένεσις ἐστι τοῖς οὐσι, καὶ τὴν φθορὰν εἰς ταῦτα γίνεσθαι κατὰ τὸ χρεῶν διδόναι γὰρ αὐτὰ δίκην καὶ τίσιν ἀλλήλοις τῆς ἀδικίας κατὰ τὴν τοῦ χρόνου τάξιν.

[Anaximandro... dijo que el principio y elemento de todas las cosas es «lo infinito». Ahora bien, a partir de donde hay generación para las cosas, allí se produce también la destrucción, según la necesidad; en efecto, «pagan la culpa unas a otras y la reparación de la injusticia, según el ordenamiento del tiempo»].

2) Hipólito, *Ref.* I 6, 1: ταῦτην... αἰδιον εἶναι καὶ ἀγήρω.

[Ésta (la naturaleza de lo infinito) es eterna y no envejece.]

3) Aristóteles, *Física* III 4, 206b6: καὶ περιέχειν ἅπαντα καὶ πάντα κυβερᾶν, ὥς φασι ὅσοι μὴ ποιοῦσι παρὰ τὸ ἄπειρον ἄλλας αἰτᾶς, οἷον

λυδὸν ἢ φιλίαν. καὶ τοῦτ' εἶναι τὸ θεῖον. Ἄθανατον γὰρ καὶ ἀνώλεθρον, ὡς φησι ὁ Ἀναξίμανδρος καὶ οἱ πλεῖστοι τῶν φυσιολόγων.

[Y abraza todas las cosas y gobierna todas las cosas, según declaran aquellas gentes que no afirman ninguna otra causa además del *ápeiron*, como el Espíritu o el Amor. Y esto, dicen, es lo divino, pues es inmortal e indestructible, como sostienen Anaximandro y la mayoría de los fisiólogos.]

El mejor comentario que podemos hacer a estos textos son unas palabras de Jaeger (*La teología de los primeros filósofos*, pág. 36):

En los últimos años se ha señalado con exactitud que cuando los más antiguos filósofos hablan del Sumo Principio su estilo experimenta una singular modificación. Se ha mostrado que este hecho es especialmente cierto de Anaxágoras y Diógenes, cuyo lenguaje en semejantes pasajes, o bien se aproxima al del himno en el vocabulario, la estructura de la frase y el ritmo, o bien introduce en el estilo del himno alguna variante de tonalidad filosófica y apropiada al tema. Especialmente Anaxágoras y Diógenes son buenos ejemplos de esta tendencia... Pero yo creo que de pasajes como los de Aristóteles sobre Anaximandro resulta claro que esos pensadores posteriores no fueron los primeros en emplear tal lenguaje al escribir sobre el sumo principio: el camino les fue señalado por Anaximandro, el primer hombre que escribió prosa filosófica.

En el himno griego, el elemento típico, al dirigirse el creyente a la Divinidad, consiste en dedicarle una serie de *epítetos* que ponen en evidencia sus rasgos: su poder, su grandeza, su justicia, etc. Como típicos ejemplos podemos aducir el «himno» que inicia los *Trabajos y Días* de Hesíodo, donde el poeta exalta el enorme poder de Zeus, o el famoso himno a Zeus que el coro entona en el párodos del *Agamenón* de Esquilo. En Hesíodo leemos:

Musas de Pieria que entonáis con el canto la gloria,
venid y cantad a Zeus, vuestro padre, en un himno:
por quien los hombres son gloriosos u oscuros,
famosos y carentes de fama, todo por la voluntad del gran Zeus.
Porque fácilmente da fuerza, fácilmente abate al potente,
fácilmente al brillante reduce y engrandece al oscuro,
fácilmente endereza al torcido y reseca al orgulloso...

Y en Esquilo:

Zeus, quienquiera que sea, si este nombre
le place, así le invoco. No puedo imaginarme
sopesándolo todo, sino a Zeus,
si hay que arrancar del alma
ese pesado fardo de la mente...
Tan sólo el que piadoso
invoca a Zeus en cantos de triunfo

la suprema prudencia alcanzar logra.
 Él, que abrió a los mortales
 del Saber el sendero,
 Él, que en ley convirtiera
 «por el dolor a la sabiduría»...

Nótese, en el texto de Anaximandro, la «repetición» (hímnica) de la palabra «todo»; como en Hesíodo se repite el término «fácilmente». Nótese, asimismo, cómo tanto Esquilo como Hesíodo, a la par que Anaximandro, insisten en el poder del dios (o del *ápeiron*), «que todo lo abraza, todo lo gobierna», y que es «inmortal y nunca muere».

Sobre los elementos hímnicos de la literatura presocrática, cf., especialmente, K. Deichgräber, «Hymnische Elemente in der philosophischen Prosa der Vorsokratiker» (*Philologus*, 88 [1933], 347 ss.). Sobre Anaximandro en general, véanse especialmente, ahora, C. H. Kahn, *Anaximander and the origins of Greek Cosmogony*, Nueva York, 1960; U. Hölscher, *Anfängliches Fragen*, Gotinga, 1968, págs. 9 y sigs.; O. Gigon, *Los orígenes de la filosofía griega* (trad. esp., Madrid, Gredos, 1971, págs. 65 y sigs.), y el capítulo correspondiente de la *History of Greek Philosophy* (Cambridge, I, 1962), de W. K. C. Guthrie [trad. esp., Madrid, Gredos, 1984, tom. I]; F. Dirlmeier, «Der Satz Anaximanders von Milet» (*Hermes* [1940], 329 ss.).

JENÓFANES. — Aunque Jenófanes sigue, cronológicamente, a Pitágoras, lo cierto es que nuestro autor ha iniciado un nuevo tipo de «filosofar» o de escribir sobre la temática filosófica, sin que podamos hablar, a ciencia cierta, de un posible influjo pitagórico, puesto que Pitágoras no dejó, al parecer, nada escrito. Nos ocuparemos, pues, más adelante, de la «literatura pitagórica», que en rigor es contemporánea o posterior a Jenófanes.

Con Jenófanes aparece un nuevo tipo de pensador. Por lo pronto, está claro, como señala Jaeger (*La teología...*, pág. 44), que este escritor no era un hombre para componer un poema didáctico perfectamente hilvanado y estructurado como hiciera Hesíodo o haría Parménides. Su obra más característica, los llamados *Siloi* (Σιλλοί), era un tipo nuevo de poesía, de orientación satírica, en la que atacaba a los personajes sobresalientes de la historia espiritual de Grecia. Por ejemplo, a Homero y a Hesíodo. La forma literaria era el hexámetro homérico, que Jenófanes conocía muy bien porque se ganaba la vida recitando estos poemas. Era, pues, un rapsodo que, en el fondo, renegaba en cierto modo de su propia profesión, pues se dedicaba a satirizar a los mismos autores con cuyo recitado se ganaba la vida.

Escribió también elegías, a la manera como se publicaban ya en su propio tiempo, como demuestran las de Solón, Mimnermo o Teognis. En una de ellas asistimos a una enérgica protesta contra los excesivos honores de que eran objeto los vencedores en los Juegos Panhelénicos. Jenófanes protesta de que en su tiempo se valore tan poco la *sophié* (la cultura, la poesía), frente a la gran valoración que tenía la «fuerza».

Sobre la elegía contra los Juegos, cf. C. M. Bowra, «Xenophanes and the Olympian Games» (en el libro *Problems in Greek Poetry*, Oxford, 1953, págs. 15 y sigs.).

Es difícil hacerse una idea clara de las orientaciones concretas de Jenófanes. Se ha dicho, en ocasiones, que fue el maestro de Parménides, y, de hecho, el precursor del eleatismo. Pero las cosas están lejos de resultar claras. Por un lado, es curioso constatar que O. Gigon ha escrito que «casi da la impresión de que Jenófanes ha sido a la vez discípulo y maestro» de Parménides (*Los orígenes de la filosofía griega*, pág. 173). Los antiguos, en época ya tardía, hablaron de un tratado *Sobre la naturaleza*, pero no pocos críticos están convencidos de que no hay tal (Burnet y Jaeger, entre otros). No hay, por otra parte, ningún fragmento que nos obligue a aceptar como obra suya un tratado bien organizado sobre el universo. Más bien parece que se dedicó a dar alfilerazos aquí y allá, a esbozar ideas más o menos generales (como su teoría sobre la relatividad de las representaciones de los dioses en las diversas culturas, o sus ideas sobre la «evolución»). En el fondo, una mente muy despierta, que utiliza la poesía del momento para expresar sus convicciones y que, de un modo u otro, influyó en algunos pensadores posteriores.

LA LITERATURA PITAGÓRICA. — El estudio de la literatura pitagórica ofrece serias dificultades. Y ello por múltiples razones. De un lado, la comunidad fundada por Pitágoras en el Sur de Italia obligaba a sus miembros a mantener en secreto las doctrinas del maestro, por lo que «resultó que no existieran escritos claramente pitagóricos antes de la época de Filolao» (Kirk-Raven, pág. 311), es decir, hasta bien entrado el siglo v a. C. La misma figura del fundador se consideró meramente legendaria hasta hace poco, aunque hoy se le considera una auténtica figura histórica. Por otra parte, se ha discutido duramente si en la doctrina inicial pitagórica estamos en presencia de una religión o de una «ciencia», punto que ha discutido con profundidad hace relativamente poco W. Burkert (*Weisheit und Wissenschaft*, Nuremberg, 1962), llegando, tras un análisis exhaustivo de la tradición, a que la tesis de un Pitágoras matemático y científico se debe a un mero desplazamiento de la perspectiva, y que la doctrina del maestro era esencialmente religiosa, mística.

En todo caso, dentro de la literatura pitagórica en sentido amplio, tenemos que hacer ciertas clasificaciones. El maestro, al parecer, nada escribió. Los primeros escritos habríanse formado, pues, a partir del momento en que algunos discípulos tardíos —muy tardíos— habrían decidido poner por escrito determinadas «teorías» atribuidas al maestro: Filolao, Arquitas, y, ya en época posterior, los tratados de la época helenística, constituidos por una serie de escritos atribuidos falsamente a pitagóricos antiguos.

Una muy escasa idea podemos formarnos de la literatura pitagórica preparamenídea, dado que los textos proceden todos de autores posteriores cuyas citas no son nunca «literales» y, por tanto, nada nos dicen sobre la forma de esas obras. En todo caso, algo más sabemos de ciertos pitagóricos más o menos ortodoxos, como Alcmeón de Crotona, médico o filósofo (fisiólogo), cuyos fragmentos delatan gran parecido con las doctrinas de los «pitagóricos», y cuya

labor, eminentemente dedicada al estudio de la biología y la medicina, tuvo gran importancia: puso de relieve el gran papel del cerebro y esbozó una teoría de la salud y la enfermedad. Los pocos fragmentos que nos han llegado delatan una lengua dórica, parecida a la que utilizaron los pitagóricos en sus obras. De entre los antiguos pitagóricos, cabe citar además a Sercops, Petrón, Brontino, Hípaso, Califonte y Demócedes. Muy poco sabemos de ellos.

Sobre Alcmeón, aparte el estudio pionero de M. Wellmann («Alkmaion von Kroton», *Archeion* [1929], 156 ss.), véase L. A. Stella, «Importanza di Alcmeone nella storia del pensiero greco» (*MAL*, Ser. VI, vol. VIII [1939], 233 ss.). Una visión escéptica, en la que se discute el carácter de Alcmeón como médico empírico y practicante, fundador de la anatomía científica, en J. Mansfeld, «Alcmeon, physikos or Physician?» (en *Kephalaion, Studies in Greek Philosophy and its continuation*, Assen, 1975, pág. 26).

Caso de que los fragmentos de Filolao fueran auténticos (R. Mondolfo es su gran defensor, cf. E. Zeller-R. Mondolfo, *La Filosofia dei Greci*, Florencia, 1932-1938, I, 2, págs. 367 y sig.), sería nuestro máximo testimonio del pitagorismo del siglo v a. C. Su lengua es dórica. La estructura de sus frases no se aparta demasiado de la prosa presocrática en general, por ejemplo, la de Anaxágoras o Diógenes de Apolonia.

Sobre la literatura pseudoepigráfica pitagórica de la época helenística, cf. la edición de H. Thesleff, *The Pythagorean Texts of the Hellenistic Period*, Abo, 1965, y el estudio del mismo autor, *An Introduction to the Pyth. Writings of the Hellenistic Period*, Abo, 1961.

Diógenes Laercio (VIII 84 = Diels-Kranz, 44 A 1) cita el «rumor» de que Platón copió en su *Timeo* un libro de Filolao. De ser cierta la noticia, que parece no serlo, ello nos daría más ideas sobre la forma literaria de su obra, con mitos y llamadas a la imaginación.

De entre las ediciones específicas de los textos, cf. A. Maddalena, *I Pitagorici*, Bari, 1954.

Sobre la «literatura» pitagórica, véase el buen estudio de A. Delatte, *Études sur la littérature pythagoricienne*, París, 1915.

Sobre el tema en general, cf. los artículos *Pythagoras* y *Pythagoreer* del Pauly-Wissowa (47, 1963, cols. 171 y sigs.).

HERÁCLITO. — «El fin del siglo vi y los primeros decenios del v señalan un renacimiento general del espíritu religioso entre los griegos» (Jaeger, *La teología...*, pág. 111). Entramos ahora en un momento en el que los pensadores y los poetas se expresan de un modo «profético», aunque cada uno de ellos presenta sus rasgos característicos. Ello va unido al hecho de que de los escritores presocráticos de ahora poseemos más fragmentos, y más largos, lo que nos permite formarnos una idea mejor de su estilo. Nos hallamos en el momento álgido de lo que Détiene ha llamado los «maestros de verdad» (*Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, trad. cast., Madrid, 1983), representados, ahora, por Heráclito, Parménides, Píndaro, entre otros. Un rasgo es su orgullosa declaración de su pensamiento, dictado frecuentemente en una *revelación* por una divinidad o un ser superior.

Heráclito es el profeta de una verdad de la que tiene conocimiento intelectual, pero esta verdad no es puramente teórica, como la revelación de Parménides... Heráclito es el primer pensador que no sólo desea conocer la verdad, sino que además sostiene que este conocimiento renovará la vida de los hombres (Jaeger, *op. cit.*, pág. 115).

Algo nuevo representa, tanto en cuanto hombre como en cuanto escritor (O. Gigon, *Los orígenes...*, pág. 230). Como muchos de sus contemporáneos (Hecateo, entre otros), su obra se iniciaba con un orgulloso «Heráclito de Éfeso habla así» (Ἡράκλειτος Ἐφέσιος τάδε λέγει), como apuntan diversos críticos (cf. Marcovich, *Herakleitos*, Stuttgart, 1967, col. 257). Su lenguaje está formado por frases de carácter gnómico, que imitaban la ambigüedad de los oráculos. Es un lenguaje altanero el suyo, en el que se mezclan el desprecio del sabio y la soberbia del aristócrata.

Los antiguos ya habían considerado la ambigüedad de su estilo, y lo atribuían al deseo de ser comprendido sólo por los «inteligentes» (cf. Diógenes Laercio, IX 6-7), pero eso no se adecua del todo con su voluntad de «despertador de conciencias».

Su libro parece que se abría (tras la orgullosa afirmación antes citada) con un alegato a la «Humanidad», en la que distingue a despiertos y dormidos, y proclama su intuición básica del Logos:

Aunque esta Razón existe siempre, los hombres se tornan incapaces de comprenderla, tanto antes de oírla como una vez que la han oído. En efecto, aun cuando todo sucede según esta Razón, parecen inexpertos al experimentar con palabras y acciones tales como las que yo describo... Pero a los demás hombres les pasan inadvertidas cuantas cosas hacen despiertos del mismo modo que les pasan inadvertidas cuantas hacen mientras duermen (Diels-Kranz, 22 B 1).

Para ilustrar el estilo heraclíteo, damos un breve elenco de sus fragmentos:

1) DK 22 B 60: ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ ὡστή.

[El camino arriba abajo, uno y el mismo.]

2) DK 22 B 67: ὁ θεὸς ἡμέρη εὐφρόνη, χειμῶν θέρος, πόλεμος εἰρήνη, κόρος λιμός... ἀλλοιοῦται δὲ ὄκωσπερ <πῦρ> ὁπότεν συμμιγῆ θωώμασιν, ὀνομάζεται καθ' ἡδονὴν ἐκάστου.

[Dios es día-noche, invierno-verano, guerra-paz, hartura-hambre... cambia como el fuego, al que cuando se mezcla con perfumes, se denomina de acuerdo con la fragancia de cada uno de ellos.]

3) DK 22 B 53: πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι, πάντων δὲ βασιλεὺς, καὶ τοὺς μὲν θεοὺς ἔδειξε, τοὺς δὲ ἀνθρώπους, τοὺς μὲν δούλους ἐποίησε, τοὺς δὲ ἐλευθέρους.

[La guerra es el padre y el rey de todas las cosas; a unos los muestra como dioses y a otros como hombres, a unos los hace esclavos y a otros libres.]

4) DK 22 B 91: ποταμῷ γὰρ οὐκ ἔστιν ἐμβῆναι δὶς τῷ αὐτῷ.

[Pues en un río no es posible sumergirse dos veces.]

Aparte la edición de Diels-Kranz, disponemos de ediciones específicas de nuestro autor:

En inglés:

G. S. Kirk, *Heraclitus. The cosmic Fragments*, Cambridge, 1954.

En español:

M. Marcovich, *Heraclitus. Texto griego y versión castellana*, Mérida, 1968.

A. García Calvo, *Razón común*, Madrid, 1985.

En italiano:

R. Mondolfo, *Eraclito. Testimonianze e frammenti*, Florencia, 1972.

En holandés:

J. Mansfeld, *Heraclitus. Fragmenten*, Amsterdam, 1979.

En francés:

J. Bollack-H. Wismann, *Héraclite ou la séparation*, París, 1972.

Sobre su lengua y su estilo, C. Ramnoux, *Vocabulaire et structures de pensée archaïque chez Héraclite*, París, 1959. Br. Snell, «Die Sprache Heraklits» (*Hermes*, 1 [1926], 353 ss.). K. Deichgräber, *Rhythmische Elemente im Logos des Heraklits* (Akad. Wiss. und Lit., Mainz, 1962).

PARMÉNIDES. — Fundador de la escuela eléata, Parménides expuso sus ideas en versos hexamétricos, siguiendo el estilo de la poesía épica tradicional. Sobre todo parece inspirarse en Hesíodo, de cuya obra se muestra nuestro filósofo profundamente influido, y no sólo en la forma, sino incluso en aspectos de contenido, especialmente en la segunda parte del poema parmenídeo.

Poseemos una buena cantidad de fragmentos de su poema, aunque no su totalidad. Ello plantea ciertos problemas, pero podemos formarnos una idea bastante aproximada de su estilo, de sus tendencias poéticas y de su lengua. Por lo pronto, los antiguos notaron con frecuencia el carácter poético —y mítico— de su poema (cf. los testimonios de Plutarco, Proclo, Simplicio, que constituyen los frs. 28 A 15, 28 A 18 y 28 A 21 de Diels-Kranz, por ejemplo). Sin embargo, los modernos no han valorado igualmente este carácter formal de la poesía de Parménides. K. Reinhardt se empeñó en ver a nuestro filósofo como un ejemplo de hombre lógico, científico puro, «que no conoce otro deseo que el de conocer, ni siente otra fuerza que la de la lógica» (*Parmenides und die Geschichte der gr. Philosophie*, Bonn, 1916, pág. 256), interpretación que ha sido fuertemente combatida por Jaeger (*La teología...*, págs. 93 y sigs.).

La descripción y narración que hace Parménides de su «descubrimiento» —relatado en el poema— se interpretó, en una época, como una forma convencional. Hoy se tiende a ver en ello una profunda experiencia personal del pensador, al estilo de la de Hesíodo. En este sentido, los estudios de H. Fraenkel,

sobre todo, y Jaeger, han modificado esta consideración. Por un lado es cierto que se ha insistido en los paralelismos que podemos hallar en determinados poetas contemporáneos (Píndaro, Baquílides), pero también por otro se ha insistido en el impulso religioso que le mueve. «Se da en Parménides una mezcla de lógico y de místico muy frecuente en su tiempo», ha escrito F. Montero Moliner (*Parménides*, Madrid, 1960, págs. 56 y sigs.). Su impulso religioso, por otra parte, explicaría la adopción del verso. Téngase en cuenta que la prosa tenía ya una vida asegurada en la literatura de entonces (Anaximandro, Heráclito, los pitagóricos), y ello debe valorarse adecuadamente. Lo que pasa es que, dado que Parménides debe expresar conceptos nuevos, ideas originales, el verso y las fórmulas homéricas y hesiódicas se adaptaban no del todo bien a las intenciones del autor, y ello explica el manejo a veces un tanto tosco que hallamos en su métrica. Algo parecido ocurre a veces con Hesíodo.

Parménides concibe su «revelación» como un viaje al mundo de la Verdad. El libro parece que se iniciaba con los versos que constituyen el fr. 1, aunque es posible que antes de estos versos hubiera un preludio, hecho natural y normal en este tipo de poemas. Sólo hay que echar una ojeada a los comienzos de los poemas de Homero y de Hesíodo. De hecho, Sexto Empírico (VIII 111 ss.) dice que el poema se iniciaba así, pero el verbo que usa (ἐναρχόμενος) puede referirse no al estricto comienzo, sino al inicio del tema una vez el poeta ha expuesto el preludio. En todo caso, el fr. 1 se inicia con estos versos:

Ἴπποι ταί με φέρουσιν, ὄσον τ' ἐπὶ θυμὸς ἰκάνοι,
πέμπων, ἐπεὶ μ' ἐς ὄδον βῆσαν πολύφημον ἄγουσαι
δαίμονος, ἢ κατὰ πάντ' ἄστη * φέρει εἰδότα φῶτα.
τῆ φερόμην' τῇ γάρ με πολύφραστοι φέρον Ἴπποι
ἄρμα τιταίνουσαι, κοῦραι δ' ὄδον ἡγεμόνευον.

[Las yeguas que tan lejos me llevan cual alcanza mi ánimo,
transportábanme cuando, conduciéndome, me llevaron al camino famoso
de la diosa, camino que guía al sabio por todas las ciudades.
Por él era conducido. Pues por él me llevaban las hábiles yeguas,
el carro arrastrando y unas vírgenes indicaban la ruta.]

Este inicio ha planteado muchas cuestiones a los intérpretes. Está, primero, el posible «modelo» de este *famoso carro* que conduce al pensador hacia el mundo de la Verdad. H. Fraenkel (*Parmenidesstudien, Nachr. Gött. Ges.*, 1930 = *Wege und Formen frühgr. Denkens*, Munich, 1955, págs. 157 y sigs.) ha establecido el paralelo existente con un pasaje de Píndaro (*Ol. VI 22 s.*), postulando la posibilidad de un modelo común. En segundo lugar, está claro que el viaje del pensador «es el camino de la opinión del hombre hacia la verdad que está en la divinidad» (O. Gigon, *Los orígenes...*, pág. 277). La diosa que revela la Verdad a Parménides es, por otra parte, «la contrafigura de las Musas que habían revelado la verdad a Hesíodo» (Jaeger, *La teología...*,

pág. 97), aunque con importantes diferencias: Hesíodo recibía las Musas en tierra, Parménides realiza un viaje.

Sobre el inicio del poema, cf. K. Deichgräber, *Parmenides' Auffahrt zur Göttin des Rochts*, Wiesbaden, 1959. Sobre la estructura del poema, W. Kranz, *Ueber Aufbau und Bedeutung des Parmenideischen Gedichtes* (S.-B. preuss. Akad. Wiss., Berlin, 47, 1916, págs. 1158 y sigs.).

Comentarios al poema, total o parcialmente:

W. J. Verdenius, *Parmenides. Some comments on his Poem*, Groningen, 1942;
W. Peñazola, *El discurso de Parménides*, Lima, 1973; J. Mansfeld, *Die Offenbarung des Parmenides und die gr. Welt*, Assen, s. a. (1965?).

Importante, para nuestro tema, es el del método empleado en sus razonamientos. Parménides es en cierto modo, el descubridor de la lógica griega, y en este sentido resulta altamente interesante observar cómo la lengua se adapta al nuevo modo de pensar. Como señala Gigon:

el pensamiento de Parménides es, efectivamente, un *proceso*, un ir avanzando de una a otra cuestión en sucesión cerrada. El camino es un método a la manera que en la palabra *método* va unido el concepto de camino.

(En este sentido entiende Platón, lejano espíritu pariente de Parménides, la palabra *métodos*.) Dicho con otras palabras, parece que el procedimiento del razonar en Parménides está determinado por el concepto de *oposición, polaridad*, entre un camino que se abre al espíritu y otro que se presenta como no *recorrible*, porque choca con la *razón*. Véase un ejemplo de tal tipo de razonar (DK 28 B 1):

Y ahora es fuerza que te enteres de todo:
por un lado, el corazón impávido de la Verdad bien redonda,
de otro, las opiniones de los mortales...

O bien (fr. B 6):

pues ser es posible,
pero a la nada no le es posible ser.

Sobre la lógica parmenídea, aparte el libro general sobre el tema de E.-W. Platzeck, *La evolución de la lógica griega*, Barcelona, 1954, cf. G. E. R. Lloyd, *Polarity and Analogy*, Cambridge, 1971, págs. 103 y sig., y sobre todo, S. Ranulf, *Der eleatische Satz vom Widerspruch*, Copenhague, 1924, y W. A. Heidel, «The Logic of Presocratic Philosophy» (en *Studies in logical Theory*, ed. por J. Dewey, Chicago, 1903, págs. 203 y sigs.).

EMPÉDOCLES. — La figura de Empédocles es una de las más atractivas del mundo del pensamiento arcaico. Un halo de romanticismo impregna toda su obra. Literariamente hablando, y pese al juicio de Aristóteles (*Poética* 1447b11), es un verdadero poeta, «a major figure of archaic literature», como lo ha defi-

nido Ch. H. Kahn (en *Gnomon* [1969], 440), que llena su obra de figuras míticas y de expresiones poéticas. Su carácter enormemente complejo ha llevado a algún crítico a definirlo como «un Newton doblado de un Cagliostro», o como «el primer científico moderno y el último de los magos». El hecho es que se nos ha transmitido de Empédocles un poema físico *Sobre la Naturaleza*, donde parece que no tiene cabida lo religioso, y otro (*Purificaciones*, Καθαρμοί) de honda inspiración órfica. La genialidad de nuestro autor se muestra por el hecho de ser no sólo un gran representante de la tradición especulativa, sino el iniciador de una importante escuela médica, y el iniciador de la reflexión sobre la retórica, de la que es maestro consumado. Discípulo suyo fue Gorgias en el campo de la oratoria y Corax y Tisias en el de la retórica.

El carácter «romántico» de su figura aumentó con la leyenda de su muerte, produciéndola al lanzarse al cráter del Etna (cf. Horacio, *Ars poetica* 458 ss.). Sobre esta leyenda elaboró Hölderlin su *Empedokles*.

Los elementos poéticos de su obra son innegables. Empédocles escribe, como Parménides, al que ataca en ocasiones, en hexámetros homéricos, volviendo a la poesía filosófica. En el *Sobre la naturaleza* postula la existencia de cuatro raíces (ρίζωματα: la palabra no es homérica): Zeus (fuego), Hera (aire), Edoneo (tierra) y Nestis (agua). Estas cuatro raíces o elementos no se moverían por sí mismas, pero son puestas en movimiento por dos fuerzas: Amor (φιλία) y Odio (Νεῖκος). El universo ha pasado, en principio, por dos fases: una, de predominio del Amor (que todo lo une), en la que no había diferenciación, todo formaba una bola enorme (*Sphairos*), que se rompe por efecto del *Neikos*.

Los *Katharmoi*, en cambio, describen el destino del alma. Caída por un *pecado original* (sacrificio sangriento), ésta se encarna y sigue un proceso de reencarnaciones. La gran finalidad del poema es exponer cómo se puede el hombre sustraer a este ciclo de reencarnaciones y volver a la pureza original.

Ambos poemas están llenos de símiles y comparaciones, en lo que sigue a Homero, aunque se distingue de él porque sus comparaciones están tomadas de los inventos humanos (rueda, clepsidra, linterna). Un ejemplo bien significativo es el fr. 31 B 84 (= Aristóteles, *De Sent.* 2, 437b ss.).

ὥς δ' ὅτε τις πρόοδον νοέων ὠπλίσατο λύχνον
 χειμερίην διὰ νύκτα, πυρὸς σέλας αἰθομένοιο,
 ἄψας παντοίων ἀνέμων λαμπτήρας ἀμοργούς,
 οἷ τ' ἀνέμων μὲν πνεῦμα διασκιδνᾶσιν ἀέντων,
 φῶς δ' ἔξω διαθρῶισκον, ὅσον ταναώτερον ἦεν,
 λάμπεσκεν κατὰ βηλὸν ἀτειρέσιν ἀκτίνοισιν·
 ὡς δὲ τότε ἔν μήνιγξιν ἐεργμένον ὠγύγιον πῦρ
 λεπτήσιον (τ') ὀθόνησι λοχάζετο κύκλοπα κούρην,
 (αἶ) χοάνησι δῖαντα τετρήατο θεσπεσίησιν·
 αἶ δ' ὕδατος μὲν βένθος ἀπέστεγον ἀνφιναιέντος,
 πῦρ δ' ἔξω δῖεσκον, ὅσον ταναώτερον ἦεν.

[Como cuando uno que proyecta salir se procura una luz en una noche de invierno, llama de ardiente fuego, alumbrando una linterna que protege de todos los vientos; éstas dispersan el soplo de los vientos agitados, mas la luz salta fuera porque es más sutil, y el umbral de la casa ilumina con su rayo indomable, así el fuego originario, entre membranas oculto, y en finos velos, se recluyó en la redonda pupila, velos que estaban perforados por milagrosos pasajes, que preservaban el agua profunda que fluye en torno a la pupila, mas dejaban pasar la luz, hacia fuera, en la medida
(en que es más sutil)]

Damos ahora el comentario que Br. Snell (*Las fuentes del pensamiento europeo*, págs. 304 y sigs.) hace de este pasaje:

Empédocles comienza su comparación a la manera homérica... («como un hombre se procura una luz...»), pero propiamente, la actividad de este hombre no tiene importancia alguna en la comparación, sino que ésta se basa sólo en el hecho de que la luz penetra por las paredes de la linterna, mientras que el viento no penetra. Las comparaciones de Homero, cuando se refieren a acciones, se basan en metáforas verbales, y éste es también el carácter de tales comparaciones «técnicas»... Pero Empédocles no quiere expresar una actividad tal como se manifiesta en un instante temporal determinado. Sus comparaciones tienden a dar expresión sensible a un proceso o actividad física o química de carácter permanente... Con ello la comparación pierde radicalmente su contenido poético, por más que Empédocles siga encubriéndola con un ropaje brillante del verso y de la dicción poética.

Sobre las comparaciones empedocleas, cf. además F. Solmsen, «Nature as craftsman in Greek Thought» (*Journ. Hist. Ideas* [1963], 473 ss.); O. Regenbogen, *Quellen und Studien zur Geschichte der Mathematik*, I, 1930, págs. 131 y sigs.

Otras famosas comparaciones en Empédocles, en fr. 23 (mezcla de pinturas), y fr. 100 (comparación de la sangre con el agua en la clepsidra).

Otro rasgo «homérico» es la repetición de pasajes, versos o hemistiquios (cf. Bignone, *Empedocle*, Turín, 1916, págs. 220 y sigs.).

El gran problema que ha planteado a la crítica ha sido el de la relación entre los dos poemas: ¿son compatibles o no las dos visiones que exponen cada uno de ellos? En general, durante el siglo XIX y comienzos del XX se creyó que ambos poemas eran incompatibles, y que delatan dos estadios en la evolución del pensador: así Zeller (*Philosophie der Griechen*, I⁶, pág. 1001), Burnet (*Early Greek Philosophy*, págs. 234 y sigs.), J. Bidez (*La biographie d'Empédocle*, Gante, 1898); y H. Diels (*Ueber die Gedichte des Empedokles*, S.-B. Berl. Akad., 1898, págs. 396 y sigs.).

El caso es que no se ponían de acuerdo los estudiosos sobre la cronología de ambos poemas: para Bidez el científico sería el último estadio, mientras que para Diels sería el estadio religioso el último.

El siglo xx trae una nueva visión, en la que se postula que los dos poemas son compatibles: W. Nestle («Der Dualismus des Empedokles», *Philologus*, 65 [1906], 545 s.) y E. Bignone (*I poeti filosofi della Grecia*, Turín, 1906, págs. 273 y sigs.) fueron los primeros en reaccionar frente a la tesis de las «contradicciones». Les siguieron, entre otros, W. Kranz (*Hermes*, 70 [1935], 111 ss.), Cornford (en un curso dado en 1936, cf. Kirk-Raven, pág. 451) y Jaeger.

Ediciones y estudios:

J. Bollack, *Empédocle*, París, 1965 y sigs. (un monumental estudio, con texto, comentarios, traducción, en varios volúmenes).

D. O'Brien, *Empedocles' cosmic Cycle*, Cambridge, 1969.

F. Solmsen, «Love and Strike in Empedocles' cosmology» (*Phron.*, 10 [1965], 109 ss.).

Para la lengua poética:

A. Traglia, *Studi sulla lingua di Emp.*, Bari, 1952 (*Mousikai dialectoi*, V-3).

LOS ÚLTIMOS PRESOCRÁTICOS. — Los «últimos» presocráticos ofrecen, en la historia del pensamiento, dos rasgos esenciales. Por un lado, vuelven a la prosa, en lo formal. Pero por otro se distinguen porque Anaxágoras, Diógenes de Apolonia y Demócrito —los tres más significativos— vuelven a las raíces de la escuela milesia (en especial Diógenes de Apolonia, que resucita las ideas de Anaxímenes), pero introduciendo la noción de *teleología*, en tanto que Demócrito es un rígido determinista y mecanicista.

Pero lo que nos interesa aquí son los aspectos formales. Se ha observado (Deichgräber) que cuando Anaxágoras y Diógenes hablan de su primer principio lo hacen empleando el lenguaje del himno, como ya habíamos observado en Anaximandro. Véase, si no, este fragmento de Anaxágoras (DK 59 B 12) sobre el *Nous* o *Espíritu* o *Intelecto*:

Pues es lo más sutil y puro de todas las cosas, y cuenta con pleno conocimiento y tiene la fuerza más grande. Y de cuantas cosas poseen alma, tanto las mayores como las menores, a todas las domina el Espíritu. El Espíritu domina la rotación del conjunto... Y cuantas cosas estaban a punto de ser y cuantas eran que ahora no son, a todas el Espíritu las ordenó cósmicamente...

Damos ahora el comentario que a este pasaje (en toda su extensión, pues nosotros hemos eliminado partes) dedica Jaeger (*La teología...*, págs. 161 y sigs.):

En realidad sigue aquí Anaxágoras una tradición estilística establecida de la que puede mostrarse que fue seguida por casi todos los filósofos presocráticos con modalidades más o menos individuales. Este hecho es particularmente importante en el caso de Anaxágoras, pues en ninguno de los fragmentos supervivientes hay prueba directa alguna de que el filósofo se refiera al Espíritu

como Divino. Pero que ésta tiene que haber sido su doctrina parece ser ahora una certidumbre, en vista así de la forma como del himno en que están enunciados los predicados del Noûs...

En Diógenes de Apolonia volvemos a hallar elementos hímnicos cuando habla del Aire (volviendo a Anaxímenes) como «divino e inteligente» (cf. B 5):

Y me parece que todo lo que tiene inteligencia es lo que los hombres llaman aire, y que todo es dominado por él y gobierna todas las cosas; pues me parece que esto es dios y dispone todas las cosas y está presente en todo.

En Demócrito el lenguaje mítico y poético desaparece, y en su lugar tenemos un lenguaje «científico». Es sintomático que Jaeger no lo estudie en su libro sobre la teología de los presocráticos. Lo que sí lo caracteriza es su capacidad para innovaciones lingüísticas (cf. K. von Fritz, *Philosophie und sprachlicher Ausdruck bei Demokrit, Plato und Aristoteles*, Darmstadt, 1966). Von Fritz descubre algunas de las innovaciones léxicas del atomista (especialmente διαθιγή, y los compuestos al estilo de términos como πυκνάρμων, ἐγκαταβυσσοῦσθαι, γωνοειδές, πολυκαμηές, δείκελον. También resalta términos como εὐθυμήν y εὐεστώ, y el cambio semántico, frente a Homero, del verbo ἄλλοφρονεῖν, y el término σκῆνος aplicado al cuerpo humano. Sobre las elegancias del estilo de Demócrito, cf. Cicerón, *De oratore*, I 11, 49; *Orator*, 20, 67. Dionisio de Halicarnaso, *De comp. verb.* 24.

b) *La obra de los sofistas*

La sofística no constituye por sí sola el elemento básico de la ilustración griega, pero sí es una de las corrientes que la informa. De hecho, como señala Dodds (*The Greeks and the Irrational*, pág. 180), la ilustración remonta sus inicios a Jenófanes, Heráclito, Anaxágoras y Demócrito. Es decir, se prepara en Jonia, y pasa a Atenas. Tampoco puede sostenerse seriamente que la sofística constituya «un miembro orgánico del desarrollo filosófico». Jaeger (*Paideia*, I, pág. 310) ha insistido, creemos que con razón, que «es un error de perspectiva histórica colocar a los maestros de *areté* al lado de pensadores del estilo de Anaximandro, Parménides o Heráclito». Forman, pues, los sofistas una corriente —ni siquiera se puede hablar de *escuela*— que presenta sus rasgos propios. En esencia, un rasgo específico es su tendencia a discutirlo todo, a ponerlo todo en solfa. De ahí su enorme influjo en algunos pensadores y escritores de su tiempo (Tucídides, Eurípides, sobre todo).

En especial sobre el tema, E. Dupréel, *Les Sophistes*, Neuchâtel, 1948; M. Untersteiner, *The Sophists* (trad. inglesa), Londres, 1957; W. Jaeger, *Paideia* (trad. cast.), México, 1946², págs. 303 y sigs.; W. K. C. Guthrie, *A History of Greek Philosophy*, III, Cambridge, 1969. El libro de Mewaldt, *Kulturkampf der Sophisten*, Tübinga, 1928,

debe manejarse con cuidado. Interesante, F. Rodríguez Adrados, *Ilustración y política en la Grecia clásica*, Madrid, 1966, págs. 195 y sigs.

Para la historia de la valoración de la corriente sofística (que ha variado enormemente desde el siglo pasado), aparte Guthrie, págs. 10 y sigs., cf. el estudio de G. B. Kerferd, «The future direction of Sophistic Studies» (en el libro colectivo *The Sophists and their Legacy*, ed. por Kerferd, Wiesbaden, 1981, págs. 1 y sigs.).

Es una tendencia general entre los estudiosos establecer un cierto paralelismo entre la ilustración europea del siglo XVIII y la ilustración griega. Y de hecho, existe, en cierta medida. Si tomamos como base el estudio de E. Cassirer (*Filosofía de la Ilustración*, trad. esp., México, 1943) y señalamos los elementos distintivos del iluminismo del setecientos, podremos hacer una buena comparación. Para Cassirer, en efecto, los capítulos básicos del pensamiento ilustrado en el campo filosófico general son: la naturaleza y su conocimiento; interés por la psicología y la teoría del conocimiento; la idea de la religión; la conquista del mundo histórico; y, finalmente, el interés por las cuestiones estéticas. Pues bien, casi los mismos o parecidos intereses han movido a los sofistas. De un lado el interés por establecer una diferencia específica entre lo que es *por naturaleza* (φύσει) y lo que es por convención (νόμος): los sofistas han defendido, por lo general, *lo natural* frente a lo convencional. De otro lado, se han interesado por la psicología humana (en especial, autores que sin ser propiamente sofistas han sentido su influjo: Eurípides y Tucídides); sobre el interés de la sofística por el tema del origen de la religión y de la idea sobre los dioses han trabajado en la época moderna algunos críticos (como Jaeger, por ejemplo); respecto a la conquista de la conciencia histórica, cabe decir que Tucídides, discípulo de los sofistas, es el gran creador de la historia política en Grecia.

Cabría señalar otros rasgos paralelos: el interés por el lenguaje; la idea de *contrato social*, donde, *mutatis mutandis*, Protágoras es un anticipo de Rousseau, etc.

Sobre el tema *nómos/physis*, cf. el libro básico de F. Heinimann, *Nomos und Physis. Herkunft und Bedeutung einer Antithese im gr. Denken des V. Jahrhunderts*, Basilea, 1945.

Sobre el interés por la psicología, Fr. Solmsen, *Intellectual Experiments of the Greek Enlightenment*, Princeton, 1975, págs. 126 y sigs. Sobre la reconstrucción del pasado, *ibid.*, págs. 172 y sigs. Para el interés sofístico por lo lingüístico, *ibid.*, págs. 83 y sigs. Para las ideas sofísticas sobre el origen de la idea de Dios y de la religión, Jaeger, *La teología...*, págs. 172 y sigs.

Pocos son los fragmentos que han llegado hasta nosotros de los distintos sofistas, pero con todo es posible hacernos una idea de las formas literarias que adoptaron. Así como no puede hablarse de escuela, tampoco podemos hablar de forma literaria única. Sin embargo, ciertos rasgos los caracterizan:

1) Parece seguro que una de las formas adoptadas por los sofistas consistía en la recitación de largos discursos, llenos de argumentos de toda clase,

con un método que posiblemente hayan tomado de la erística de Zenón y de Meliso. Sócrates se queja, en Platón, de que sus rivales dejen salir de sus labios largas peroratas que él no puede seguir. Se trata de lo que conocemos con el nombre de *exhibición* (ἐπιθειξις). Son las famosas *lecciones*, recitadas en casa de los hombres más ricos de Atenas, previo pago de unos honorarios (cf. Platón, *Hipp. maior* 282c).

2) Ello no obsta para que, en algunas ocasiones, aceptaran responder a base de preguntas breves, al estilo socrático (cf. Platón, *Gorgias* 447 s.).

3) Otro sistema, famoso por constituir una obra de Protágoras, son las conocidas *antilogías* (contraposición de discursos conteniendo tesis opuestas).

4) Es discutible que en esas exhibiciones o discursos el mito ocupara alguna plaza importante. Lo que conocemos del contenido de la obra protagórica *Sobre la constitución originaria* (Περὶ τῆς ἐν ἀρχῇ καταστάσεως) que trataba sobre el origen de la civilización, y que Platón ha parodiado en su *Protágoras*, contiene un mito, pero no todos los críticos aceptan que en el original protagórico ello fuera así.

Havelock (*The liberal temper in Greek Politics*, Nueva York, 1957, pág. 94) ha negado que el mito apareciera en la obra protagórica. Si Adrados (*op. cit.*, pág. 212), quien, con razón, señala que el mito suele ser un elemento integrante de algunas obras sofísticas.

Pero acaso la mejor contribución de la sofística, en el campo literario, haya sido su fomento de la oratoria. Los sofistas, en efecto, que son «los maestros de Grecia» (según el título del conocido libro de Gunning, *De Sophistis Graeciae praeceptoribus*, Amsterdam, 1915), fueron maestros de arte política (de *areté*), y para ello tuvieron que ocuparse no sólo ya de la lengua en sentido estricto, sino también de las normas para la buena oratoria. Debemos a H. Gomperz (*Sophistik und Rhetorik*, Leipzig-Berlín, 1912) una de las mejores contribuciones al conocimiento de este aspecto de la literatura sofística.

Fue Gorgias, especialmente, quien abrió el camino hacia una nueva oratoria, que sorprendió inmediatamente a los atenienses, a su llegada a Atenas como embajador de Leontinos, en 427, con los discursos embellecidos con las famosas figuras que llevan su nombre. Muy pronto su escuela arraigó y la prosa ática se enriqueció, aunque evidentemente Gorgias se pasó: su prosa denota un cierto *complejo de inferioridad* frente a la poesía, con la que quiso rivalizar exagerando los «adornos».

En todo caso, J. H. Finley (*Three Essays on Thucydides*, Cambridge, Mass., 1967, págs. 55 y sigs.) ha recogido todo el material posible para sostener que hay antecedentes pregorgianos en la prosa griega, especialmente la sofística: Trasímaco, Pródico, etc., habrían empleado ya, al menos en plan de ensayo, algunas de las llamadas figuras gorgianas.

Como ejemplo de esa oratoria gorgiana ofrecemos un conocido fragmento de su también fragmentario *Discurso fúnebre* (DK 82 B 6):

τί γάρ ἀπὴν τοῖς ἀνδράσι τούτοις ὦν δεῖ ἀνδράσι προσεῖναι; τί δέ καί προσῆν ὦν οὐ δεῖ προσεῖναι; εἰπεῖν δυναίμην ἢ βούλομαι, βουλοίμην δ' ἢ δεῖ, λαθῶν μὲν τὴν θεῖαν νέμεσιν, φυγῶν δὲ τὸν ἀνθρώπινον φθόνον. οὗτοι γὰρ ἐκέκτηντο ἔνθεον μὲν τὴν ἀρετὴν, ἀνθρώπινον δὲ τὸ θνητόν, πολλὰ μὲν δὴ τὸ πρᾶον ἐπιεικὲς τοῦ αὐθάδους δικαίου προκρίνοντες, πολλὰ δὲ νόμου ἀκριβείας λόγων ὀρθότητα, τοῦτον νομίζοντες θεϊότατον καὶ κοινότατον νόμον, τὸ δέον ἐν τῷ δέοντι καὶ λέγειν καὶ σιγᾶν καὶ ποιεῖν (καὶ ἔαν), καὶ δισσὰ ἀσκήσαντες μάλιστα ὦν δεῖ, γνῶμην (καὶ ῥώμην), τὴν μὲν βουλευόντες τὴν δ' ἀποτελοῦντες, θεράποντες μὲν τῶν ἀδίκως δυστυχοῦντων, κολασταὶ δὲ τῶν ἀδίκως εὐτυχοῦντων, αὐθάδεις πρὸς τὸ συμφέρον, εὐόρηγοι πρὸς τὸ πρέπον, τῷ φρονίμῳ τῆς γνῶμης παύοντες τὸ ἄφρον (τῆς ῥώμης), ὕβρισταὶ εἰς τοὺς ὕβριστάς, κόσμιοι εἰς τοὺς κοσμίους, ἄφοβοι εἰς τοὺς ἀφόβους, δεινοὶ ἐν τοῖς δεινοῖς. μαρτύρια δὲ τούτων τρόπαια ἐστήσαντο τῶν πολεμίων, Διὸς μὲν ἀγάλματα, ἑαυτῶν δὲ ἀναθήματα, οὐκ ἄπειροι οὔτε ἐμφύτου ἄρεος οὔτε νομίμων ἐρώτων οὔτε ἐνοπλίου ἔριδος οὔτε φιλοκάλλου εἰρήνης, σεμνοὶ μὲν πρὸς τοὺς θεοὺς τῷ δικαίῳ, ὄσιοι δὲ πρὸς τοὺς τοκέας τῆι θεραπείαι, δίκαιοι δὲ πρὸς τοὺς ἀστοὺς τῷ ἴσῳ, εὐσεβεῖς δὲ πρὸς τοὺς φίλους τῆι πίστει. τοιγαροῦν αὐτῶν ἀποθανόντων ὁ πόθος οὐ συναπέθανεν, ἀλλ' ἀθάνατος οὐκ ἐν ἀθανατοῖς σώμασι ζῆι οὐ ζώντων*.

Otro ejemplo son las páginas conocidas como *Dissoi logoi* (D-K, 90), una serie de contraposiciones para demostrar que, sobre cada tema, se pueden sostener dos tesis contrarias.

Curiosamente están en dórico. No se han puesto de acuerdo los críticos sobre el autor. M. Pohlenz ha pensado en un discípulo de Hipias (*Aus Platos Werdezeit*, Berlín, 1913, págs. 72 y sigs.); otros (H. Gomperz, *Sophistik und Rhetorik*, págs. 139 y sigs.), en un sofista influido por Protágoras.

Es interesante señalar que uno de los sofistas de origen ateniense, Critias, aparte los textos en prosa que publicó (especialmente una *República de los lacedemonios*, dato importante en un político de tendencias conservadoras), escribió en verso: de él se conservan fragmentos de elegías, de poesía hexamétrica, y, sobre todo, poesía dramática: tres tragedias (*Tennes*, *Radamantis*, *Pirítoos*) y un drama satírico (*Sísifo*) muy importante, pues en él se explicaba el origen de la religión como un medio de mantener al hombre con el temor a los dioses, asegurando así la «moral».

c) *El diálogo: generalidades*

Una de las formas que ha adoptado la reflexión filosófica ha sido el diálogo, magníficamente expresado en los diálogos platónicos. Pero es claro que la perfección que alcanzó el diálogo platónico presupone una cierta historia, unos precedentes. La historia de esa forma literaria ha sido trazada magistralmente por R. Hirzel (*Der Dialog*, Leipzig, 1895), que ha seguido paso a paso

la trayectoria seguida por la literatura anterior hasta llegar a la cristalización en Platón. Aparte los diálogos que hallamos en Homero, en forma de discursos, en Hesíodo, en los líricos y la tragedia, las breves «conversaciones» que se contienen en las *Historias* de Heródoto, hay especialmente un autor que puede considerarse como el «modelo» de los ulteriores diálogos literarios. Se trata de Sofrón, donde por vez primera hallamos un diálogo que, aunque destinado a la representación, alcanza un cierto carácter independiente y estructurado. Los *Mimos* de Sofrón, en efecto, suelen considerarse el modelo platónico para, al menos, sus primeros diálogos.

También Epicarmo suele invocarse en este contexto. Sobre los grandes problemas que plantea el estudio del *mimo*, cf., en general, H. Wiemken, «Der Mimos» (en G. A. Seeck, *Das gr. Drama*, Darmstadt, 1979, págs. 401 y sigs.). También A. Melero, «El mimo griego» (*EC*, 81, 11 ss.). Algunas veces se invocan, asimismo, las *Epidemias* (= *Viajes*) de Ión de Quíos, que contenía conversaciones con las figuras más relevantes de su tiempo, pero que no ha llegado hasta nosotros. Como «réplica» al diálogo, algunas veces se aborda el estudio del monólogo (y la *autoconversación* - *Selbstgespräch*), y se estudia su estructura como elemento clarificador para entender las «reglas del diálogo». Cf. a este respecto el importante estudio de W. Schadewaldt, *Monolog und Selbstgespräch*, Berlín, 1926. Para los diálogos líricos de la tragedia cf. H. Popp, *Amoibaion: Zur Geschichte einer Dialogform der gr. Tragödie*, tesis doct., Tübinga, 1968.

En general, sobre el tema, J. Andrieu, *Le dialogue antique: structure et présentation*, París, 1954.

EL DIÁLOGO SOCRÁTICO-PREPLATÓNICO. — La perfección misma del diálogo socrático ha hecho comprender que Platón ha tenido precursores. Esto, por un lado. Por otro, algunos críticos (especialmente O. Gigon) creen poder entender que Platón representa una culminación, y que hay una prehistoria, del mismo modo que hay una prehistoria de la tragedia. Gigon entiende que el origen de la literatura platónica es «insoluble» (*unlösbar*), «si partimos de Platón y lo consideramos como el 'inventor' del género. Pero, creo, se puede resolver el problema si entre Platón y las formas presocráticas se hallan las obras de un Antístenes, Esquines y Euclides, del mismo modo que entre Sófocles y el ditirambo satírico se hallan Esquilo, Frínico y Tespis» (*Sokrates. Sein Bild in Dichtung und Geschichte*, Berna, 1947, pág. 182).

Por otra parte, acabamos de ver la posible contribución que la sofística pudo tener en el origen de la forma dialógica como género literario, aunque hemos de repetir que no tanto como algunos han creído: Diógenes Laercio (III 48) ha llegado a afirmar que Zenón compuso diálogos; algunas fuentes apuntan a una forma dialógica en *El troyano* de Hipias y el *Heracles* de Pródico; y es difícil aceptar que las *antilogías* protagóricas tuvieran forma de diálogo.

En todo caso, en la cristalización del diálogo como género independiente parece que Sócrates ha jugado un papel importante (como apunta Hirzel, *Der Dialog*, I, pág. 69). A pesar de los antecedentes que pudieran existir, él hizo de la conversación y del diálogo un elemento básico de su «enseñanza».

De entre los grandes precursores platónicos (aparte las noticias sobre posibles diálogos «socráticos» escritos por Alexámeno de Teos, Simón, Simias, Cebes, Critón, Euclides), el más representativo para nosotros es Esquines socrático.

Ateneo (XI 505c), en un texto que remonta a Aristóteles, afirma que Alexámeno fue el primero que compuso un diálogo socrático (cf. Natorp en *RE* s. v.); Diógenes Laercio (II 123) atribuye la primacía a Simón. Antístenes ha sido considerado uno de los «clásicos» del diálogo socrático (compuso un *Ciro*, un *Menéxeno*, una *Aspasia*, un *Heracles* y un *Político*. Pero, pese a que J. Joël (*Der echte und der xenophontische Sokrates*, Berlín, 1873) demostró que muchos elementos del Sócrates jenofonteo procedían de Antístenes, este autor obró con mucha libertad en la elaboración de la figura socrática. En todo caso, es importante señalar que parece que los diálogos de Antístenes contenían también mitos, como los diálogos platónicos de la segunda época. Cf., en general, sobre el tema, K. von Fritz, «Antisthenes und Sokrates in Xenophons Symposium» (en *RhM*, 84 [1935], 19 ss.). También, para el análisis de un caso particular, F. Susemihl, «Die *Aspasia* des Antisthenes» (*Philologus*, 59 [1900], 148 ss.).

De Esquines, considerado según una tradición como el compañero más allegado a Sócrates (cf. Platón, *Fedro* 59b, y Diógenes Laercio, II 34), tenemos noticia de siete diálogos: *Milciades*, *Calias*, *Telaugés*, *Alcibiades*, *Rinón*, *Aspasia*, *Axíoco*.

¿Cuál era la estructura y los elementos que constituían lo esencial de este diálogo socrático preplatónico? Gigon (*Sokrates*, págs. 182 y sigs.) ha señalado algunos: 1) Posiblemente lo escénico era más importante que en las obras platónicas. 2) No debían de faltar narraciones de carácter dramático. 3) En él debían quedar fijados algunos *tipos*: el *crápula* Alcibiades frente al *ascético* Sócrates, por ejemplo. 4) Es posible que el *elemento parenético*, o sea, la exhortación a la virtud, ocupara un lugar más importante que en Platón. Pero podemos indicar posiblemente otros rasgos. 5) Es muy posible que muchos de los interlocutores que tiene Sócrates en Platón aparecieran ya (por ejemplo, Aspasia, Calias, Hermógenes. Todos ellos figuran en Esquines). 6) Algunos de los grandes temas platónicos aparecen ya, como el *amor*.

Los fragmentos de Esquines han sido editados, entre otros, por C. Fr. Hermann (*Disputatio de Aeschinis Socratici Reliquiae*, Pr. Gottingae, 1850); W. Kraus (*Aeschinis Socratici Reliquiae*, Lipsiae, 1911), y H. Dittmar (*Aeschines von Sphetos*, Berlín, 1912).

El contenido y estructura de la *Aspasia* ha sido estudiado con detención por B. Ehlers (*Eine vorplatonische Deutung des Sokratischen Eros*, Munich, 1966), que ha utilizado y ampliado los resultados obtenidos por Natorp en su análisis («Aeschines' *Aspasia*», *Philologus*, 51 [1892], 489 ss.) y por Susemihl (cf. *supra*). Sus conclusiones son: 1) El tema del *eros* era enfocado de un modo muy socrático, en relación con la *areté*, ya que el *eros* es un medio muy apropiado para remontarse a la «virtud política». 2) Estas ideas no se expresaban de un modo abstracto, sino en relación con la propia vida de Aspa-

sia. 3) Es posible que ésta no interviniese directamente en el diálogo, sino sólo de forma indirecta, como la Diotima del *Banquete* platónico: Sócrates debía recordar una conversación sostenida con ella.

En general, sobre el problema del diálogo socrático preplatónico, aparte los trabajos citados, cf. K. Joël, «Der Σωκρατικός; λόγος» (*AGPh*, 8 [1895], 468 ss.); G. J. de Vries, «Novellistic traits in Socratic Literature» (*Mnemosyne* [1963], 35 ss.); Dupréel, *La légende socratique et les sources de Platon*, París, 1922; Magalhaes-Vilhena, *Socrate et la légende platonicienne*, París, 1952, págs. 62 y sigs. Para este tema en general, por lo que concierne a Platón, cf. H. Gundert, *Der platonische Dialog*, Heidelberg, 1968.

PLATÓN. — Con Platón, pues, nos hallamos en el momento culminante de la evolución del diálogo socrático. Pero una serie de problemas se nos presentan. Ante todo, la pregunta de si Platón ha escrito diálogos antes de la muerte de Sócrates, pregunta que ha sido contestada de forma muy distinta. Un grupo de filólogos, a cuya cabeza están Wilamowitz y Ritter, opinaron en su momento que la contestación tenía que ser afirmativa. Otro grupo cree, por el contrario, que debió de ser la muerte del maestro lo que determinó que el joven Platón se lanzara a la empresa. Una de las razones debió de ser la muerte, opina, por ejemplo, G. Thompson (*The Meno of Plato*, Londres, 1901, pág. XXXI), ya que con ella se habría creado una atmósfera «romántica» que favorecía la aparición de obras que evocaran la figura del maestro.

Una visión de las diversas tesis sobre este punto puede verse en W. K. C. Guthrie, *A History of Greek Philosophy*, IV, Cambridge, 1975, págs. 54 y sigs.

Otro tema, que es el que aquí nos interesa, es el de la clasificación de los diálogos. Muchas clasificaciones se han hecho a lo largo del tiempo. Ya en la Antigüedad se había establecido una por tetralogías, cuyo autor sería un tal Trásilo, aunque el tema no deja de ser polémico. Diógenes Laercio (III 56 ss.) alude a Aristófanes de Bizancio como el autor de una ordenación por *trilogías*.

Lo que nos interesa aquí es su clasificación desde el punto de vista *literario*. En este sentido, pueden establecerse los siguientes grupos:

1) El formado por aquellos diálogos —generalmente considerados los más antiguos— que presentan los rasgos siguientes: *a)* suelen ocuparse de establecer la definición de algún *concepto* o idea. Así *Laques* intenta definir el valor; *Cármides* la templanza; *Lisis* la justicia; *Eutifrón* la amistad en un sentido muy amplio. *b)* No suele iniciarse el diálogo lanzándose el autor *in medias res*, sino que el diálogo se abre con escenas de la vida ordinaria: Sócrates halla a alguien y se inicia una breve conversación de la que surge el diálogo en sentido estricto: cf. los comienzos del *Ion*, *Hippias menor*, *Hippias mayor*. *c)* El diálogo se estructura a base de breves preguntas y respuestas hasta que se llega a la definición buscada; o bien el diálogo termina sin hallarse una solución satisfactoria (aporética): cf., por ejemplo, *Protágoras*.

Dentro de este grupo, que es relativamente amplio, hay unos diálogos que apenas contienen *humor* y ni se aprecian rasgos de *ironía* (sólo apunta, en todo caso), y desde luego estamos lejos de una intención psicológica que procure trazar los rasgos psíquicos de los personajes. El *Protágoras* ocupa, en este sentido, un lugar especial, de transición hacia otro grupo. Aquí tenemos fuertes rasgos de humor; la ironía es evidente, así como el interés por *retratar* a los personajes, no sólo al protagonista, el sofista Protágoras (y Sócrates), sino a los personajes menores.

Sobre el *humor* platónico, cf. O. Apelt, «Ueber Platons Humor» (*NJhbb.*, 19 [1907], 247 ss.); G. J. de Vries, *Spel bij Plato*, Amsterdam, 1949.

2) Un *segundo grupo* comprendería los diálogos de la *madurez*: *Gorgias*, *Fedón*, *República*, *Simposio*, *Fedro*, especialmente. Hay que incluir también aquí el *Político* y el *Timeo*, por las razones que diremos. En este grupo, los rasgos distintivos son los siguientes: *a)* se trata de diálogos de mayor extensión que los anteriores. *b)* Al final del diálogo se cuenta un mito que intenta explicar, *literariamente*, la doctrina expuesta a lo largo de la obra; *c)* ya no se trata de meras preguntas y respuestas, ni de «dramas» miméticos exclusivamente. Hay una doctrina concreta que se expone por medio de la dialéctica; *d)* en algunos casos, el tono es profético, como se muestra en el ejemplo que daremos, con elementos himnicos que recuerdan la prosa presocrática. Júzguese a partir de este texto (*Fedro*, 245c):

5 Ψυχὴ πᾶσα ἀθάνατος. τὸ γὰρ ἀεικίνητον ἀθάνατον· τὸ δ' ἄλλο κινουὺν καὶ ὑπ' ἄλλου κινούμενον, παυλὰν ἔχον κινήσεως, παύλᾳν ἔχει ζῶης. μόνον δὴ τὸ αὐτὸ κινουὺν, ἅτε οὐκ ἀπολείπον ἑαυτῷ, οὐποτε λήγει κινούμενον, ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὅσα κινεῖται τοῦτο πηγὴ καὶ ἀρχὴ d κινήσεως. ἀρχὴ δὲ ἀγένητον. ἐξ ἀρχῆς γὰρ ἀνάγκη πᾶν τὸ γινόμενον γίγνεσθαι, αὐτὴν δὲ μηδ' ἐξ ἐνός· εἰ γὰρ ἐκ τοῦ ἀρχῆ γίγνοιτο, οὐκ ἂν ἔτι ἀρχὴ γίγνοιτο. ἐπειδὴ δὲ ἀγένητόν ἐστιν, καὶ ἀδιάφθορον αὐτὸ ἀνάγκη εἶναι. ἀρχῆς γὰρ δὴ ἀπολομένης οὔτε αὐτὴ ποτε ἐκ τοῦ οὔτε ἄλλο ἐξ ἐκείνης γενήσεται, εἴπερ ἐξ ἀρχῆς δεῖ τὰ πάντα γίγνεσθαι. οὕτω δὴ κινήσεως μὲν ἀρχὴ τὸ αὐτὸ αὐτὸ κινουὺν. τοῦτο δὲ οὔτ' ἀπόλλυσθαι οὔτε γίγνεσθαι δυνατόν, ἢ πάντα τε οὐρανὸν πᾶσάν τε γῆν εἰς ἓν συμπεσοῦσαν στήναι καὶ μήποτε αὐτὴς ἔχειν ὀθεν κινήθενται γενήσεται. ἀθανάτου δὲ πεφασμένου τοῦ ὑφ' ἑαυτοῦ κινουμένου, ψυχῆς οὐσίαν τε καὶ λόγον τοῦτον αὐτόν τις λέγων οὐκ αἰσχυνεῖται. πᾶν γὰρ σῶμα, ᾧ μὲν ἐξῶθεν τὸ κινεῖσθαι, ἄψυχον, ᾧ δὲ ἐνδοθεν αὐτῷ ἐξ αὐτοῦ, ἔμψυχον, ὡς ταύτης οὐσης φύσεως ψυχῆς· εἰ δ' ἐστιν τοῦτο οὕτως ἔχον, μὴ ἄλλο τι εἶναι τὸ αὐτὸ ἑαυτὸ κινουὺν ἢ ψυχὴν, ἐξ ἀνάγκης ἀγένητόν τε καὶ ἀθάνατον ψυχὴ ἂν εἴη.

Damos la traducción de L. Gil (*Platón, Fedro*, Madrid, 1957):

Toda alma es inmortal, pues lo que siempre se mueve es inmortal. Pero aquello que mueve a otro y por otro es movido, por tener cesación de movi-

miento, tiene cesación de vida. Únicamente, pues, lo que se mueve a sí mismo, como quiera que se abandona a sí mismo, nunca cesa de moverse, y es, además, para todas las cosas que se mueven la fuente y el principio del movimiento. Pero ese principio es ingénito, pues es necesario que todo lo que nace nazca del principio, y éste no nazca de nada en absoluto. En efecto, si el principio naciera de algo, ya no sería principio. Mas, puesto que es ingénito, es necesario también que sea imperecedero, pues si perece el principio, él no podrá nacer nunca de otra cosa, ni otra cosa podrá nacer de él, ya que es necesario que todo nazca de un principio. Así pues, el principio del movimiento es lo que se mueve a sí mismo. Y esto es imposible que perezca ni que nazca, so pena de que el universo entero y todo el proceso de generación, derrumbándose, se detuvieran y no tuvieran nunca una fuente para volver de nuevo, recobrando el movimiento, a la existencia. Y habiéndose mostrado inmortal lo que se mueve a sí mismo, no se tendrá vergüenza en afirmar que eso es precisamente la esencia y la noción del alma. Pues todo cuerpo al que le viene de fuera el movimiento es inanimado, en tanto que todo aquel que lo recibe de dentro, de sí mismo, es animado, como si en esto mismo radicara la naturaleza del alma. Y si esto es así, a saber, que lo que se mueve a sí mismo no es otra cosa que el alma, por necesidad el alma habrá de ser algo ingénito e inmortal.

Hay aquí una serie de rasgos *arcaicos* inconfundibles: de un lado, la repetición de los atributos del alma, ejemplo típico del estilo hímico (inmortal... inmortal, mover... movido, cesación... cesación, etc.). En segundo lugar, la *Ringkomposition*: el texto empieza y termina con la misma frase (*el alma es inmortal*), que en cierto modo *enmarca* el contenido del pasaje.

Este grupo de diálogos se caracteriza por la *vida* que se insufla en el texto: el diálogo, en ocasiones, parece que va a romperse. Los interlocutores se enfadan, y parece que están a punto de desistir, pero, al final, el diálogo continúa para tomar más fuerte impulso. Ello puede verse en el *Gorgias*, en la *República* de un modo muy claro, pero también en los demás.

Finalmente, *los mitos*, que son auténtica poesía puesta al servicio del pensamiento. El del cochero y el carro y el viaje en torno al mundo de las ideas, en el *Fedro*; el de los premios y castigos en el otro mundo, en el *Gorgias*; el del mundo del más allá, en el *Fedón*; el de la elección de alma, contado por Er el armenio, en la *República*; el de la Atlántida, en el *Timeo*, etc.

Los diálogos de la primera y segunda época, muy especialmente, ofrecen claros rasgos de una voluntad *dramática*. Hay en ellos, como hemos señalado, movimiento, estudio psicológico de los personajes —sobre todo en los de la segunda época, más ricos y elaborados—. En suma, creemos poder afirmar que en el diálogo platónico hay algo más que simples exposiciones teóricas: hay una voluntad literaria, dramática, clarísima. Ello no quiere decir que, sobre todo en los diálogos primerizos, se halle ausente del todo la intencionalidad filosófica, ideológica (cf. U. von Wilamowitz, *Platon*, Berlín, 1920, I, pág. 186). El mismo crítico sostenía que no había razón para buscar en el *Protágo-*

ras ningún tipo de resultado científico, y que este diálogo no es en absoluto ninguna *Lehrschrift*.

Estas actitudes han llevado a algunos filólogos a intentar descubrir auténticos elementos dramáticos innegables en los diálogos. El caso extremo es el de W. Ch. Greene («The paradoxes of the *Republic*», *HSPh*, 63 [1958], 199 ss.), quien, en relación con la *República*, ha hablado de las partes estructurales del diálogo, que coincidirían con las de una verdadera tragedia: *prólogo*, *esticomitia*, *resis*, *estásimo*, e incluso *anagnórisis*.

Los rasgos del *dramaturgo* que pueden hallarse en Platón han sido, asimismo, abordados por D. Tarrant («Plato as Dramatist», *JHS*, 75 [1955], 82 ss.).

El problema, sobre todo en lo que concierne a los diálogos de la primera época, es si en estas obras hay meramente biografía y drama, o si es preciso buscar en ellos, también, doctrina, aunque dosificada y servida de modo tal que apenas se note que se sirve doctrina. Ésa es la posición de la mayoría de críticos, que, frente a la actitud adoptada en general por los estudiosos del siglo XIX —en los que suele notarse una absoluta falta de sentido ante la forma del diálogo—, insisten en que «en los *Diálogos* hay algo más que meras afirmaciones».

Tal es por ejemplo la actitud de V. Goldschmidt (*Les Dialogues de Platon. Structure et Méthode dialectique*, París, 1947), que tuvo un inteligente precursor, para sus ideas, en la obra de R. Scherer (*La Question platonicienne*, que lleva como subtítulo: *Étude sur les rapports de la pensée et de l'expression dans les dialogues*, Neuchâtel, 1938): se trata de un libro muy estimulante que quiere descubrir, a través de la forma dramática, la *ruta metodológica* por la que avanza el diálogo a través de cuatro etapas. Una primera etapa (*primera ilusión*) viene seguida por una segunda, que marca la *ignorancia* (reconocimiento de que lo que antes se suponía sabido es mera ilusión), que es el camino o el estadio previo para llegar al conocimiento. La tercera etapa es la del *conocimiento* que conduce a la *revelación* del Bien. Sigue una orientación parecida M. Kucharski, *Les chemins du savoir dans les derniers dialogues de Platon*, París, 1949 (sólo que aquí se insiste en la *dicotomía*).

Sobre los mitos platónicos, aparte las breves páginas de V. Brochard, *Estudios sobre Sócrates y Platón* (trad. cast., Buenos Aires, 1940, págs. 26-41), hay un trabajo básico: P. Frutiger, *Les mythes de Platon*, París, 1930. Véanse, además, los comentarios de los diálogos concretos. También, K. Reinhardt, *Platons Mythen*, Bonn, 1928; Stewart, *The myths of Plato*, Londres, 1905.

3) Un tercer grupo está formado, *grosso modo*, por los diálogos de la vejez (aunque deben excluirse, como hemos visto, *Político* y *Timeo*). Es un grupo que, en lo que respecta a las doctrinas, no es muy unitario, pero literariamente se caracteriza porque han desaparecido los mitos; la figura de Sócrates va perdiendo importancia, hasta llegar a las *Leyes*, en que ha desaparecido del todo. Ya no se trata propiamente de diálogos, sino de verdaderos tratados en forma más o menos dialógica. En las *Leyes*, además, no hay estrictamente

diálogo: más bien largas tiradas en las que el Viejo Ateniese (¿el propio Platón?) expone sus ideas, mientras que el resto de los interlocutores simplemente se limitan a formular breves interrogaciones o preguntas. Lo mismo cabe decir del *Sofista* y el *Parménides*.

Las *Leyes* presentan, a este respecto, innúmeros problemas. Cf. G. Müller, *Studien zu den Platonischen Nomoi*, Munich, 1951, que señala que este diálogo, a pesar de que está muy bien documentada su autenticidad, plantea el problema de que la doctrina platónica que allí se expone (Ideas, etc.) parece «una caricatura». Véase asimismo H. Görgemans, *Beiträge zur Interpretation von Platons Nomoi*, Munich, 1960.

Interesa, asimismo, desde el punto de vista literario, señalar algunos rasgos sobre la «puesta en escena» de los diálogos. Los diálogos platónicos son un «pequeño drama», una puesta en escena con procedimientos más o menos variados. En algunos casos, estamos ante una auténtica *mimesis* (ya hemos dicho antes que los *mimos* son una de las fuentes de inspiración platónica). En otros, uno de los interlocutores *narra* a otros una conversación sostenida, o un hecho acaecido. El *drama*, pues, puede ser en primer grado o en segundo grado; así, por ejemplo, ofrecen *forma dramática directa*, entre otros, los siguientes: *Critón*, *Eutifrón*, *Laques*, *Hipias mayor*, *Hipias menor*, *Ion*, *Menón*, *Gorgias*, *Menéxeno*, *Fedro*, *Crátilo*, *Sofista*, *Político*, *Filebo* y *Leyes*. Son *narrados* los siguientes: *Lisis*, *Cármides*, *Protágoras*, *Parménides*, *Banquete*. Algunos presentan una forma mixta: una conversación inicial que acaba en una narración, estructurado todo de una forma más o menos compleja: *República*, *Timeo*, *Eutidemo*, *Fedón*, *Fedro*.

En este contexto, el *Teeteto* representa un momento importante. En los diálogos narrados era preciso intercalar una serie de indicaciones para indicar quién hablaba, quién objetaba, etc., con lo que los diálogos narrados estaban llenos de paréntesis del tipo: «él dijo», «él replicó», etc. En el *Teeteto* 143c se toma conciencia de estas dificultades, y el que tiene que tomar la palabra (Euclides) dice que, para evitar tales *muletillas*, convierte la lectura del libro que ha de narrar en un diálogo directo.

Además de los elementos literarios que hemos señalado (dramatización, narración, mito, psicología de los personajes), hay otro aspecto que cabe poner de relieve: Platón, para establecer una analogía entre lo material y lo espiritual, acude al empleo de *imágenes*, metáforas tomadas de todos los más importantes campos: del mundo artesanal, del arte, del cuerpo humano, del mar, de los misterios, de los Juegos, de la naturaleza (el sol, la luz), del cuerpo animal (ala), del mundo de la política. Es, como ha dicho A. de Marignac, el problema de «la expresión de lo inteligible por medio del lenguaje sensible». A veces se acude también a las etimologías (sobre todo en el *Crátilo*). Abundan, asimismo, las metáforas tomadas de la caza.

La bibliografía sobre el tema es abundante, y sólo podemos citar lo más significativo: G. O. Berg, *Metaphor and comparison in the Dialogues of Plato*, Baltimore, 1904;

P. Louis, *Les métaphores de Platon*; C. J. Classen, *Untersuchungen zu Platons Jagdbildern*, Berlín, 1960; A. de Marignac, *Imagination et dialectique*, París, 1951; Ph. Merlan, «Form and Content in Plato's Philosophy» (*JHI*, 8 [1947], 406 ss.). En general, J. Stenzel, «Literarischer Form und phil. Gehalt des plat. Dialogs» (en *Studien zur Entwicklung der plat. Dialektik*, Breslau, 1917, págs. 123 y sigs.).

Sobre el arte platónico, en general: W. J. Verdenius, *Mimesis: Plato's doctrine of artistic imitation*, Leiden, 1949.

Sobre los recursos platónicos para «parodiar» el estilo de algunos de los interlocutores en sus diálogos, cf. H. Thesleff, *Studies in the styles of Plato*, Helsinki, 1967.

EL DIÁLOGO DESPUÉS DE PLATÓN. — Tres son las figuras que, de un modo especial, pueden estudiarse como autores de diálogos después de Platón: Aristóteles, Plutarco y Luciano.

No nos han llegado más que fragmentos de los famosos diálogos aristotélicos. No todos, por otra parte, siguen los mismos procedimientos. Se ha producido, sin duda, como en el caso de su maestro, una evolución. En un primer momento, sus diálogos estaban cortados según el patrón platónico: El *Eudemo* (o *Del alma*), el *Grilo* (o *Sobre la Retórica*) debían de parecerse mucho a obras como el *Fedón* o el *Gorgias* platónicos. En sus diálogos posteriores (cf. fr. 44 R), como el *Político* o *Sobre la filosofía*, la mayéutica ha desaparecido del todo, cuando era empleada en sus primeras obras. En muchos de estos diálogos, el discípulo imitaba sin duda al maestro en el planteamiento de los problemas y los temas: así, *Sobre la Justicia* debió de ser una especie de réplica de la *República* platónica. En algunos casos, Aristóteles llega incluso a copiar el título, y así tenemos obras que se titulan, como en Platón, *Menéxeno*, *Sofista*, *Político*, *Banquete*. En el *Eudemo* tenemos también mitos.

El diálogo *Sobre la filosofía* debió de ocupar un lugar intermedio en la evolución literaria del diálogo aristotélico, y delata ya una mayor confianza en sí mismo. La segunda etapa de la evolución, en este sentido, parece que contenía ideas más optimistas que los de la primera época. El *De Philosophia* estaba dividido en dos grandes partes: en la primera se trataba la paulatina evolución del espíritu humano (al modo, parece, de la arqueología de Tucídides), hasta llegar al descubrimiento de la filosofía. En esta obra algunos han querido descubrir un Aristóteles ya independiente, aunque en algunos aspectos se han podido descubrir todavía huellas de diálogos como el *Timeo*, *Leyes*, *Epínomis*.

Una buena edición de los fragmentos dialógicos de Aristóteles puede verse en W. D. Ross, *Aristotelis fragmenta selecta*, Oxford, 1955. W. Jaeger ha ofrecido un buen análisis de estos textos (*Aristóteles*, trad. cast., México, 1946, págs. 36 y sigs.). Sobre las relaciones de los diálogos aristotélicos con el resto de su obra, cf. el ya anticuado trabajo de J. Bernays, *Die Dialoge des Aristoteles in ihrem Verhältnis zu seinen übrigen Werken*, Berlín, 1863 (que debe corregirse con el libro de Jaeger). Hay ediciones parciales de algunos de estos diálogos: M. Untersteiner, *Aristotele. Della Filosofia*, Roma, 1963; P. Moraux, *À la recherche de l'Aristote perdu: Le dialogue Sur la Justice*, Lovain, 1957.

Importante, aunque debe manejarse con prudencia por algunas de sus ideas, E. Bignone, *L'Aristotele perduto e la formazione filosofica di Epicuro*, Florencia, 1936 (2 vols.).

El *Protréptico*: hay críticos que lo creen un diálogo, pero hoy tiende a imponerse la idea de que se trata de una *carta abierta*. Lo trataremos más adelante al hablar de la literatura protréptica.

De entre las obras de Plutarco reunidas bajo el título general de *Moralia* destacan unas cuantas que tienen la forma de diálogo. Como buen platónico, Plutarco se inspira para sus diálogos en el maestro, aunque ofrece rasgos propios. Por lo pronto, no hallamos en el diálogo plutarquiano la forma, tan típica en la mayoría de los platónicos, consistente en las preguntas y respuestas que llenan una obra. Aquí pueden haber influido otras formas dialógicas, por ejemplo las que hallamos en los diálogos ciceronianos. Es bastante normal que una persona sea el centro del diálogo, y a ella se dirigen determinadas cuestiones que contestará con su autoridad. Por otra parte, Plutarco cuida muy bien la psicología de los personajes. Algunos de sus diálogos contienen mitos (como *De genio Socratis*, *De sera numinis vindicta*, *De facie in orbe lunae*). La gran importancia que a veces concede su autor a la «escenografía» se puede comprobar en el *De Pythiae oraculis*. Aparte los ya citados, merecen recordarse los siguientes: *De sollertia animalium*, *Bruta animalia ratione uti*, *De communibus notitiis adversus stoicos*, *Non posse suaviter vivi secundum Epicurum*, *De cohibenda ira*, *De E apud Delphos*, *De defectu oraculorum*.

Sobre los rasgos esenciales del diálogo plutarquiano cf. K. Ziegler, *Plutarchos*, Stuttgart, 1949, págs. 253 y sigs. (tirada aparte del art. correspondiente en *RE* de Pauly-Wissowa).

Pero fue Luciano quien, en el siglo II d. C., dio un giro radical a la forma del diálogo tradicional. El propio Luciano (*Doble acusación* 34) nos informa sobre sus métodos: se trata de combinar la comedia con el diálogo tradicional, filosófico o no. Se trata, pues, de una mezcla de géneros, pero, al tiempo, de una *transposición*. Los más famosos son sus *Diálogos de los dioses*, *Diálogos de los dioses marinos*, *Diálogos de los muertos*, *Diálogos de las cortesanas*, que son, de entre todos, los más conocidos. Pero hay otros: *El pseudosofista o el solecista*; *Navegación o El tirano*; *Zeus refutado*; *Zeus trágico*; *El sueño o El gallo*; *Prometeo*; *Icaromenipo*; *Timón o El misántropo*; *Caronte*; *Venta de vidas*; *Los resucitados o El pescador*; *Doble acusación*; *El parásito*; *Los amantes de las mentiras*; *El juicio de los dioses*; *Anacarsis*; *Menipo*; *Sobre la danza*; *Amores*; *Lexifanes*; *El eunuco*; *La asamblea de los dioses*; *Los fugitivos*; *Tóxaris*, etc.

No todos tienen la misma «gracia»: normalmente, el diálogo breve (al estilo de los *Diálogos de los muertos*) se presta mejor a la *puntilla*, a la intención satírica. La mezcla de prosa y verso, al estilo menipeo, es frecuente.

Sobre el tema, aparte Andrieu, *Le dialogue antique*, París, 1954, y el venerable R. Hirzel (*Der Dialog*, I, págs. 269 y sigs.), véanse: Landerberger, *Lukian und die altattische Komödie*, Friburgo de Br., 1905; Ph. E. Legrand, «Les dialogues des courtisanes comparés avec la comédie» (*REG*, 20 [1907], 176 ss.; id. [1908], 91 ss.).

d) *La literatura protréptica*

Dentro de la literatura filosófica se creó un tipo especial de discurso que tendía a la exhortación de los jóvenes a filosofar. Dado que προτρέπεσθαι significa *exhortar*, a este tipo de literatura filosófica se le ha dado el nombre de *protréptica*.

Algunos críticos han querido hallar sus inicios en la sofística (como Geiger, que llama al protréptico «die sophistische Werberede»). Sin embargo, el más antiguo testimonio lo tenemos en el *Eutidemo* de Platón, sobre todo en el pasaje 278e-282d, que es, en su formulación, una auténtica exhortación al εὖ πράττειν, o sea, a *llevar una vida «filosófica»*.

Durante el siglo IV, este tipo de literatura logrará una auténtica floración: Isócrates escribirá una serie de opúsculos que son verdaderos protrépticos, aunque él los llame Παραινήσεις. De entre ellos son importantes los siguientes: *A Demónico*, *A Nicocles*, *Nicocles*, y, con ciertas restricciones, quizá el *Evágoras*.

Conocemos el título de una obra de Antístenes que lleva la indicación de προτρεπτικός (Περὶ δικαιοσύνης καὶ ἀρετῆς), pero ignoramos su contenido. Sobre la historia del protréptico anterior a Platón, cf. K. Geiser, *Protreptik und Paränese bei Platon und ihrer Bedeutung für Form und Aufbau der Dialoge*, Tübinga, 1955.

Sabemos que Aristóteles escribió un *Protréptico*, del que conocemos el título, así como que en él el filósofo se dirigía a Temisión de Chipre y le exhortaba a filosofar. Los filólogos han realizado enormes esfuerzos por intentar la reconstrucción de esta obra, a partir, sobre todo, de los textos que, pertenecientes a la obra, se han creído encontrar en el *Protréptico* de Jámblico.

El tema ha planteado muchos problemas: el único testimonio directo, procedente de la Antigüedad con un fragmento de la obra, nos lo ha transmitido Estobeo (IV 785, Hense), y constituye el testimonio A 1 de Düring. Los principales intentos de reconstrucción son I. Düring, *Aristotle's Protrepticus*, Göteborg, 1961, y el capítulo que Jaeger le dedica en su libro sobre Aristóteles. Se ha intentado probar que tales reconstrucciones son una mera ilusión: cf. W. G. Rabinowitz, *Aristotle's Protrepticus and the sources of its reconstruction*, Berkeley, 1957.

Este tipo de exhortación pasó, asimismo, al cristianismo. Clemente alejandrino escribió un *Protréptico a los griegos*, a quienes, naturalmente, quería inducir a la conversión al cristianismo.

Sobre esta obra, cf. Q. Cataudella, *Clemente alessandrino, Protreptico ai Greci*, Turín, 1940. Y sobre el protréptico cristiano en general, cf. el prólogo a la edición del *Pedagogo* de Clemente, por H.-I. Marrou (París, 1960).

Jámblico escribió, asimismo, su *Protréptico*, una especie de centón donde precisamente los críticos han creído hallar el gran filón de fragmentos aristotélicos.

Lo curioso es que este tipo de exhortaciones fue empleado, asimismo, en otros campos distintos de la filosofía: así Galeno escribió un *Protréptico* (parcialmente conservado) que es una exhortación a la medicina. Su estilo comprende todo tipo de exhortaciones, aconsejando apartarse de quienes pueden desviar a los jóvenes de su posible vocación hacia ese arte.

Algunos estudiosos creen hallar textos protrépticos en el comienzo de la *Carta a Meneceo* de Epicuro.

e) *El simposio*

Lejanamente relacionado con el diálogo está el género simpótico. El «banquete» (*sympósion*) era una verdadera organización aristocrática en la que se reunían, para comer y beber, grupos de amigos (ἑταῖροι), que, al terminar de comer, apartaban las mesas, se ponían a beber juntos y a recitar o cantar canciones y poemas relacionados, sobre todo, con la política, el amor, el vino, o a filosofar sobre determinados temas (sobre la brevedad de la vida, sobre la amistad, etc.).

El género, que ha tenido una larga historia, ha sido influido por otros. Sobre todo, las canciones de banquete (*skólia*) tienen a veces una relación temática con ciertos epigramas. Ello ha llevado a R. Reitzenstein a postular un origen común (*Epigramm und Skolion*, Giessen, 1893) o, cuando menos, a suponer que la literatura epigramática tuvo mucho que ver con la literatura simpótica.

Lo que nos interesa aquí es señalar que la filosofía se interesó pronto por el género. Platón escribió un *Banquete*, y lo mismo hizo Jenofonte. En ellos, como ocurría con el banquete tradicional, se habla del amor. Pero en el caso de Platón tenemos como tema el de la elevación del espíritu desde la contemplación de la belleza concreta hasta la Belleza absoluta. En el *Banquete*, pues, Platón traspone los temas vulgares tocados, por un tema filosófico capital.

Se han ocupado del tema: F. Ullrich, *Entstehung und Entwicklung der Literaturgattung des Symposion*, Würzburgo, 1908-1909, y sobre todo J. Martin, *Symposion. Die Geschichte einer liter. Form*, Paderborn, 1931.

Para la posible relación entre epigrama y lit. simposial, cf. J. Giangrande, «Symptic Literature and Epigram» (*Entretiens sur l'Antiquité: Epigramme grecque*, Ginebra, 1968, págs. 93 y sigs.).

Conocemos otros *Banquetes*, además de los citados: el de Ateneo y el de Plutarco (*Banquete de los Siete Sabios*).

f) *La carta*

Una de las muchas formas que ha adoptado la literatura filosófica ha sido la carta, el género epistolar. Platón ya había usado este procedimiento para

exponer aspectos concretos de su pensamiento, en especial en la VII, que suele considerarse auténtica o, al menos, escrita por alguien muy próximo al pensador.

Importantes son para nosotros las de Epicuro, que nos han llegado, de un lado, gracias a Diógenes Laercio, que recoge algunas de ellas en sus *Vidas de los filósofos ilustres* (libro X): *A Heródoto*, *A Pitocles* y *A Meneceo*. Sin embargo, nos consta, por numerosos testimonios, que escribió más. Destacan por su importancia o su extensión —aunque son todas ellas muy fragmentarias—: *A Colotes*, *A los amigos de Lámpsaco*, *A los filósofos de Mitilene*, y un número considerable de cartas a personajes desconocidos.

Las cartas transmitidas a través de Diógenes Laercio tienen importancia porque en ellas Epicuro resume aspectos de su doctrina: *La carta a Heródoto* es un resumen de su *Física*; *La carta a Pitocles* intenta ofrecer un esbozo de su meteorología, y *La carta a Meneceo* se refiere principalmente a su concepción de la divinidad.

Algunos (Usener) han dudado de la autenticidad de estas epístolas, sosteniendo que se trataba de compilaciones de las doctrinas del Maestro a base de sus obras.

De entre las ediciones principales citaremos las de P. von der Muehll (Leipzig, 1922); con texto griego y traducción catalana, la de M. Jufresa (Barcelona, 1975).

La carta ha sido usada, asimismo, por algunos autores cristianos, sobre todo San Pablo, y los Padres Apostólicos, a imitación suya probablemente: Clemente Romano, Ignacio de Antioquía, Policarpo de Esmirna, Bernabé; también por alguno de los Padres Capadocios, como San Basilio (*Carta a los jóvenes sobre la utilidad de la literatura griega* (de la que hay ediciones con traducción francesa —Boulenger—, inglesa —Wilson— y catalana —O'Callaghan—).

Luciano ha utilizado en algunas de sus obras también la carta.

Sobre el género epistolar, cf. lo que decimos en el capítulo sobre los géneros.

g) *La literatura cínica*

Por una serie de razones creemos oportuno dedicar un apartado a la variada e interesante literatura cínica. Y ello por muchos motivos: ante todo, el cinismo es un movimiento relativamente importante que aparece como un intento de *subversión*, una especie de *contracultura* que aparece en el siglo iv y prosigue a lo largo del mundo helenístico, para penetrar incluso en Roma, donde floreció hasta la época imperial. Su punto de arranque suele considerarse a Antístenes, para proseguir con figuras como Diógenes de Sínope, Crates de Tebas, Menipo de Gádara, Bion de Borístenes, Teles, Fénix de Colofón, Cércidas de Megalópolis, Sotades, y con algunos autores que, sin ser típicamente cínicos, toman algunos elementos de su literatura (Luciano, Varrón, Horacio, Meleagro de Gádara).

Para su historia, D. R. Dudley, *A History of Cynicism*, Londres, 1937; para algunos temas concretos, Höistad, *Cynic Hero and Cynic King*, Uppsala, 1948. Ha trazado vigorosamente los rasgos literarios de la concepción cínica del mundo y su expresión literaria

J. Roca, «*Kynikós trópos*. Cinismo y subversión literaria en la Antigüedad» (*Bol. Inst. Est. Hel.*, VIII [1974]). Para el cinismo en Roma, cf. M. Billebeck, «La réception du Cynisme à Rome» (*AC*, 51 [1982], 151 ss.).

Desde el punto de vista literario, que es el que nos interesa aquí, hay que señalar que la literatura cínica ofrece mucha variedad. Como principio básico de su teoría literaria debemos señalar su intento por fusionar lo *ridículo* con lo *serio*, llegando a crear un género especial que los críticos han designado como *spoudaiogéloion*, cuya historia ha trazado brillantemente L. Giangrande (*The Use of Spoudaiogeloion in Greek and Roman Literature*, París-La Haya, 1972).

De entre los recursos o géneros empleados por la literatura cínica en su intento por ridiculizar la *tontería humana* (ésta es la base de su filosofía), señalaremos: la diatriba, la parodia, la sátira. Por otra parte hay que señalar que los cínicos utilizaron tanto la prosa como el verso, y dentro de éste, los distintos géneros (poesía hexamétrica, elegía, yambos, drama). Dentro de esta literatura, el género *menipeo* (utilizado después por Luciano), está la mezcla de prosa y verso.

La diatriba. — En la Antigüedad solía definirse (cf. Hermógenes, en *Rhet. Graeci*, III, 406 W) como «la exposición ética de un breve pensamiento» (βραχέος διανοήματος ἠθικὴ ἔκθεσις). Los modernos han intentado definirla con mayor exactitud: Wilamowitz intentó defender que se trata de «un cruce del diálogo filosófico con la epideixis retórica», y Wendland como «el tratamiento, por lo general ético, en tono desenfadado, de un tema determinado». Parece que fue Bion de Borístenes el verdadero artífice de la diatriba cínica, utilizando los pasos dados ya por Antifonte o, según opinan otros, por Demetrio de Fálero. Se caracteriza, naturalmente, por la presencia constante del elemento *spoudaiogéloion*, y por la frecuente cita de pasajes de la literatura anterior, así como por la inclusión de personajes alegóricos (la Pobreza, etc.).

La parodia. — Fue el gran recurso de la literatura cínica. Ya la comedia había practicado con insistencia este procedimiento (cf. Rau, *Paratrogodia*, Munich, 1967). Pero los cínicos practican este recurso con una frecuencia considerable. Un rasgo son las parodias de plegarias (que cuentan ya con antecedentes aristofanescos). El caso más conocido es la famosa parodia de la *Elegía a las Musas*, de Solón, por parte de Crates. El procedimiento consiste, como se sabe, en citar un texto, sustituyendo alguna palabra clave con otros términos que puedan provocar, por el contraste, la risa. En nuestro caso, la palabra que emplea Solón, en su plegaria, es ὄλβον (prosperidad). Crates la sustituye por χόρτον (comida). Y así a lo largo de toda la pieza.

El mismo Crates, en su *Pére*, parodiaba pasajes de la *Nékyia* homérica (*Odisea* XI), donde el poeta evoca a los grandes «condenados» de la época.

Crates sustituye a los personajes míticos por filósofos famosos. Hay, pues, una tendencia a la parodia general de todos los distintos géneros poéticos.

Sobre ciertos aspectos de la parodia cínica, cf. H. Kleinknecht, *Die Gebetsparodie in der Antike*, Hildesheim, 1967².

La sátira. — La literatura satírica parece no haber existido propiamente en Grecia hasta bien entrado el siglo iv, en el que Menipo de Gádara crea un tipo especial, cínico, que se caracteriza por la mezcla de prosa y verso, por su fantástica ambientación (el Infierno, etc.), por el uso burlesco de la mitología, por la frecuencia del recurso a la alegoría, el uso del personaje-tipo, la frecuencia de los refranes —o las citas de autores antiguos— y la abundancia de las comparaciones.

En Luciano hallamos un ejemplo bien concreto de lo que pudo ser la sátira menipea. Sin embargo, contra la tesis de R. Helm (*Lukian und Menipp*, Berlín, 1906), que cree ver en Menipo como fuente única para nuestro autor, se han levantado fuertes críticas. Cf. sobre todo Bompaire, *Lucien écrivain*, París, 1958.

De entre los poetas que cultivaron la filosofía cínica merece mención *Fénix de Colofón*, yambógrafo, y que aunque posiblemente no fue un cínico al estilo de un Diógenes, los fragmentos de su poesía (editados entre otros por Diehl, *Anthol. Lyrica*, I, 3², 1936, págs. 104 y sigs.) delatan claras tendencias hacia esta ideología.

También Cércidas de Megalópolis, escritor de meliambos (yambos y hexámetros combinados), tiene mucho del *êthos* cínico.

h) *Los tratados científico-técnicos*

Con Aristóteles llegamos a la madurez de la ciencia helénica, y con esa madurez llegamos también a una nueva forma «literaria» de los tratados donde se expone la doctrina elaborada. Estamos ahora muy lejos ya de las formas que anteriormente adoptara la exposición científica. En el caso de Aristóteles, la estructura suele ser casi siempre la misma:

1) Exposición del tema y, en algunos casos, ciertas definiciones previas y necesarias. 2) Una visión de las opiniones de los filósofos anteriores, lo que pone en evidencia la originalidad del tratado aristotélico. 3) A partir de aquí, y según la temática abordada, el objeto de estudio se divide en las partes lógicas necesarias para una cabal exposición.

Tal es el esquema normal del tratado aristotélico. A este esquema se adaptan la *Metafísica*, la *Física*, el *De anima*, la *Meteorología*, la *Política* (donde la crítica de los tratadistas anteriores consiste en un análisis de las llamadas «constituciones perfectas», y en la crítica de las ideas políticas de Platón), la *Retórica* (donde el autor lamenta las deficiencias del tratamiento de algunos temas por parte de sus precursores), *Generación y corrupción*, etc.

Los tratados biológicos no suelen contener ninguna referencia a los trabajos anteriores, por lo menos con cierta extensión. Están constituidos, esencialmen-

te, por las siguientes obras: *Historia animalium*, *De partibus animalium*, *De generatione animalium*, *Parva naturalia*. Desde el punto de vista «literario» se distinguen muy poco entre sí. Pero el tratado *De partibus animalium* contiene, en el cap. V del libro I, un curioso texto, que los críticos han bautizado como «elogio de la biología». Se trata de un pasaje muy interesante en el que Aristóteles no sólo defiende la importancia del estudio de la naturaleza, sino que hace de él una encendida alabanza. En él leemos, entre otras cosas:

...no debemos rechazar puerilmente el estudio de los animales más humildes. Todo reino de la naturaleza es maravilloso... nosotros debemos aventurarnos al estudio de toda clase de animales sin disgusto, pues todos y cada uno tienen algo de natural y de bello...

Sobre este texto, cf. J. Moreau, «L'Éloge de la Biologie chez Aristote» (*REA*, 61 [1959], 57 ss.), que llama a este texto «un himno a la biología».

W. Zürcher (*Aristoteles' Werk und Geist*, Paderborn, 1952) ha sostenido que los «tratados» aristotélicos deben asignarse a Teofrasto, pero nadie le ha seguido en sus conclusiones.

En las épocas helenística y romana hubo una cierta tendencia a exponer en forma poética el contenido de determinadas doctrinas científicas, con vistas a una mayor difusión. Así tenemos los *Fenómenos* de Arato, los *Theriaká* de Nicandro y, ya en plena época romana, el *Cinegético* y las *Halieúticas* de Opiano.

Con el nombre de Opiano, empero, debemos comprender dos personalidades distintas, cada una de las cuales compuso un poema. Los tratados matemáticos adquirieron muy pronto una forma expositiva muy parecida a los tratados de matemáticas de los siglos modernos. Un ejemplo evidente puede ser el libro *Elementos* de Euclides, que es una síntesis de la matemática anterior. En este libro, se empieza por unas definiciones, se dan unos postulados y se proponen determinados problemas. La obra va acompañada de figuras.

La forma adoptada por determinada literatura filosófica expuesta oralmente, y puesta por escrito, a manera de «apuntes» por algún «oyente», la hallaremos, de un modo especial, en las *Pláticas* de Epicteto y en las *Enéadas* de Plotino. Aquí se procura mantener el «estilo oral» propio de las exposiciones, con diálogos imaginarios en los que el autor intentaba ilustrar las exposiciones.

Las *Pláticas* de Epicteto fueron, efectivamente, publicadas por Arriano, el cual afirma que su autor carecía en absoluto de artificio y de variedad literaria, y que él mismo se daba cuenta del efecto que producía en sus oyentes su estilo descuidado. En todo caso, la forma 'literaria' de Epicteto suele ser la *chreía* y la diatriba cínica. Es, sobre todo, un alto documento humano. Algo parecido cabe decir de Plotino: sus lecciones fueron editadas de una forma definitiva por Porfirio, y hallamos en su edición una buena muestra del estilo oral, sin aditamentos literarios, aunque de vez en cuando el orador se sentía como arrebatado y adornaba sus palabras con pasajes llenos de vida,

de belleza, y de entusiasmo. Un ejemplo clásico lo constituye su descripción del viaje del alma y su contemplación del Uno (*Enéadas* VI 9, 9).

En estilo *intimista* está escrito el manual *A sí mismo* de Marco Aurelio.

Dentro de la literatura científica ocupan un lugar aparte los tratados médicos, en especial los que constituyen la llamada *Colección* o *Corpus hipocrático*. Se recogen en esta colección opúsculos de muy diversa naturaleza y extensión y, generalmente, sin ningún interés literario. En algunos casos estamos en presencia de simples notas, sin sintaxis, sólo meros «recordatorios» para su autor, o acaso notas tomadas en el curso de una lección: tal sería el tratado *Sobre el corazón* o *Sobre los Humores*. Hay muy pocos tratados que den la impresión de haber sido preparados cuidadosamente para su publicación, y con interés o intención literaria. Acaso el tratado *Sobre el arte* (que es una defensa de la medicina), *Sobre los vientos*, el tratado *Sobre el régimen* puedan considerarse obras más o menos interesadas en la forma de exposición. Inferiores a los opúsculos señalados, desde este punto de vista, aunque no constituyen realmente obras literarias, son tratados como *Sobre los aires, aguas y lugares*, *Sobre la enfermedad sagrada*, *Sobre la naturaleza del hombre*.

Sobre el arte y *Sobre los vientos* suelen atribuirse a autores sofistas, lo cual explicaría su estilo más elaborado. En los tratados mencionados después, suele observarse una gran tendencia a la *polémica*, lo que da a su estilo cierta fuerza. Cf. J. Ducatillon, *Polémiques dans la Collection hipocratique*, París-Lille, 1977.

Una visión sinóptica sobre la lengua de estos tratados en A. López Eire, «En torno a la lengua del *Corpus hipocrático*» (*Emerita*, LII, 2 [1984], 325 ss.).

Nos interesa, asimismo, para nuestro tema, exponer algunas consideraciones sobre el «pensamiento» de los poetas.

No todos los poetas son «filósofos», aunque, a lo largo de la historia de la literatura, siempre ha habido algunos espíritus poéticos que han expresado, de una forma mejor o peor, el contenido de su «pensamiento»: Hesíodo, Empédocles, Esquilo, Eurípides, Lucrecio, Dante, Milton son ejemplos bien significativos. Sin embargo, hay una cierta tendencia a querer descubrir, detrás de su obra poética, el contenido del pensamiento de estos poetas, que, en el fondo, no son realmente pensadores, pero que la curiosidad de algunos críticos ha pretendido descubrir en ellos determinadas ideas, o bien se ha querido aislar, del conjunto de su obra, su «visión del mundo», su mundo ideológico. D. M. Robinson quiso en su día ver en Píndaro al «poeta de las ideas eternas» (*Pindar, a poet of eternal ideas*, Baltimore, 1936) —aunque tales ideas no son sino lugares comunes de la «sabiduría popular» (cf. *contra*, G. Norwood, *Pindar*, Berkeley, 1945, que insiste en que su poesía es «iluminación triunfante» y nada más).

J. Duchemin ha ido más lejos, y, siguiendo las huellas de algunos críticos anteriores, ha querido hacer de Píndaro un poeta órfico-pitagórico. Cf. su libro *Pindare, poète et prophète*, París, 1955.

Se suele estar, en cambio, de acuerdo, en una cierta intención «filosófica» y ética en Hesíodo; en ver en Esquilo a un teólogo, y en Empédocles a un poeta doblado de metafísico y de órfico. Eurípides ha sido llamado el filósofo de la escena y se ha intentado establecer su mundo ideológico. Pero tampoco hay unanimidad en estas orientaciones. H. D. F. Kitto (*Poiesis*, Berkeley, 1966) ha insistido en que Esquilo ofrece los rasgos de un pensador teológico, y él mismo ha hablado de Sófocles como dramaturgo y filósofo (*Sophocles dramatist and philosopher*, Londres, 1958). Por su parte, Lloyd-Jones se ha negado a ver en Esquilo el portavoz de una doctrina evolutiva en la que el progreso ocuparía un lugar importante («Zeus in Aeschylus», *JHS*, 76 [1956], 55 ss.). El caso más claro es el de Eurípides: durante el siglo XIX y buena parte del XX los críticos han pretendido ver en él casi exclusivamente un pensador, un filósofo, actitud frente a la que ha reaccionado A. Rivier.

Cf. W. Nestle, *Euripides der Dichter der gr. Aufklärung*, Stuttgart, 1901; P. Masqueray, *Euripide et ses idées*, París, 1908. A. W. Verrall, *Euripides the Rationalist*, Cambridge, 1895. Léanse, en cambio, las vigorosas páginas de A. Rivier, *Essai sur le tragique d'Euripide*, Lausana, 1944. Su libro es un decidido manifiesto en pro del principio de que un poeta debe estudiarse, básicamente, como poeta.

Sobre el tema en general, cf. E. Bignone, *I poeti filosofi della Grecia*, Turín, 1916.

Nos resta, finalmente, abordar un tema importante: el de la relación entre la historiografía y la literatura o, dicho en otros términos, los *aspectos literarios* de la historiografía griega, de un modo especial en lo que concierne a Heródoto y a Tucídides.

La afirmación de Aristóteles en el famoso cap. IX de su *Poética*, en el que intenta establecer una radical diferenciación entre poesía e historia, se ha sometido, en nuestro tiempo, a una radical discusión. Si Aristóteles parece querer oponer la historia como el medio de «exponer lo que ha ocurrido a una persona en concreto» frente a la poesía que expondría «lo que pudo haber ocurrido», ello, a juicio de la crítica moderna, no excluye que el historiador pueda *trabajar con medios poéticos*. Autores como Gomme y Kitto han señalado, insistentemente, que historia y poesía no son tan incompatibles como puede parecer, y que una buena historia no excluye el manejo de los datos concretos para provocar determinadas reacciones del lector. Para dar un clima poético a su historia, en otras palabras.

Sobre el famoso cap. IX de la *Poética*, cf. ahora las atinadas observaciones de K. von Fritz (*Antike und moderne Tragödie*, págs. 430 y sigs.) y los libros de A. W. Gomme (*The Greek attitude to Poetry and History*, Berkeley-Los Ángeles, 1954) y H. D. F. Kitto (*Poiesis*, Berkeley-Los Ángeles, 1966).

Hay una serie de puntos que, en esta perspectiva, se deben abordar:

1) ¿En qué medida es la *Historia* de Heródoto una unidad?

2) ¿En qué medida es la *Historia* (sobre todo la herodótea) una derivación de la épica homérica, y cómo ha imitado Heródoto a Homero?

3) ¿En qué medida pensamiento y forma se combinan en la obra histórica? Vamos a desarrollar brevemente cada uno de estos puntos, sobre todo en lo que concierne a Heródoto. Tucídides ofrece problemas semejantes, pero también algunos específicos.

a) El problema de la unidad literaria de la *Historia* de Heródoto se lo han planteado la mayor parte de los críticos que se han ocupado de su obra. Un grupo importante suele responder, ante el tema de las numerosas digresiones que hallamos en Heródoto, negativamente a la hora de establecer el sentido y la unidad de su obra: H. Fraenkel (*Wege und Formen frühgr. Denkens*, Munich, 1955, págs. 87 y sigs.) insiste en que su obra no contiene ningún plan unitario; no podemos descubrir en él ni un tema central ni temas secundarios. F. Jacoby (*RE*, s. v. *Herodotos*) habla de su obra como «una cabeza de Jano», y W. Aly (*Volksmärchen, Sage und Novelle bei Herodot*, Gotinga, 1921) ha querido hallar en su *Historia* «dos capas», dos estilos (el de la ciencia jónica y el de la narración popular jónica).

Otros investigadores han puesto, en cambio, de relieve la unidad de la obra, pese a la existencia de elementos heterogéneos. Lo que ocurre es que Heródoto habría sabido combinar armónicamente los componentes. Así G. de Sanctis (*RFIC*, 54 [1926], 289 ss.) habla de «unidad artística» que se descubriría sobre todo en la unidad de interés humano que pone el historiador en la narración de los sucesos. O. Regenbogen (*Kleine Schriften*, Munich, 1961, págs. 57 y sig.) señala que la novedad de Heródoto consiste en la síntesis propia que sabe hacer de los distintos elementos que ha empleado en su obra.

Un análisis de las distintas tesis sostenidas hasta 1968 puede verse en J. Cobet, *Herodots Exkurse und die Frage der Einheit seines Werkes*, Wiesbaden (*Historia*, Einzelschrift, 17), 1971. Tras este estudio han aparecido otros importantes trabajos: todos ellos se centran en la relación entre forma y pensamiento en la obra herodótea; entre los más significativos señalaremos el estudio de H. R. Immerwahr, *Form and Thought in Herodotus*, Cleveland, 1966.

b) Que la *Historia* herodótea es, hasta cierto punto, el resultado de una evolución de la épica, es un punto en el que se está hoy prácticamente de acuerdo. Como señala Fornara (*The nature of History*, Berkeley-Los Ángeles, 1983, pág. 32): «La historia... es un género mimético consagrado a la descripción de las gestas memorables de los hombres». De hecho, Fornara señala, naturalmente, ciertas diferencias con respecto a Homero (por ejemplo, Heródoto no inicia su obra *in medias res*). Por otra parte, además de los elementos épicos de Heródoto, hay en su obra elementos que proceden de la historiografía jónica.

Como Homero, Heródoto compone su obra a base de dos elementos literarios básicos: los discursos y la narración. Estos dos elementos permanecerán a lo largo de toda la Antigüedad como básicos en la historiografía.

Hay otro elemento importante, común a Homero y a Heródoto: tanto uno como otro describen los «procesos mentales» de sus personajes como si el narrador se hallara en el interior del alma de estos personajes. Nos dicen las emociones que les mueven a actuar, a hablar, a manifestarse. Tal procedimiento, perfectamente comprensible en un poeta, parece menos adecuado en un historiador, que, naturalmente, pocas veces dispone de datos concretos para saber exactamente qué ocurre en el interior de sus personajes.

Pero tal procedimiento da vida y dinamismo a la narración, y por ello se acepta como un recurso perfectamente lícito en manos del historiador.

c) El tema de las relaciones entre pensamiento y forma en la historiografía interesa, hoy por hoy, mucho a la crítica. Ya hemos hablado del libro de Immerwahr. Pero este libro tiene importantes precedentes, sobre todo en lo que se refiere a Tucídides. A este autor, pues, nos referiremos especialmente.

Que Tucídides ha tomado de Heródoto el procedimiento de los discursos es una tesis que hoy comparte todo el mundo. Lo que pasa es que Tucídides ha dado un nuevo sentido a los discursos: son el medio con que cuenta el historiador para elevar a categoría universal los sucesos concretos que está narrando. Pero acaso el rasgo que más caracteriza a nuestro historiador es el procedimiento que consiste en hacer hablar a un personaje, el cual expone lo que se propone hacer, para, luego en la narración, emplear las mismas palabras, o casi, con lo cual el lector se da cuenta de la inteligencia del personaje. Así obra Tucídides en las arengas antes de las batallas, pero también en la expresión de la táctica general a emplear en alguna empresa. Por ejemplo, las palabras que Nicias pronuncia, en los comienzos del libro VI, sobre las dificultades de la conquista de Sicilia, se repiten luego en la narración de la catástrofe de la empresa.

J. de Romilly (*Histoire et Raison chez Thucydide*, París, 1956, págs. 21 y sigs.) ha sido la primera que ha señalado tal procedimiento. V. Hunter (*Thucydides, the Artful Reporter*, Toronto, 1973) ha sacado consecuencias muy discutibles de ello al hablar de manipulación de los hechos: el historiador ha atribuido a sus personajes unas ideas tomadas a partir del resultado de los acontecimientos.

En realidad, y con respecto a este punto, hay hoy dos corrientes interpretativas: unos (V. Hunter, M. Lang, W. P. Wallace) pretenden hacer de Tucídides un «poeta» en el sentido de que manipula simplemente los hechos; otros (Romilly, Kitto, Gomme) ven en él a un poeta sin menoscabo del historiador.

Uno de los trabajos más curiosos orientados en este sentido es el libro de H. R. Rawlings III (*The Structure of Thucydides' History*, Princeton, 1981), que ha intentado demostrar que nuestro historiador ha construido su obra a

base de una organización simétrica en la que las dos partes se corresponden perfectamente. El eje de simetría es la Paz de Nicias.

Además de los discursos, Tucídides ha tomado de Heródoto el procedimiento de penetrar en el interior de sus personajes, indicando al lector los deseos, intenciones, temores que les invaden.

Sobre los discursos, cf. A. Deffner, *Die Rede bei Herodot und ihre Weiterbildung bei Thukydides*, Munich, 1933. Sobre la relación entre discursos y narración, aparte el libro citado de Romilly, cf. H. P. Stahl, «Speeches and course of Events» (en *Speeches in Thucydides*, ed. por Stadter, Chapel Hill, 1973, págs. 60 y sigs.).

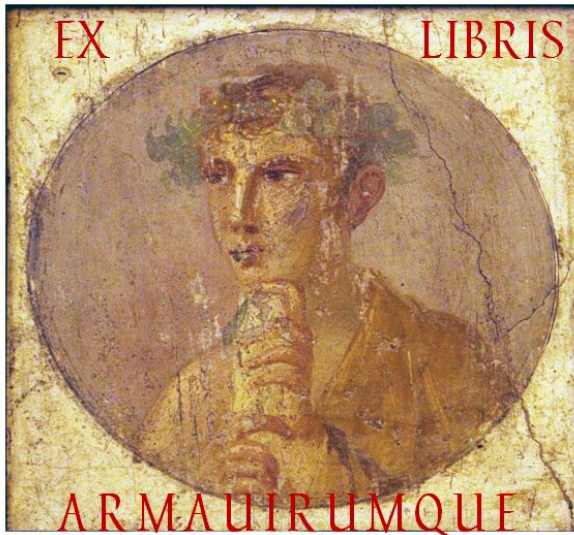
Sobre sus retratos de personalidades, el libro de H. D. Westlake, *Individuals in Thucydides*, Cambridge, 1968, ofrece un buen material. Por lo general suele afirmarse que los discursos tucídideos no ofrecen ningún rasgo psicológico específico, es decir, que todos los oradores hablan igual. Un intento, muy débil, por señalar lo contrario, en D. P. Tompkins, «Stylistic characterization in Thucydides» (*YCS*, 22 [1972], 181 ss.), que intenta demostrar que, en la antología del libro VI, Nicias y Alcibíades se distinguen por el uso diferente de la subordinación.

Quedan en Tucídides algunos rasgos *arcaicos*. Así R. Katicic (*Wiener Stud.*, 70 [1957], 179 ss.), ha pretendido hallar el uso de la *Ringkomposition* (básico en Heródoto, según van Otterlo) en la estructura del libro I.

Acaso, empero, el rasgo más típico, desde el punto de vista literario, de Tucídides sea su tendencia a hacer que los hechos «hablen por sí mismos». Kitto y Gomme han insistido en este aspecto. Tucídides interviene en muy escasa medida para comentar su obra o los aspectos concretos de algún suceso. En esto se diferencia tanto de Heródoto como de Polibio, aunque por razones distintas. Se ha insistido en que el procedimiento de la *yuxtaposición* por medio del cual el historiador establece un fuerte contraste entre dos sucesos concretos le caracteriza de un modo especial: así se ha puesto muchas veces de relieve el hecho de que al *lógos epitáphios* del libro II, que suele interpretarse como un «elogio al poder de Atenas», suceda, sin solución de continuidad, la peste, que pone en evidencia todo lo contrario. En cuanto a sus digresiones, casi todas tienen como finalidad concreta poner de relieve las consecuencias morales de algún hecho: así ocurre con su comentario sobre las consecuencias de la peste, o sobre las que ocasiona la guerra civil de Corcira (III 82 ss.).

TERCERA PARTE

EL ESTUDIO INTRÍNSECO DE LA
LITERATURA GRIEGA



I

LOS GÉNEROS LITERARIOS

Todo género literario entraña ya de por sí una determinada actitud ante la realidad que en su caso presupone una determinada concepción del mundo.

(M. Wundt)

1. EL PROBLEMA

Una parte de los críticos modernos adoptan, frente a la cuestión de los géneros literarios, una actitud escéptica, marcada por un profundo nominalismo. Pensemos, tan sólo, en B. Croce y su escuela. Ocurre, sin embargo, que para los griegos los géneros tenían una existencia real. Es más: ocurre que, de hecho, en Grecia surgen por vez primera los géneros literarios, cosa que tiene una importancia considerable, porque, en este punto, Grecia obra con una absoluta originalidad, sin depender, prácticamente, de nadie. La épica oriental influye, aunque no esencialmente, sobre la epopeya arcaica, y si bien se han señalado paralelismos entre la fábula griega y la india, la verdad es que, en la práctica, se trata de desarrollos independientes. Esta originalidad, empero, no excluye la posibilidad de una evolución dentro de los distintos géneros, hecho que se produce realmente en casi todos ellos. A veces las innovaciones son profundas.

Aceptaremos aquí su existencia sin plantearnos las múltiples cuestiones polémicas que se han manifestado en este campo. No excluimos ni su tratamiento diacrónico (el proceso vertical que explica su desarrollo), ni una consideración sincrónica (exposición del estado en que se encuentra un género literario en un momento dado).

Cuestiones generales plantea el libro de E. Staiger, *Conceptos fundamentales de poética*, trad. esp., Madrid, 1966. El libro interesa al helenista por la frecuencia con que el autor acude a ejemplos tomados de la literatura griega, aunque no se propone exponer la cuestión desde una perspectiva tradicional, sino señalar los medios con que captar

la esencia de lo poético a través de la epopeya, la lírica y el drama. J. G. Ghiano, *Los géneros poéticos*, Buenos Aires, 1961, es una buena orientación general.

La problemática de los géneros desde una perspectiva comparada es abordada por J. H. Fechner (*et alii*), *Die Gattungen in der vergleichenden Literaturwissenschaft*, Berlín, 1974, donde en la contribución inicial (debida a la pluma de Fechner) se señala como rasgo típico del género su constante mutación. B. Croce (*La poesía*, Bari, 1953⁵) ha realizado una crítica feroz contra la visión evolucionista de F. Brunetière (*L'évolution des genres dans l'Histoire de la Littérature*, París, 1890). Escribe Croce:

Y después, habiéndose pervertido el concepto de historia de la filosofía idealista en el evolucionismo positivista, hubo quien quiso aplicar a la poesía la evolución de las especies de Darwin, y, como logicista que era, imaginó y ejecutó, en la medida de lo posible, una historia literaria en que los géneros proliferaban y se multiplicaban sin necesidad de otro sexo, luchaban entre sí y se vencían unos a otros, desapareciendo unos y triunfando otros en la lucha por la existencia (págs. 186 y sigs.).

Esta idea, la de convertir el género en una especie de ser vivo que nace, crece y muere, aplicada, asimismo, por aquellas fechas, a las lenguas, se opone en cierta medida —y a veces rotundamente— a la tesis según la cual «la teoría de los géneros es un principio de orden» (R. Wellek y A. Warren, *Teoría literaria*, trad. esp., Madrid, 1953, pág. 395), y que un género viene a ser como una institución comparable a la Iglesia, a la Universidad o al Estado.

La teoría básica de la crítica antigua y moderna, hasta llegar al *new criticism* o la *nueva estilística*, se basa en la distinción hecha por Aristóteles en la *Poética* y por Horacio en la *Epístola ad Pisones* (conocida también por *Ars poetica*): de acuerdo con tales ideas se tiende a distinguir entre epopeya y drama (la poesía como *mimesis* es aquí esencial). Pero apuntan también, ya en el mismo Aristóteles, otras ideas, en especial la tripartición: epopeya, drama, lírica. Pero la crítica actual suele prescindir de la distinción entre prosa y verso, con una notable inclinación hacia la división de la literatura imaginativa (lo que los alemanes llaman *Dichtung*) en ficción (épica, y sus «continuadores», la novela y el cuento), teatro (tanto en prosa como en verso) y poesía (es decir, lo que los antiguos entendían por lírica. Mejor dicho, una parte de ella, pues *lirico* en rigor para los griegos significa *poesía cantada*).

Una visión histórica de los géneros literarios puede verse en V. M. de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1979, págs. 158 y sigs.

Todo ello plantea el problema del número de géneros que existen, si realmente existen. Para Staiger, la tradicional división de la poesía en épica, lírica y dramática coincide, en cierto modo, con tres actividades humanas básicas: el recuerdo (la lírica), la representación (la épica) y la tensión anímica (el dra-

ma). En algunos aspectos, también parcialmente puede cubrirse con las tres funciones del lenguaje expuestas por K. Bühler (*Teoría del lenguaje*, Madrid, 1967): la función impresiva y expresiva se corresponderían con la lírica, en tanto que la meramente enunciativa correspondería a la «narración» o épica.

¿Es posible establecer un nexo entre los diversos géneros y los estadios evolutivos de una sociedad? Así como las virtudes, las cualidades, los rasgos de conducta varían de acuerdo con la evolución de la sociedad, así los géneros reflejarán, al menos en parte, el ambiente, la *circunstancia sociológica* en la que han nacido y desarrollado. La épica, por lo general, desarrolla una concepción del hombre eminentemente *guerrera* y es, en principio, el producto de una sociedad guerrera y heroica, aunque dentro de una misma sociedad se pueda dar un cambio en la concepción de la virtud esencial y convertir —como ocurre en Homero— la virtud estrictamente guerrera en mera habilidad para salir de las dificultades. Así se explica la distinta concepción épica que hallamos en la *Iliada* comparada con la *Odisea*. Para que nazca una poesía lírica, por otra parte, son precisas unas condiciones espirituales, sociales y religiosas concretas, en especial un fuerte despertar de la personalidad. Por su parte, la tragedia y la comedia griegas han nacido y han muerto con la democracia ateniense.

Una teoría general sobre la evolución de las virtudes puede verse en O. F. Bollnow, *Esencia y cambios de las virtudes* (trad. esp.), Madrid, 1960. El tema central del libro de G. Murray, *The Rise of Greek Epic*, Oxford, 1907, es que la *Iliada* es un poema que se ha ido *purificando* a medida que avanzaba la concepción ética y la civilización de los griegos.

Sobre el ideal de héroe en la epopeya arcaica, cf. K. Bielohlawek, «Das Heldenideal in der Sagendichtung vom troischen Kreise» (*WS*, 66 [1953], 5 ss.). Sobre los orígenes sociales de la lírica griega, cf. F. Rodríguez Adrados, *Los orígenes de la lírica griega*, Madrid, 1976.

En general, cf. el apartado sobre «Literatura y sociología» (pág. 260).

2. LA EPOPEYA: ESTRUCTURA, EVOLUCIÓN Y LEYES

Hemos de matizar aquí nuestra afirmación anterior en el sentido de que, aunque los géneros nacen en Grecia, no poseemos siempre los primeros balbuceos de cada uno de ellos. Más bien eso es algo que se le escapa al historiador, y casi siempre por falta de documentación suficiente. No tenemos, por ejemplo, muestras de las primeras manifestaciones de la epopeya. Los poemas homéricos aparecen ante nosotros ya plenamente desarrollados, aunque ignoramos, de hecho, cómo se han constituido y han llegado a su madurez. Se ha avanzado la hipótesis de una formación inicial en la época micénica; la teoría de Lachmann postula la existencia de unos cantos épico-líricos (*Lieder*) independientes que habrían sido el germen de la epopeya posterior. En todo caso,

lo que ahora nos interesa especialmente es hablar de la epopeya como tal, su esencia y estructura, su evolución y sus leyes.

Los elementos esenciales que, en la epopeya homérica, cabe distinguir son, por un lado, la *aristeía*, el *episodio*, el *catálogo*; por otro, y ahora se trata ya más bien de rasgos estilísticos, la *comparación* y la *escena típica*. Finalmente, hay dos leyes básicas que rigen la expresión épica: la ley de *sucesión* y la de *anticipación* y *retardación*. Analicemos cada uno de estos aspectos.

Nos interesa de un modo especial la *aristeía*: prácticamente la *Ilíada* está determinada por la presencia de una serie considerable de pasajes en los que uno de sus personajes realiza una importante gesta en la que su valor se distingue del de los demás, apareciendo como el *mejor* (*áristos*), por lo menos en aquel momento. R. Schröter (*Die Aristie als Grundform, epischer Dichtung und der Frauenmord der Odyssee*, tesis doct. inédita, Marburgo, 1950) ha sido uno de los que con mayor acierto ha intentado desarrollar el concepto de *aristeía* en Homero, en especial en la *Ilíada*, para aplicarla luego a la nueva visión heroica de la *Odisea*. Luego otros críticos han profundizado en las ideas de este trabajo.

Por lo pronto, T. Krischer (*Formale Konventionen der homerischen Epik*, Munich, 1971, págs. 23 y sigs.) ha señalado los elementos básicos de toda *aristeía*, que a su juicio son los siguientes:

1) Preparación por medio de una escena en la que se describe cómo el héroe se arma, acto que se expone con todo detalle (ejemplo: *Ilíada* V 1 ss. en el caso de Diomedes. Pero son interesantes también las escenas en que se arman Agamenón, Héctor, Patroclo y Aquiles).

2) Los ejércitos salen a la lucha y durante unos instantes tantean sus fuerzas.

3) El *aristeuón* o protagonista de la *aristeía* se destaca entonces de los demás, da muerte a algunos enemigos, cuya biografía suele darse en forma muy concisa. Aquí el combate es aún singular: uno contra uno.

4) Entusiasmado, el guerrero se lanza sobre la masa de guerreros enemigos.

5) El momento culminante: el *aristeuón* atrae sobre sí al grueso del ejército, o, cuando menos, a un grupo de guerreros enemigos dispuestos a detenerle. Puede darse el caso de que el guerrero sea herido, con lo que se retira durante un instante, aunque no es anormal que, tras una plegaria a la divinidad, ésta le haga recobrar las fuerzas y regrese a la lucha.

6) El desenlace suele consistir en el hecho de que se enfrenta con otro guerrero enemigo importante. Cae éste y sigue una lucha por despojar al cadáver de su armadura, o para, simplemente, recoger el cadáver.

En muchos casos, una plegaria previa a la divinidad hace que ésta llene de *ménos* el *thymós* del guerrero, con lo que éste siente que sus miembros desean ardientemente la lucha. Cf. W. Kullmann, *Das Wirken der Götter in der Ilias*, Berlín, 1956.

En principio, podría parecer que la *aristeía* es sólo un elemento estructural propio de la épica guerrera, con lo que no se hallaría en la *Odisea*. Pero lo

que ocurre es que el poeta de la *Odisea*, que suele aceptarse que es un discípulo del de la *Iliada*, ha realizado un considerable esfuerzo por adaptar al nuevo ideal épico representado por el poema de Ulises las técnicas y principios de la *Iliada*. Así que, como el mismo R. Schröter ha demostrado, en la matanza de los pretendientes tenemos una verdadera *aristeía*; y, abundando en esta idea, M. Müller ha intentado extender este elemento a toda la *Odisea* (*Athena als göttliche Helferin in der Odyssee*, Heidelberg, 1966), que es presentada como una descomunal *aristeía*, aunque, como la propia autora reconoce (págs. 11 y sig.), el concepto de *aristeía* se ha ampliado notoriamente, al tiempo que ha sufrido una cierta transformación.

Menos importancia tienen los conceptos de episodio y catálogo (cf. el de las naves, el de los combatientes, etc.). Sobre la tesis que ve en el autor de la *Odisea* a un discípulo de Homero (= autor de la *Iliada*), cf. A. Heubeck, *Der Odysseedichter und die Ilias*, Erlangen, 1954, quien ha señalado cómo toda la estructura de la *Odisea* se basa en la del canto XXIV de la *Iliada*: tras una asamblea divina, la acción se divide en dos ramas: cada personaje va por su camino hasta que, al final, se encuentran. En la *Iliada*, los dos protagonistas son Aquiles y Príamo; en la *Odisea*, Ulises y Telémaco. En este sentido ha podido Jacoby (*Die Antike*, 9 [1933], 161) hablar, al definir la «fisonomía espiritual de la *Odisea*», de *imitación creadora* (*Schöpferische Imitation*). W. Nestle (*Odysseeinterpretationen*, I) habla, en el caso del autor de la *Odisea*, de «un artista original que, empero, se halla bajo el influjo del arte de la *Iliada*».

De entre las leyes que marcan el *ritmo poético* de la epopeya arcaica destacaremos la ley de la *anticipación* y la *retardación*, ya intuida por Goethe hacia el 1797 cuando se preocupaba por el estudio de la poesía homérica (cf. su carta a Schiller, del 19 de abril de 1797). Ha sido en esta dirección como W. Schadewaldt (*Iliasstudien*, Darmstadt, 1966³; la edición original es de 1938) ha podido descubrir que el secreto del arte iliádico radica en estos dos principios antes enunciados: por una parte, la retardación marca un profundo suspense (desaparición de Aquiles de la narración en los cantos II-VIII, desaparición de Ulises en los cantos I-IV), que se compensa por el de la anticipación, por el que muchos sucesos son previamente apuntados.

Un caso especial es lo que Heubeck ha llamado «complementación alternada» (*gegenseitige Komplementierung*): se trata de narrar una historia que queda al margen del hecho principal, y hacerlo con la técnica del mosaico, que consiste en hablar en distintos momentos del hecho en cuestión dando en cada caso un nuevo dato. Así es tratada, por ejemplo, la figura de Helena en la *Odisea*.

La «técnica del paréntesis» (W. Schadewaldt, en *Die Antike*, 12 [1936], 181 ss.) consiste en enfocar, durante la batalla, al héroe para volver a la narración de la batalla, que tiene lugar lejos de él. Al final, ambas escenas se entrecruzan. Así ocurre en las escenas inmediatamente anteriores a la «Patroclia», *Iliada*, XV-XVI (cf. el cuadro que ofrece Heubeck, *op. cit.*, pág. 54).

Th. Zielinski se ocupó, hace ya muchos años (*Die Behandlung der gleichzeitlichen Ereignisse im antiken Epos*, en *Philologus*, Suppl. VIII, 1899), del problema que plantea, en la épica, la narración de hechos simultáneos. Al abordar el tema, sobre todo teniendo en cuenta lo que ocurre con las acciones simultáneas de Ulises y Telémaco en la *Odisea*, Zielinski acuñó el término «ley de la sucesión», de acuerdo con la cual, como la épica no puede sino narrar rectilíneamente, los hechos que el poeta trata como contemporáneos parece que no lo son, sino que uno sigue al otro.

Años más tarde se han ocupado del tema D. L. Page (*The Homeric Odyssey*, Londres, 1955), y, de un modo más detallado, Ed. Delebecque (*Télémaque et la structure de l'Odyssee*, Aix-en-Provence, 1958), quien da un cuadro de lo que él llama «tiempos muertos».

Otros elementos típicos de la epopeya homérica, pero en los que no podemos detenernos, son los siguientes: las llamadas escenas típicas, estudiadas especialmente por Arend, y de las que hemos hablado en el apartado sobre la época arcaica (págs. 367-68); el discurso, que puede ser un monólogo o un diálogo; las famosas comparaciones, estudiadas hace muchos años por H. Fraenkel (*Die hom. Gleichnisse*, Giessen, 1921; hay reedición); el retrato de los personajes (muy rudimentario); la *biografía* de los héroes, que normalmente es contada, con cierta brevedad por lo general, cuando éstos caen heridos (cf. H. Strassburger, *Die kleinen Kämpfer der Ilias*, Stuttgart, 1954); finalmente, las llamadas *escenas olímpicas*, que siempre preceden a toda acción humana importante y que han sido estudiadas por G. Finsler (*Die olympischen Szenen in der Ilias*, Berna, 1906) y W. Kullmann (*Das Wirken der Götter in der Ilias*, ya citado). Sobre los discursos, cf. últimamente D. Lohmann, *Die Komposition der Reden in der Ilias*, Berlín, 1970.

Que la *composición en anillo* es la base de la técnica de los discursos es la tesis del libro que acabamos de mencionar de Lohmann, pero, por otra parte, W. A. van Otterlo ha señalado que esta técnica es «el principio estilístico» de la poesía homérica. (*De Ringcomposition als opbouwprincipe in de hom. Gedichte van Homerus*, Amsterdam, 1944).

B. Fenik (*Typical battle-scenes in the Iliad*, en *Hermes*, Einzelsch. 21, Wiesbaden, 1968), siguiendo las intuiciones de Jordan, ha fijado definitivamente el carácter tradicional y formulario de las descripciones homéricas de las batallas: su técnica (pág. 229) es comparable a la de la repetición de una misma frase o verso, sin que ello excluya una cierta originalidad.

Hemos visto al comienzo de este capítulo que Fechner colocaba al género literario bajo la rúbrica de la *mutación permanente*. Este principio es algo que se puede ya constatar cuando pasamos de la *Ilíada* a la *Odisea*: las diferencias entre ambos poemas han sido objeto de importantes estudios (F. Jacoby, K. Reinhardt, H. Fraenkel, A. Heubeck, W. Nestle, etc.), pero lo que interesa abordar es, sobre todo, aquello que nos permite señalar que estamos en presencia de una nueva *voluntad narrativa*, de una nueva técnica poética. No se trata, primariamente, de señalar la diferencia de ambiente cultural. Así, entre otros, hemos de recordar las palabras de Ph. J. Kakridis (*Homeric Research*, Lund,

1949, pág. 41) cuando señala que, mientras la *Iliada* pertenece al tipo de épica dramática, la *Odisea* puede calificarse de épica cuya técnica representa la transición hacia la cronografía, a la que pertenece por derecho propio el *ciclo épico*. Y señala que si transportamos los *apólogos* de Ulises, que modifican profundamente la cronología de los hechos narrados, al principio de la obra, ésta se torna perfectamente cronográfica. Cosa que no puede ocurrir con la *Iliada*.

Recientemente, R. Friedrich (*Stilwandel im hom. Epos*, Heidelberg, 1975), ha vuelto sobre el problema, aportando algunos puntos de vista nuevos.

El *ciclo épico*, pues, si aceptamos la división antes citada de Kakridis, representa una nueva concepción de la epopeya en la que la cronografía es esencial. Su función, en la historia del epos arcaico, es narrar lo que antecede y sigue a los poemas homéricos. Por otra parte, ya Horacio había señalado que mientras el poeta cíclico narra su tema *ab ovo*, Homero se lanza *in medias res*.

Problemas específicos plantea el caso de *Hesíodo*. La teoría tradicional suele presentar a este poeta —y su escuela— como una reacción frente a la épica homérica. Su obra representaría una época con problemas específicos y distintos de los de la de Homero, ante cuya concepción de la poesía habría reaccionado. No faltan críticos que, en cambio, han querido hacerlos contemporáneos, sosteniendo que los *Trabajos y Días* no son sino una obra que polemiza con su contemporáneo Homero, donde hallamos un concepto de la *areté* puramente guerrero: Hesíodo defendería una nueva visión de esta *areté* dándole un nuevo valor, esencialmente *campesino*. En todo caso, es cierto que junto a elementos estilísticos y técnicos comparables (metro, fórmulas, posible creación oral o, al menos, empleo de la técnica oral-formular, un fondo de lengua común) hay algo que separa y distingue mucho estas dos epopeyas. Por lo pronto, en Hesíodo hallamos una autopresentación —una especie de irrupción «lírica» *avant la lettre*—, cosa impensable en Homero. La técnica del *catálogo*, por otra parte, adquiere en Hesíodo el carácter de rasgo estilístico básico, cuando en Homero sólo aparece de un modo accidental (catálogo de las naves, por ejemplo).

El problema no está resuelto. Todavía los críticos polemizan sobre aspectos básicos. Por ejemplo, mientras J. Notopoulos (en *Hesperia*, 29 [1960], 177 ss.) distingue dos corrientes épicas, la jónica, representada especialmente por Homero, y la continental (Hesíodo), que se habrían influido mutuamente, H. L. R. Edwards (*The language of Hesiod in his traditional context*, Oxford, 1971) sostiene que las dos tradiciones épicas se habrían ignorado mutuamente a lo largo de más de doscientos años. Pero la tesis de Edwards, que insiste en las diferencias existentes en la lengua y las fórmulas, no explica, por otro lado, la gran coincidencia que se puede descubrir entre una y otra tradición. Una cierta independencia formularia de Hesíodo defiende F. Krafft (*Vergleichende Untersuchungen zu Homer und Hesiod*, Gotinga, 1963), que cuenta un 15% de fórmulas típicamente hesiódicas. A. García Calvo (en *Emerita*, XXXIV [1966], 15 ss.) cree haber recuperado algunas particularidades lingüísticas específicas de Hesíodo.

Una cierta evolución de las fórmulas homéricas observa, con respecto a Hesíodo, A. Hoekstra (en *Mnemosyne* [1957], 193 ss.).

Mientras la *opinio communis* hace a Homero anterior a Hesíodo, H. Munding (*Hesiods Erga in ihrem Verhältnis zur Ilias*, Francfort, 1959), hace a los dos contemporáneos, y M. L. West (prefacio a su edición de la *Teogonía*, Oxford, 1966) prefiere —con otros— insistir en que el poeta beocio es anterior a Homero.

Aspectos importantes del estilo hesiódico pueden verse en I. Seelschopp, *Stilistische Untersuchungen zu Hesiod*, Hamburgo, 1934; H. Troxler, *Sprache und Wortschatz Hesiods*, Zurich, 1964, y H. Schwabl, «Beispiele zur poetischen Technik des Hesiod» (en el volumen colectivo *Hesiod*, editado por E. Heitsch, Darmstadt, 1966, págs. 175 y sigs.).

Naturalmente, la producción poética de la épica arcaica no se agota con los nombres hasta ahora citados. Hay toda una escuela que prosigue las directrices de sus *maestros*. Si aceptamos la distinción establecida por C. Pavese (*Tradizione e generi poetici della Grecia arcaica*, Roma, 1972), que sostiene la existencia de dos tradiciones poéticas (épica y lírica), una «continental-septentrional» y otra «jónico-meridional» en la que, en el caso de la épica, Hesíodo representa la primera y Homero la segunda, podemos dar la siguiente lista de poetas épicos continentales:

1) *Peloponeso y Grecia Central*: Automedes de Micenas (*Anfitrión contra los Teleboes*); Demódoco (*Heraclea*); Cineto de Esparta (*Pequeña Iliada, Telegonía, Edipodia*); Eumelo de Corinto (*Nóstos*).

2) *Islas y colonias jónicas*: Lesques de Lesbos (*Pequeña Iliada*); Estasino de Chipre (*Cantos ciprios*); Hegesias de Chipre (*Cantos ciprios*); Eugamon de Cirene (*Telegonía*); Pisandro de Rodas, etc.

Sobre Cineto, cf. H. T. Wade-Gery, en *Greek Poetry and Life*, Oxford, 1936, págs. 56 y sig. Buenos informes sobre el ciclo épico, en especial sobre la técnica y la estructura de estos poemas, en W. Kullmann, *Die Quellen der Ilias*, Hermes, Einz. Wiesbaden, 1960, que dedica un capítulo al tema.

Sobre los *Himnos homéricos* y los poemas de tipo burlesco, al estilo de la *Batraco-miomaquia*, cf. A. Lesky, *Historia de la literatura griega*, trad. esp., Madrid, 1968, págs. 107 y sigs.

Sobre el *aedo*, cf. últimamente G. A. Samonà, *Gli itinerari sacri dell'aedo*, Roma, 1982 (discutible), cf. Gosboli (*QUCC*, 1986, 153 ss.).

3. ÉPICA HELENÍSTICA

Durante la época helenística tiene lugar una importante polémica sobre la posibilidad de revivir la épica al estilo homérico-hesiódico. Calímaco, el gran pontífice de la época en materia literaria, defendió con gran ahínco la tesis de acuerdo con la cual Homero no podía ser imitado y que era preciso ir a la elaboración de una nueva teoría poética. Ya Aristóteles había diferenciado la épica *buena* de la *mala* (en la primera hay una sola acción, en la mala, varias acciones). Calímaco, que se vuelve contra el poeta cíclico (*Epigr.* 28,

1), defiende una poesía elaborada, sutil, breve. Sus enemigos le criticaron el que no se hubiera atrevido a escribir ningún poema largo, y por ello se volvía contra quienes osaran escribir uno. Él respondió a sus rivales. Lo cierto es, empero, que es el poema de corte hesiódico el que más le interesa, sobre todo porque la poesía helenística era muy amante de la erudición, y Hesíodo da muestras de ello en sus poemas.

En todo caso, el hecho es que Calímaco no venció: la épica siguió, a lo largo de la historia de la literatura universal, dando poemas al estilo homérico. En la época helenística, Apolonio de Rodas, Riano, Arato (éste escribiendo al estilo «hesiódico») intentaron proseguir la tradición.

Las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas —el único poema épico a lo homérico llegado hasta nosotros de este período— intentan renovar la gran poesía homérica. Y, en efecto, el autor —que, como filólogo, es un buen conocedor de la lengua y la técnica homéricas— intenta, en su obra, revivir los grandes principios y elementos técnico-estilísticos de Homero. Señalaremos algunos de los más importantes.

1) Por lo pronto, Apolonio utiliza la lengua y el verso homéricos. El hexámetro, las fórmulas, la lengua artificial y convencional que hallamos en la *Ilíada* y la *Odisea*, reaparecen en su poema. En ocasiones, empero, se aparta del original dando valores no homéricos a ciertos términos, o inventando, sobre la base que le proporcionan los poemas, términos nuevos o formas no empleadas por su modelo.

2) Los rasgos de estilo homéricos más frecuentes en Apolonio son: el uso de la *comparación*, el empleo de discursos, la invocación a la Musa, el aparato mitológico, el *catálogo* (por ejemplo, el de los héroes que se embarcan en la nave Argo, I 24 ss.). También es homérica la concepción del héroe que logra superar los obstáculos (como Ulises).

Sin embargo, aquí empiezan ya las diferencias respecto a su gran modelo: Jasón logra sus objetivos mediante la intervención de Medea, que, enamorada de él, le presta su ayuda. La aparición del *elemento erótico* —típicamente helenístico— es un rasgo que Apolonio no halla en Homero, sino que es típico de su propia época.

Pero hay otros elementos no homéricos: la erudición (sobre todo las constantes historias etiológicas), el empleo de la técnica del *epilio* (que podemos definir como «cuadrado»), la *miniatura*, son rasgos helenísticos que, conscientes o no, hacen su aparición en Apolonio. En el fondo, se ha dicho con razón, el poema de Apolonio proclama que Calímaco estaba acertado en sus teorías.

Sobre las teorías en torno a la esencia y rasgos de la épica en la Antigüedad, cf. M. Fuhrmann, *Einführung in die antike Dichtungstheorie*, Darmstadt, 1973 (sobre las teorías helenísticas, págs. 126 y sigs.). Un buen estudio general sobre la épica helenística en K. Ziegler, *Das hellenistische Epos*, Berlín, 1934; un estudio comparativo de lo que hay de homérico y de helenístico en las *Argonáuticas*, en P. Händel, *Beobachtungen zur epischen Technik des Apollonios Rhodios*, Munich, 1954.

Aspectos concretos en H. Färber (*Zur dichterischen Kunst in Ap. Rhod. Argonautika*, tesis doct., Berlín, 1932 (que trata de las comparaciones); A. Hurst, *Apollonios de Rhodes: manière et cohérence*, Roma, 1967 (que aborda la técnica y las tendencias específicas del epos); F. Stoessl, *Apollonios Rhodios*, Berna, 1941 (el arte y, sobre todo, las fuentes); L. Klein, «Die Gottertechnik in den *Argonautika* des Apollonios Rhodios» (*Philologus*, 86 [1931], 18 ss.).

Las relaciones entre la lengua de ambos poetas es bien estudiada en G. Marxer, *Die Sprache des Apollonios Rhodios in ihren Beziehungen zu Homer*, tesis doct., Zurich, 1935. Cf., asimismo, Ch. Mugler, en *REG*, 54 [1941], 1 ss. Un intento por reivindicar la originalidad del poeta, en D. N. Levin, *Apollonius' Argonautica*, Leiden, 1971.

Un inventario general de la poesía épica posthelenística es difícil de ofrecer en toda su riqueza. Distinguiremos algunos momentos importantes: Quinto de Esmirna, que vivió posiblemente en el reinado de Alejandro Severo (s. III), intentó, en sus *Posthoméricas*, un poema que quiere ser la continuación literal de la *Ilíada*. Y, en efecto, el poema carece de proemio y comienza inmediatamente después de la muerte y el entierro de Héctor, como hará siglos después Goethe en su *Aquileida*. El poema parece una obra juvenil, con rasgos inmaduros, aunque en determinados momentos hallamos ciertos episodios impresionantes. La técnica es homérica, como el verso y el estilo, aunque, naturalmente, es muy inferior.

Un poco antes, en el paso del siglo II al III hemos de mencionar a los dos Opianos, autores de poemas didácticos, la *Halieútica* (poema de la pesca) cuyo autor es Opiano de Cilicia, y el *Cinegético*, de Opiano de Apamea. Si a algo pueden compararse estos poemas es a Arato.

El último representante de la poesía épica tardía, tras varios lustros —incluso posiblemente siglos— de pausa, es Nonno de Panópolis, autor de un enorme poema, en cuarenta y ocho cantos, sobre Dioniso (*Dionisiacas*). Nonno vivió probablemente en el siglo V y es autor de una importante reforma métrica que hizo escuela. Parece que Trifiodoro, hasta hace poco considerado un discípulo suyo, es, más bien, su precursor en su obra *La caída de Troya*. A la escuela de Nonno pertenecen Coluto, autor de un poema sobre *El rapto de Helena*, y Museo, cuyo *Hero y Leandro* se ha ganado un puesto en la historia de la literatura sentimental. Los discípulos de Nonno siguen su técnica y, en general, su estilo huele a escuela de retórica. Para una información general sobre el tema, con indicación de la principal bibliografía, cf. J. Alsina, «La épica griega tardía» (*EC*, 16 [1972], 139 ss.).

Véase también: W. G. Thalmann, *Convention of Form and Thought in Early Greek Epic Poetry*, Baltimore, 1984.

4. LA LÍRICA

Si en la épica lo esencial es la narración, en la lírica «el poeta no verifica tarea alguna, pues no hay objeto frente al que situarse» (E. Staiger, *Principios fundamentales de Poética*, 31), o como apunta Vischer, «en el poema lírico

asistimos al puntual encenderse del mundo en el poeta». De lo que se trata es de verterse y expresar el mundo interior que bulle en el poeta. Pero conviene advertir que no todo lo que entendemos hoy por lírico era considerado así por los griegos. En puridad, lírico (λυρικός) es, para el heleno, la poesía cantada. Sólo haciendo una cierta violencia podemos aplicar el término lírico a la elegía y al yambo, que, sin embargo, para nuestra concepción moderna, son una forma concreta de lirismo.

Quando un poeta contrapone la naturaleza al arte y el ideal a la realidad de manera que la representación de ese ideal es lo que prepondera, y al complacerse en él se vuelve sentimiento dominante, lo llamo *elegíaco*,

así ha definido Schiller (*Poesía ingenua y poesía sentimental*) el subgénero elegía, y creo que podemos aceptar tal definición y englobarla en lo lírico, pues se trata de una reacción personal frente a una situación dada.

Así pues, englobamos dentro de lo lírico tanto a la *elegía* como al *yambo*, al *mélos* (poesía cantada individualmente) como al *canto coral*, si bien estrictamente sólo es lírica auténtica la lírica monódica o *mélos*.

Ocurre, por otra parte, que el material de que disponemos para una cabal clasificación y comprensión de los elementos que caen dentro de la rúbrica «lírica» es muy escaso, dado el estado fragmentario en que han llegado hasta nosotros los restos de la lírica griega, especialmente la arcaica. La esperanza de Wilamowitz, que creía que si llegáramos algún día a conseguir una colección sistemática de los textos relacionados con los distintos tipos de poesía lírica nos ayudaría a comprender mejor el sentido y la substancia del *treno*, el *ditirambo*, o el *hiporquema*, no se ha cumplido: pese a que algunos años más tarde se llevó a cabo tal empresa, puede decirse que la esperanza del filólogo alemán ha sido defraudada. H. Färber (*Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike*, Munich, 1936) no ha resuelto todos los problemas. Y en un trabajo aparecido en 1955, A. E. Harvey podía escribir que «el resultado de esa discusión es terriblemente negativo» (*CQ*, 5 [1955], 175). Situados ante esa perspectiva, la única actitud aconsejable es aceptar los subgéneros tradicionalmente establecidos y procurar ofrecer, al menos, una descripción externa y una breve historia de cada uno.

Las palabras de A. von Wilamowitz a que nos hemos referido proceden de *Textgeschichte der gr. Lyriker*, Berlín, 1900.

Para los orígenes rituales de la lírica arcaica, cf. F. Rodríguez Adrados, *Los orígenes de la lírica griega*, Madrid, 1976. Es importante también la *Paideia* de Jaeger (I, págs. 133 y sigs.).

a) *La elegía y el yambo. El epigrama*

Elegía y yambo son típicas creaciones del genio de los jonios. Y ello se patentiza ya en la lengua utilizada, en la que los elementos jónicos son predo-

minantes, especialmente en el yambo. La elegía, que surge de un trasplante de la poesía homérica a las nuevas condiciones, es, como cabía esperar, una combinación armónica de elementos épicos y jónicos.

Escrita en un metro que es, en particular, el de la epopeya y que, en lo restante, no es sino otra forma de él, la elegía tiene una lengua también muy próxima a la lengua del epos,

ha escrito A. Meillet (*Aperçu d'une histoire de la langue grecque*, París, 1913, pág. 190). El metro, constituido por el dístico elegíaco, lo comparte con el *epigrama*, que a veces es difícilmente distinguible de la auténtica elegía, y sólo por la extensión, mayor en ésta, cabe normalmente distinguirlo. Consta de un hexámetro y un pentámetro, organizados a modo de dísticos que se repiten de un modo indefinido.

/ ˘ ˘ / ˘ ˘ / ˘ ˘ / ˘ ˘ / ˘ ˘ / ˘ ˘ / ˘ ˘ / ˘ ˘ /
 / ˘ ˘ / ˘ ˘ / ˘ ˘ / ˘ ˘ / ˘ ˘ / ˘ ˘ / ˘ ˘ / ˘ ˘ /

Dentro de la época arcaica, la elegía ha conocido una gran variedad. Las más antiguas (Arquíloco, Calino, Tirteo) se distinguen por el tono y por el contenido: mientras en Arquíloco descubrimos un tono muy personal, en Calino y en Tirteo tenemos una poesía que exhorta a la lucha, y que, por lo tanto, está mucho más cerca del espíritu homérico. Más aún: la tesis de una presencia de elementos *formulares* homéricos dentro de la elegía es algo que, a partir de Küllenberg, se ha ido aceptando paulatinamente. En el caso de Arquíloco, probablemente quien ha ido más lejos ha sido D. L. Page en su ponencia sobre este poeta (*Archiloque*, en *Entretiens sur l'Antiquité*, Vandoeuvres, 1964), habiendo incluso llegado a sostener que Arquíloco es un poeta oral.

La presencia de *fórmulas* y expresiones homéricas (épicas en general) dentro de la elegía, y no sólo la arquiloquea, es fácilmente detectable comprobando, en una edición crítica, el aparato de referencias. El problema es dar el paso decisivo que da Page al deducir, de la presencia de fórmulas épicas en Arquíloco, su carácter oral. A. Dihle, que ha sometido la tesis de Page a una profunda crítica, observa (*Homer-Probleme*, Opladen, 1970, pág. 49) que «el defecto cardinal (de Page) es haber identificado el uso del vocabulario épico con las leyes de la técnica oral». En general, cf. T. G. Rosenmeyer, «The formula in early Greek Poets» (*Arion*, IV [1965], 302 ss.).

Con Solón la elegía se hace política; en Mimnermo adquiere un carácter personal, pero de corte distinto al de Arquíloco. Su tono melancólico es innegable. En Teognis pretende convertirse en un instrumento de educación aristocrática.

La persistencia de la tradición elegíaca en la época clásica está atestiguada por los fragmentos de una serie de poetas relativamente mal conocidos. Por un lado, Ion de Quíos y Dioniso Calco; de otro, Eveno (una especie de elegíaco

a lo teognídeo); Critias es otro importante ejemplar de elegía —también aristocrática—, y, especialmente, Antímaco de Colofón, quien, de hecho, es el padre de la elegía helenística, junto a Mimnermo.

El tono puramente aristocrático de la elegía arcaica, e incluso clásica, cambia profundamente al llegar a la época helenística. Ahora adviene esencialmente erudita, mitológica y erótica. En cierto modo, lo que hace la elegía helenística es insistir en los aspectos ya eruditos y eróticos de la elegía anterior (Mimnermo, con sus poemas sobre *fundaciones* de ciudades; Antímaco, con sus poemas erótico-mitológicos). Ahora, estos gérmenes adquieren proporciones más amplias: Calímaco escribirá elegías en las que se combinan ambos elementos (*Hecale, Aitia*); Hermesianacte y Fánocles compondrán —tomando como modelo la *Nanno* de Mimnermo y la *Lide* de Antímaco— elegías amorosas.

Sobre Ion de Quíos, cf. A. von Blumenthal, *Ion von Chios. Die Reste seiner Werk*, Stuttgart, 1939. Algunos aspectos de la relación entre este poeta y Calímaco son abordados por el erudito libro de Capovilla, *Callimaco*, Roma, 1967, I, págs. 174 y sigs. La producción elegíaca de Critias es estudiada en Cadiou, «Critias élégiaque» (*BAGB* [1966], 121 ss.). Una buena historia de la elegía griega, y una discusión sobre su influjo en la romana, en F. Jacoby, «Zur Entstehung der röm. Elegie», *RhM* [1905] = *Kleine philologische Schriften*, Berlín, 1961, II, págs. 65 y sig.

Formalmente emparentado con la elegía, según hemos visto, el *epigrama* es otra de las grandes creaciones del genio jónico. Su finalidad originaria, claramente implícita en su etimología (*inscripción*), fue modificándose paulatinamente, de modo que, sobre todo en la época helenística, se ha literaturizado enteramente, y aunque se escriben epigramas funerarios, se trata de literatura ficticia. En las épocas helenística y romana, el epigrama llegó a convertirse en una composición que, por su complejidad, su ingenio y su estilo, puede compararse al soneto en el Renacimiento y el Barroco. Famosos epigramatistas fueron Leónidas de Tarento, Asclepiádas de Samos, Calímaco, Meleagro, Filodemo de Gádara, Antípatro de Sidón, Páladas, por dar nombres ilustres.

Una inagotable colección de epigramas tenemos en la llamada *Antología Palatina*, cuya constitución tiene una larga historia, y es el resultado de compilaciones hechas a partir de la época helenística. Entre las principales ediciones citaremos las de W. R. Paton, Londres, 1917 y sigs.; H. Stadtmüller, Leipzig, 1894 y sigs.; P. Waltz-G. Soury, París, 1928 y sigs., y H. Beckby, Munich, 1957. Gow y Page iniciaron la publicación de esta importante *Antología*, intentando distinguir lo helenístico de lo posterior (*The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*, Cambridge, 1965, dos tomos). De entre los estudios básicos sobre el tema hay que destacar R. Reitzenstein, *Epigramm und Skolion*, Giessen, 1893. Su tesis básica (resumida en *RE*, de Pauly-Wissowa, s. v. *Epigramm*) es que el epigrama ha sido siempre un *Buchpoesie* (cf., frente a esta actitud, G. Giangrande, «Symptotic Literature and Epigram» (en el volumen colectivo *L'Épigramme grecque*, en *Entretiens sur l'Antiquité*, t. XIV, Vandoeuvres, 1968, donde, al lado de este estudio, hay importantes contribuciones de Raubitschek, Gentili, L. Robert, W. Ludwig, Labarbe y Luck).

Con Arquíloco el yambo adquiere carta de naturaleza. Que haya literaturizado elementos preexistentes populares es más que probable. Sobre su origen poco sabemos, aunque Adrados ha apuntado que «la admisión de una gran libertad de lenguaje se ha interpretado como reflejo de un antiguo uso religioso de este género en el culto de Deméter y Dioniso». Su lengua es el jónico corriente, y, como género, se adapta maravillosamente a la invectiva personal. Un rasgo importante es que la fábula juega en él un gran papel.

Después de Arquíloco, el *yambo escazonte* (o cojo, porque el último pie era un espondeo) aparece en Hiponacte, y, ya en época helenística, en Herodas. Todavía en época arcaica, Semónides escribió un libro de yambos (o que luego fueron recogidos en forma de libro) contra las mujeres, que se hizo famoso por su misoginia.

b) *La lírica monódica y coral*

Si, en su contenido, lírica monódica y lírica coral pueden, en algunos casos, identificarse, existen realmente entre ambas una serie de diferencias específicas. Se parecen en cuanto que, en muchas ocasiones, el coro se expresa como si fuera una única persona. Pero se diferencian en la estructura, en el metro, en la lengua y en algunos otros aspectos. Los mismos antiguos han llegado a confundirnos por un uso ambiguo de la terminología. Así Proclo en su famosa división de la poesía lírica no habla de la monodia y parece entender por *mélós* exclusivamente la poesía coral (cf. Focio, *Bibliotheca* 309b6 s.).

En la poesía *mélica* tenemos una breve composición, estrófica por lo general, y escrita en el propio dialecto del poeta, aunque podemos hallar cierto influjo épico.

En el caso de Alceo y Safo se emplea el lesbio, en Anacreonte el jonio y en Corinna el beocio.

Sobre el metro de la monodia, cf. lo que decimos en el capítulo sobre «Verso, música y danza».

Constituye un problema la cuestión de distinguir los diferentes *subgéneros* líricos. Una división que para el griego era obvia, aunque en muchos casos a nosotros nada nos dice, consiste en distinguir entre poesía religiosa y poesía secular, o, para decirlo en la terminología griega, τὰ πρὸς θεοῦς y τὰ πρὸς ἀνθρώπους (Proclo, *Bibl. Focio*, pág. 319, 33 y ss.), aunque existe una especie de género mixto donde caben los *partenios*, *cantos dafnefóricos*, *oscofóricos*, etc. Sin embargo, la división, aunque tiene su sentido, no es muy estricta si tenemos en cuenta que, en un momento u otro, los poemas profanos se han visto influidos por los religiosos. Por ejemplo, parece, según la tradición, que Simónides fue el primero que introdujo mitos en los cantos de triunfo, cuando el mito, en un principio, estaba reservado para los cantos a los dioses.

Si juzgamos a partir de las ediciones alejandrinas de Píndaro, tendremos una división más estricta: los editores alejandrinos de Píndaro dividieron su obra en *himnos*, *peanes*, *ditirambos*, *prosodios*, *partenios* e *hiporquemas*, aunque a esta división cabe objetarle que, por lo pronto, los peanes y los ditirambos no son sino una subdivisión del himno, que suele definirse como todo canto dirigido a la divinidad. Y aquí hay que observar que poseemos himnos monódicos (como el que Safo dirige a Afrodita, fr. 1) e himnos corales. Por otra parte, la antes citada división olvida el *treno* o canto fúnebre, que no necesariamente tiene que adoptar la forma de lírica coral, ya que Page ha intentado defender la existencia de una *trenodia dórica*, en dísticos elegiacos compuestos en dorio, un ejemplo tardío de la cual serían los dísticos que recita la protagonista en la *Andrómaca* de Eurípides, vv. 103 y ss.

Se trata, efectivamente, de un caso único dentro de la tragedia, y que probablemente Calímaco ha tenido en cuenta al redactar su *Himno a Palas*. Cf. D. L. Page, en *Greek Poetry and Life*, Oxford, 1936, págs. 206 y sigs.

W. Schmid (*Geschichte der gr. Literatur*, I, 1, págs. 339 y sigs.) ha ensayado otro método: la clasificación de acuerdo con el destinatario de los poemas. Esta división comprende:

Cantos rituales, que pueden ser interpretados por un solista o un coro. Dentro de este grupo cae el *himno*, que es un canto dirigido a la divinidad, con una serie de rasgos típicos (repetición insistente de los atributos, alusiones a favores anteriores, *captatio benevolentiae*, etc.). Cabe tener en cuenta que estos rasgos son propios de la *plegaria* y que los poetas pueden imitar los cantos rituales literaturizándolos.

Sobre los rasgos generales de la plegaria griega, cf. el estudio general de Fr. Heiler, *La Prière* (trad. francesa del original alemán titulado *Das Gebet*), París, 1931. La presencia de elementos propios del himno en los autores presocráticos ha sido detalladamente analizada por K. Deichgräber («Hymnische Elemente in der philosophischen Prosa der Vorsokratiker», *Philologus*, LXXXVIII [1933], 347 ss.). La presencia de elementos rituales, especialmente trenódicos, en la obra de Esquilo ha sido bien estudiada por R. Hölzer, *Zum Aufbau der lyrischen Partien des Aischylos*, Marbach a. N., 1935. Cf., asimismo, sobre el himno, aparte el art. de la *RE* de Pauly-Wissowa (firmado por Wünsch), lo que dice E. Norden, *Agnostos Theos*, Leipzig-Berlín, 1913.

La crítica posterior clasificó, a su vez, los himnos de acuerdo con su intención o finalidad (himno de invocación, de petición de buen viaje, o simplemente narrativo de un mito. Cf. Menandro, *Rhet. Graeci*, III 333 s. Sp.). Pero tal división carece para nosotros de importancia y es simplemente el resultado de la especulación retórica de la época romana.

Como las dos grandes divisiones del himno hay que citar el *peán* y el *ditirambo*. Originariamente el peán (παιάν en dórico, παιήων o παιών en jónico) es, inicialmente, un himno dedicado a Apolo (quien, a su vez, parece haber

absorbido las funciones de un dios atestiguado en la época micénica, Παῖ_α_ω = παῖ_ά_ων). En realidad, se trata de un canto en el que se celebra un triunfo, la superación de una desgracia, o la petición de una superación de tal desgracia. En este sentido, el canto coral del párodos del *Edipo Rey* podría considerarse un peán.

Sobre el tema, cf. A. Fairbanks, *A Study on the Greek Paean*, Cornell Stud., 1900.

Como señala A. E. Harvey (*CQ*, 5 [1955], 172), «la palabra παῖ_ά_ων no es el nombre de un canto, sino el de una invocación al dios Apolo», haciendo referencia a las palabras rituales ἦ παῖ_ή_ον, o formas equivalentes (cf. Calímaco, fr. 260, 10 Pf.: *Himno H. Apolo* 517). De aquí el verbo παῖ_ά_νι ζειν entendido como un canto ritual entonado, por ejemplo, antes o después de una batalla (cf., por ejemplo, Esquilo, *Septem* 268).

Tenemos pocos datos sobre el peán cantado en el banquete (y lo mismo cabe decir del peán entonado antes o después de la batalla). Ignoramos hasta qué punto se desarrolló como forma literaria, aunque, a partir de pasajes como Arquíloco, fr. 76 D, y Alcman, fr. 71 D, podemos deducir la antigüedad del peán-banquete.

Un buen conocimiento del peán nos ofrece Píndaro, del que se han conservado importantes fragmentos. Cf. el estudio de C. M. Bowra en los *New Chapters in the History of Greek Literature* (editados por I. U. Powell, Oxford, 1933, págs. 36 y sigs.) y el trabajo de S. L. Radt, *Pindars zweiter und sechster Paian*, tesis doct., Amsterdam, 1958.

Mientras el peán, por lo general, presenta unos rasgos muy concisos, con unos elementos más bien sencillos (refrán, dedicación exclusiva a Apolo), en algunos casos (Ísilo de Epidauro y la mayoría de los de Píndaro) el *ditirambo* ofrece al estudioso unos rasgos más característicos. Por lo pronto (como señala H. Jeanmaire, *Dionysos*, París, 1951, pág. 234), «la palabra ditirambo era un epíteto o una designación de un dios» (como en el caso del peán, por lo tanto), sus orígenes eran rituales, y, aunque ha sufrido una larga evolución, incluso en las formas ya literaturizadas (como ocurre en Laso de Hermíone, Simónides, Píndaro y Baquilides), jamás llegó a olvidarse enteramente su antiguo carácter de petición a Dioniso. El primero que, según nuestras noticias, reorganizó el ditirambo ritual para convertirlo en género literario, fue Arión, en Corinto (cf. Heródoto, I 23). Originariamente debió ser cantado por un coro encabezado por un solista, según las noticias de Arquíloco y Aristóteles. El dios, sin duda, podía encarnarse en el corego (cf. lo que ocurre en las *Bacantes* de Eurípides).

De entre los rasgos específicos del ditirambo, cabe señalar los siguientes: un ritmo especial, acompañamiento de flauta, con modo frigio en la música; uso de un vocabulario muy complicado; importante contenido narrativo; originariamente tenía una estructura estrófica, aunque, en su evolución, a finales del siglo V perdió este carácter, adquiriendo un alto porcentaje de solos.

Los testimonios más importantes sobre esos rasgos pueden hallarse recogidos en el libro de A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, 1962 (ed. revisada por Webster), así como en O. Crusius (*RE* de Pauly-Wissowa, s. v. *Dithyrambos*).

La evolución general del ditirambo abarca una serie de etapas: forma ritual (Arión, Laso, Simónides, Píndaro, Baquilides); la etapa del nuevo ditirambo, representada especialmente por Filóxeno y Timoteo. Cf. H. Schönewolf, *Der jungattische Dithyrambos*, Giessen, 1938. Sobre los ditirambos de Baquilides, cf. ahora el volumen colectivo *Pindar und Bacchylides*, Darmstadt, 1970, págs. 391 y sigs. (con la reproducción del trabajo de D. Comparetti, *Les dithyrambes de Bacchylides*, París, 1890). Poco se sabe sobre la etimología del término, aunque se ha apuntado la posibilidad de una relación con Frigia, y que haya una cierta relación etimológica entre *διθύραμβος* y *triumphus*. Cf. W. Schmid, *Zur Geschichte des gr. Dithyrambus*, Prog., Tubinga, 1901.

Sobre Laso de Hermíone, cf. G. A. Privitera, *Laso di Ermione*, Roma, 1965. Sobre la distinción entre ditirambo antiguo (severo) y nuevo, cf. Privitera, en *A. e R.*, 3 [1958], 18 ss. Tal distinción ha sido potenciada por el escaso valor literario de *Los persas* de Timoteo, frente a su genialidad musical. Cf. U. von Wilamowitz, *Timotheos. Die Perser*, Leipzig, 1901 (hay reed.).

Dentro de lo que cabe definir como subgéneros menores en la lírica, hemos de mencionar el *hiporquema* (ὑπόρχημα), canto coral interpretado por un número de danzantes; el *treno* (θρήνος) es un canto fúnebre de origen ritual, muy antiguo y en el que suele distinguirse el lamento espontáneo (γόος, cf. *Iliada* XXIV 720 ss.) como una especie de contestación en masa al lamento de un solista, y el *treno* propiamente dicho, ya literaturizado. Cuando el treno se limita a una representación meramente ritual, suele recibir el nombre de γόος. Pero podía ocurrir que, posteriormente a la muerte de la persona llorada, se le consagrara un lamento compuesto por un poeta profesional, según señala Proclo, y sin duda éstas son las composiciones que los gramáticos alejandrinos calificaron de θρήνος propiamente dichos, al hacer las ediciones de Simónides y de Píndaro.

Las fuentes antiguas hacen bastantes referencias al treno: cf., por ejemplo, Platón, *Leyes* 800e, y el escolio correspondiente. Estos testimonios han sido recogidos por H. Färber, en el libro antes citado (*Die Lyrik in der Kunsttheorie des Antike*, Munich, 1936). Hay dudas sobre si algunos de los fragmentos que se han considerado restos de *trenos* lo son realmente: así, no hay prueba concluyente, sino al contrario, de que el famoso fragmento de Dánae, de Simónides, lo fuera. Tal como lo define Dionisio de Halicarnaso («arrastrada Dánae por las olas, lamenta su destino»), más bien sugiere un epinicio o un ditirambo, donde la narración de un mito estaba en su lugar. Sobre el treno ritual, cf. E. Reiner, *Die rituelle Totenklage der Griechen* (Tübinger Beitr. zur Altertumswiss., H. 30), Tubinga, 1938.

El *escolio* (σκόλιον) era un canto típico del banquete aristocrático, pero un canto personal. «Contrariamente al aedo homérico, que al son de su cítara narraba los hechos gloriosos de los dioses y de los héroes, ahora son todos

y cada uno de los comensales quienes toman parte en el canto» (F. J. Cuartero, «Estudios sobre el escolio ático», *Bol. Inst. Est. Hel.*, 1 [1967], 5 ss.). Tales cantos, *escolios áticos* tal como los llama Ateneo (XV 694c y ss.), debieron de surgir, en opinión de Bowra (*Gr. Lyric Poetry*, pág. 402), en el período de transición que va de Solón a Esquilo, o sea en pleno siglo VI y parte del V, época en que alcanza su plena madurez. Sin embargo, el propio Bowra señala las diferencias que, en su opinión, separan los escolios compuestos por poetas como Alceo y Simónides (por ejemplo, el que éste dedica a los Escópadas) y los típicos escolios o cantos conviviales áticos. Los de estos poetas (y los de Píndaro) son auténticos cantos corales. Lo que ocurre es que, al parecer, se ha observado una evolución en la concepción del *escolio* desde el siglo V a la época helenística, debido a que, en cierto momento, el escolio llegó a confundirse con el *encomio* (ἐγκώμιον), canto en el que se hace el elogio de alguna persona.

Sobre estas confusiones, cf. A. E. Harvey, *CQ*, 5 [1955], 162 ss. Los estudios básicos, aparte el ya mencionado de R. Reitzenstein, *Epigramm und Skolion*, Giessen, 1893, son el de Bowra (en el libro antes mencionado) y el trabajo de Cuartero ya mencionado. Sobre los «escolios» pindáricos, cf. B. A. van Groningen, *Pindare au banquet*, Leiden, 1960. Sintomático de la confusión que antes hemos señalado entre encomio y escolio es el hecho de que el subtítulo de este libro sea «Les fragments des Scolies édités avec un commentaire critique et explicatif». Cf., asimismo, J. Gallo, «Gli σκόλια di Pindaro» (*QUCC*, 8 [1969], 105 ss.).

El *epinicio* es uno de los subgéneros líricos dedicados a humanos mejor conocidos gracias a que se han conservado prácticamente todos los de Píndaro, una parte de los de Baquilides y restos de otros poetas. Normalmente organizado triádicamente (estrofa, antístrofa, epodo), suele comprender como elemento esencial (por lo menos no falta prácticamente nunca en los de Píndaro; una excepción, la *Ol.* XIV) un mito, cuya relación con el vencedor en los Juegos no siempre resulta clara. En general el esquema puede reducirse a: *actualidad-mito-actualidad*, es decir, el mito ocuparía el centro de la oda triunfal o epinicio.

La estructura concreta del epinicio y el problema de la unidad del mismo como poema plantean una serie de cuestiones. En cuanto a la estructura, algunos han querido ver en el epinicio los elementos básicos del *nómos citaródico*, que comprende una serie de elementos básicos que no pueden faltar: ἐπαρχά, μεταρχά, κατατροπά, μετακατατροπά, ὄμφαλός, σφραγίς, ἐπίλογος (cf. Boeckh, *De metris Pindari*, pág. 182). El problema de la unidad ha planteado importantes polémicas. Desde Hermann, que lanzó la tesis de la *idea poética*, pasando por la tesis de la *idea lírica* de Croiset, hasta la consideración simbolista de Norwood, pasando por la distinción (basada, en un principio, en ideas de Boeckh) entre *programa e intenciones del poeta*, de Schadewaldt, todas las teorías tienen cabida. Hoy tiende a verse en el epinicio fundamentalmente una intención esencial, la del *elogio*, y en función de esa finalidad se intenta expli-

car la estructura y los elementos del epinicio pindárico. Lo tradicional tendría, pues, un papel básico y decisivo en la organización de la oda pindárica (y baquilídea).

Sobre el *nómos citaródico*, cf., además, S. Michaelides, *The Music of Ancient Greece*, s. v. *kitharodia* (Londres, 1978), así como el estudio preliminar de Lasserre en su edición del *De musica* del Pseudo-Plutarco (Lausana, 1954, págs. 22 y sigs.). Cf., asimismo, H. Grieser, *Nomos. Ein Beitrag zur gr. Musikgeschichte* (Quellen und Stud. zur Gesch. und Kult. des Altert. u. d. Mitt., Heft 5, 1957).

Westphal intentó identificar la ἐπαρχά con el *prooimion*, sobre el cual cf. H. Koller, *Das kitharodiche Prooimion*, Berna, 1945, y Rodríguez Adrados, *Los orígenes de la lírica griega*, págs. 50 y sig.

Sobre la historia de la interpretación del epinicio pindárico, cf. D. C. Young, «Pindaric criticism» (reproducido en el vol. colectivo *Pindar und Backhylides*, Darmstadt, 1970, págs. 1 y sigs.). El libro mencionado de W. Schadewaldt es *Der Aufbau des pindarischen Epinikion*, Darmstadt, 1966; primera ed. en *Schr. d. königsberger Gesellschaft*, Kl. V, 3, 1928, págs. 259 y sigs. Importante reseña crítica de H. Fraenkel en *Gnomon*, VI [1930], 1 ss. Y una buena visión del origen de las ideas de Schadewaldt en J. S. Lasso de la Vega, «La séptima *Nemea* de Píndaro», *EC*, XXI [1977], 59 ss.

Véanse, asimismo, los estudios de G. Norwood, *Pindar*, Los Ángeles-Berkeley, 1955, y C. M. Bowra, *Pindar*, Oxford, 1964.

Para una historia del epinicio, cf. Jurenka, «Entwicklung des gr. Epinikion bis auf Pindar» (Gymn. Progr. Wien, 1898), que insiste en la existencia de un esquema tradicional para la composición de las odas triunfales. Sin embargo, no hay que exagerar este esquematismo como podemos ver sostenido en Thummer —siguiendo en parte a Wilamowitz, *Pindaros*, 105— en su edición de las *Ístmicas* de Píndaro (Heidelberg, 1968). Un análisis de las odas pindáricas y su estructura en R. Hamilton, *Epinikion. General Form in the Odes of Pindar*, La Haya, 1974.

Mención merecen los subgéneros llamados *epitalamio*, del cual tenemos fragmentos procedentes de Safo, y *embateria* o cantos de guerra, originadas, al parecer, en centros de cultura dórica (Laconia, Creta). Para la distinción monodia/lírica coral, cf. M. Davies, «Monody, choral lyric and the tyranny of Handbooks» (*CQ* [1988], 52 ss.).

5. EL DRAMA

Drama significa, en griego, acción (δράμα de δράω). Se trata, por tanto, de un género en el que los personajes *actúan*, obran por sí mismos en una *escena* (aunque hay obras que, por diversas razones, son irrepresentables). En Grecia hay que distinguir tres grandes subgéneros: la tragedia, la comedia y el drama satírico (excluimos el mimo, porque se trataba de mera representación, sin palabras y, por tanto, por definición, no es *literatura*. Sin embargo, *mimos* han podido existir en Grecia no como *pantomima*, sino como un estilo de obra dialogada, pero que no está pensada para la representación: así los mimos de Herodas y, en cierto modo, los de Teócrito.

No nos plantearemos aquí el espinoso y aún no resuelto problema del origen. La tesis tradicional —origen en el culto a Dioniso— ha sido puesta en duda últimamente. Aristóteles sostuvo, en la *Poética*, la explicación de la tragedia como derivada del antiguo dítirambo. Cf. un resumen sobre el estado de la cuestión en F. Rodríguez Adrados, *Fiesta, Tragedia y Comedia*, Barcelona, 1972, págs. 21 y sigs. (quien defiende que es la fiesta, en toda su complejidad, la raíz de la tragedia y la comedia. Pero como, para Adrados, todo deriva de la fiesta, incluso la lírica, en su gran parte, creemos que se trata de una explicación que, al querer explicarlo todo, no explica nada. Sin embargo, algunas de sus ideas son útiles).

Qué sea una tragedia es un problema difícil de contestar. La visión de Goethe al querer definirla como un *conflicto sin solución* ha sido adoptada por buena parte de críticos modernos, pero, al hacerlo, cerramos el paso a la comprensión de la tragedia griega en la que, en casos muy numerosos, el conflicto es soluble, es decir, *termina bien*, aunque sea a través de determinados trances dolorosos. La definición aristotélica, clásica ya, según la cual la tragedia es

la representación imitadora de una acción seria, concreta, de cierta extensión, representada y no narrada por actores, con un lenguaje elegante, empleando un estilo diferente para cada una de las partes y que, por medio de la compasión y el horror, provoca el desencadenamiento liberador de tales pasiones (*Poética*, cap. VI, 1449b, 26),

plantea, a su vez, muchos interrogantes. Por lo pronto, los filólogos no han dejado de discutir, prácticamente, sobre el valor real de cada uno de los términos de la definición: qué significa compasión (ἔλεος) y qué horror (¿o hay que traducir por *miedo* el término φόβος?); qué entiende Aristóteles por *kátarsis* (κάθαρσις), etc.

Remitimos a G. F. Else, *Aristotle's Poetics*, Leyden, 1957; A. C. Schlesinger, *Boundaries of Dionysus*, Cambridge, Mass., 1963; y para la discusión que tiende a ver en la catarsis una base médica, y no ética, cf. P. Laín Entralgo, *La curación por la palabra en la Antigüedad clásica*, Madrid, 1958. Asimismo, para la falsa comprensión de la teoría aristotélica en la época barroca, cf. J. Alsina, «Aristóteles y la poética del Barroco» (*Anuario de Filología* [1976], 9 ss.). Sobre el *sentido trágico* de los griegos, cf. la polémica entre G. Ronnet, «Sentiment du tragique chez les Grecs», *REG*, LXXXI [1963], 327 ss.), y J. Carrière, «Sur l'essence et l'évolution du tragique chez les Grecs», *REG*, LXXXIX [1966], 6 ss.).

Ante la dificultad de tal definición *esencialista* o fenomenológica, la filología positivista del siglo pasado optó por una descripción pura y simple, como el caso de U. von Wilamowitz, quien dice (*Euripides' Herakles*, I, 1889, pág. 108):

Una tragedia ática es una pieza completa de leyenda heroica elaborada en estilo elevado para su representación por medio de un coro de ciudadanos

áticos, y dos o tres actores, y destinada a ser representada como parte del culto oficial en el santuario de Dioniso.

Al margen de la orientación aristotélica hay otros intentos por definir la esencia de la tragedia. Ya Teofrasto buscó otro camino al definir la acción trágica como una «mudanza radical de un destino heroico» (ἠρωϊκῆς τύχης περιστάσις), sin penetrar en el meollo del problema sobre si la caída del héroe en la tragedia es debida o no a una ἀμαρτία, término muy difícil de definir y que, al verse a veces por «pecado», se tiñe de contenido religioso que, sin duda, no tenía en la época de Aristóteles. K. von Fritz ha hecho un esfuerzo enorme por trazar el origen de esta inveterada idea de acuerdo con la cual lo que determina la caída del héroe es lo que los alemanes llaman *Schuld* y los ingleses *flaw*, y poniendo en guardia contra la tentación de ver en la tragedia una ilustración de lo que se entiende por *justicia poética* (en la obra literaria, el bueno es premiado y el malo castigado). Para el crítico alemán, no hay *justicia poética* en la tragedia, porque ésta no ha surgido de un planteamiento ético.

El trabajo a que hemos hecho referencia se titula «Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit in der gr. Tragödie» (reproducido como primer capítulo de su libro *Antike und moderne Tragödie*, Berlín, 1962). Fracasado todo intento de definirla, se han intentado otros procedimientos. A. Lesky, *La tragedia griega* (trad. cast.), Barcelona, 1966, págs. 23 y sigs., señala como rasgo de la tragedia que la caída debe ser *digna*, y que el héroe, en ella, acepta el *ineludible conflicto*. Por su parte, J. de Romilly («La tragedia griega como género literario», en el vol. colectivo *Estudios sobre los géneros literarios*, I, Salamanca, 1975, págs. 1 y sigs.) dice que habrá tragedia si «se pone en acción representando una escena heroica, más o menos mítica, que, de forma dolorosa, va al desastre».

El mejor tratamiento antiguo sobre los elementos que informan la tragedia es el de Aristóteles, en su *Poética*, donde, aparte otras cuestiones, aborda la de las partes que conforman una obra trágica. Para él hay que distinguir el *prólogo*, el *párodos* y el *éxodo*; los *episodios* y los *estásimos*, aparte otros elementos como el *kommós*, el *agón*, la *esticomitia*, la *resis*, el *agón epirremático*, etc.

Se llama prólogo (πρόλογος) a «la parte completa de una tragedia que precede a la entrada del párodos» (*Poética* 1452b16-18). Puede faltar (como en *Los persas* y *Las suplicantes* de Esquilo), fenómeno que no necesariamente es un arcaísmo. Eurípides innovó, introduciendo un tipo de prólogo recitado por un personaje —ajeno o no a la acción— que pone en antecedentes al público.

El *párodos* (πάροδος, femenino en griego) es la entrada del coro en la *orquestra* (ὄρχηστρα). Tiene un ritmo especial (*anapéstico* o ritmo de marcha) y una interpretación que no es ni recitado ni cantado (*παρακαταλογή*). Una vez el coro se ha colocado en la orquesta, puede y, de hecho, suele *cantar*, ya en verso libre.

El éxodo (ἔξοδος, también femenino) es un elemento simétrico del párodos, aunque más breve.

Aristóteles llama *episodio* (ἐπεισόδιον) a la parte «completa de la tragedia que va entre dos cantos corales completos» (o estásimo, στάσιμον). *Grosso modo* se correspondería a nuestros *actos*, con los estásimos como entreactos. Es corriente que se compongan tales episodios de diálogos, unas veces largos, con intervenciones extensas de cada personaje (resis, ῥῆσις); pero puede haber un *diálogo lírico* (kommós, κομμός), originariamente un *lamento*, o un diálogo en el que cada personaje recita un solo verso (esticomitia, στιχομουθία), aunque más tarde se pierde esta estructura hierática y dos personajes pueden repartirse un verso (*antilabé*, o sea, *interrupción*, ἀντιλαβή).

El *coro* (χορός), que en su origen estaba formado por un número bastante elevado de actores o coreutas, se redujo finalmente a quince, con un jefe de coro o corifeo (κορúφαιος), y, en algunos casos, puede dividirse en dos semicoros que dialogan entre sí. Dentro de la acción dramática suele haber una *lucha* (agón, ἀγών), normalmente verbal. Cuando esta confrontación es en parte cantada, tenemos el *agón epirremático*.

Como hemos visto, la tragedia —como la comedia y el drama satírico— formaba parte del culto a Dioniso. El Estado, en determinadas épocas del año (Antesterias, Pequeñas dionisiacas, Grandes dionisiacas, Leneas, etc.), encargaba a un ciudadano acaudalado que se ocupara del gasto que representaba poner en escena un concurso dramático (porque se organizaba a base de concursos), en el que tomaban parte los poetas con tres tragedias y un drama satírico, que era el colofón. Los actores eran siempre varones, usaban máscara y coturno. Se cree que cada autor tenía sus actores preferidos, que, en determinados momentos, fueron auténticas *vedettes*.

De entre los principales estudios sobre la tragedia como género, cf. J. Ferguson, *A companion to Greek Tragedy*, Londres, 1972. Sobre sus elementos estructurales, W. Jens (ed.), *Bauformen der gr. Tragödie*, Munich, 1971. Cf. asimismo G. A. Seeck (editor), *Das griechische Drama*, Darmstadt, 1979.

Sobre el *prólogo*: W. Nestle, *Die Struktur des Eingangs in der att. Tragödie*, Stuttgart, 1930. Sobre el *estásimo*, W. Kranz, *Stasimon*, Berlín, 1933, y su tesis *De forma stasimi*, tesis doct., Berlín, 1912. Sobre la *resis*, H. F. Johansen, *General Reflections in Tragic Rhesis: A Study of Form*, Copenhagen, 1959 (tesis doctoral). Sobre la organización de los estásimos, cf. W. Kraus, *Strophengestaltung in der gr. Tragödie*, Viena, 1957 (sólo estudia Esquilo y Sófocles); sobre el *kommós* (aparte el art. de la *RE* de Pauly-Wissowa, s. v.), cf. E. Reiner, *Die rituelle Totenklage der Griechen*, Stuttgart, 1938; sobre el *kommós* también, y el *agón epirremático*, H. Popp, *Amoibaion: Zur Geschichte einer Dialogform der gr. Tragödie*, tesis doct., Tubinga, 1968.

Sobre el *coro*, cf. T. B. L. Webster, *The Greek Chorus*, Londres, 1970; M. Kaimio, *The Chorus of Greek Drama*, Helsinki, 1970.

Sobre la *esticomitia*, cf. W. Jens, *Die Stichomythia in der frühen gr. Tragödie*, Munich, 1955, y A. Gross, *Die Stichomythia in der gr. Tragödie*, Berlín, 1905.

Sobre los *semicoros*, cf. J. Lammers, *Die Doppel- und Halbchöre in der antiken Tragödie*, Paderborn, 1931.

Sobre las representaciones, cf. el bello y documentado libro de Sir A. Pickard-Cambridge, *The dramatic festivals at Athens*, Oxford, 1953 (reed. 1968), quien dedica un capítulo a los *actores*, sobre los cuales véase el definitivo trabajo de P. Chiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, París, 1976.

Sobre el *agón*, cf. J. Duchemin, *L'agon dans la tragédie grecque*, París, 1945.

Sobre la historia del más importante teatro ateniense, el de Dioniso, cf. Sir A. W. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford, 1946 (reed. 1966).

El libro ya mencionado de este mismo autor, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, 1962 (reed. por Webster), reúne los testimonios e intenta una historia del origen de la tragedia, comedia y ditirambo.

Finalmente, en esta enumeración de libros básicos, remitimos, para una lista de las representaciones de obras dramáticas, a T. B. L. Webster, *Greek Theatre production*, Londres, 1956.

Estructura acaso más compleja que la que muestra la tragedia es la que tiene la comedia. A falta de un tratamiento aristotélico —ya que la *Poética* sólo se ocupa de la primera—, hay que recurrir a los propios textos. Originada, al parecer, del antiguo *kômos*, o procesión en honor del dios Dioniso con insultos y obscenidades, suele dividirse en tres épocas claramente diferenciadas: la antigua (*ἀρχαία*), la media (*μέση*) y la nueva (*νέα*). Se ha intentado impugnar tal división, que hoy tiende a aceptarse (cf. L. Gil, «Alexis y Menandro», *EC*, XIV, 64 [1970], 311 ss., con la bibliografía básica sobre el tema). En esencia, cabe afirmar que la comedia antigua, para nosotros representada especialmente por Aristófanes, fue esencialmente política y, en algunos casos, paródica. En ella se atacan las «novedades» del momento (jefes políticos, ideológicos, artistas). Su estructura está constituida por prólogo, párodos, agón, parábasis, con alternación de cantos corales, y éxodo. El prólogo suele ser más extenso que el de la tragedia, y lo mismo puede afirmarse del párodos. El coro de la comedia no es, por lo general, el fiel confidente de los protagonistas, sino un *actor colectivo*, que casi siempre da el nombre a la pieza. Su disfraz en forma de animal recuerda sus orígenes rituales mejor que el de la tragedia.

Sobre los ataques a políticos, cf. J. Staunhausen, *Kômódoumenoi*, tesis doct., Bonn, 1910, y, en concreto para Pericles, J. Schwarze, *Die Ur enteilung des Perikles durch die attische Komödie*, Munich, 1971.

Sobre los elementos paródicos, cf. P. Rau, *Paratragödia*, Munich, 1967.

Sobre los primitivos elementos «obscenos», conservados en la comedia, cf. Th. M. de Wit-Tak, *Lysistrata. Vrede, Vrouw en Obsceniteit bij Aristophanes*, Groninga, 1967. Sobre el agón, Th. Gelzer, *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes*, Munich, 1960.

En general, sobre los elementos de la comedia antigua, cf. Th. Zielinski, *Die Gliederung der altattischen Komödie*, Leipzig, 1885.

Uno de los elementos más importantes de la comedia antigua es la parábasis: el coro se desentiende de la acción, avanza en dirección al público, y habla en nombre del poeta. Suelen distinguir en ella los críticos varias partes:

- 1) El *kommation*, breve elemento de transición que suele contener una despedida de los actores, que abandonan la escena.
- 2) La *parábasis* propiamente dicha: suele estar en tetrametros anapésticos.
- 3) La *oda*, en metros líricos diversos.
- 4) El *epírrema*, en tetrametros trocaicos. Era recitado por el corifeo mientras el coro danzaba después de la *oda*.
- 5) La *contraoda* (ἀντιοδή).
- 6) El *antepírrema*.

En general, sobre la parábasis, cf. G. M. Sifakis, *Parabasis and animal choruses*, Londres, 1971.

Sobre la comedia antigua en general, cf. G. Norwood, *Greek Comedy*, Londres, 1931. Sobre la cronología, P. Geissler, *Chronologie der altattischen Komödie*, Berlín, 1925.

Sobre Aristófanes, cf. G. Murray, *Aristophanes*, Oxford, 1933; C. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Harvard U. Press, 1964; F. Ballotto, *Saggio su Aristofane*, Florencia-Mesina, 1963. Una buena puesta al día de los principales problemas que plantea su comedia, en J. S. Lasso de la Vega, *De Safo a Platón*, Barcelona, 1976, págs. 245 y sigs., con discusión de la principal bibliografía.

Sobre la forma de trabajar de Aristófanes, cf. el curioso opúsculo de G. Mastromarco, *Storia di una commedia di Aristofane*, Florencia, 1974.

Sobre Cratino, el único estudio completo es el de J. Th. Pieters, *Cratinus*, tesis doct., Leiden, 1946.

La negación, por parte de algunos críticos, de la existencia real de una comedia media (Leo, Koch) había llevado a una situación absurda, que describe muy bien L. Gil («Alexis y Menandro», ya citado, pág. 312):

Descartado, de esta forma, más de medio siglo de actividad dramática, con más de seiscientas piezas de título conocido y de cuarenta autores, algunos tan fecundos como Antífanos o Alexis, el historiador de la literatura griega se veía reducido a comparar las piezas conservadas de la Nea... con las formas teatrales del siglo v, la comedia aristofánica y la tragedia tardía de Eurípides.

Hoy tiende a imponerse la tesis de una real existencia de la *mesê* (Kolar, Norwood, Webster, Dover, entre otros). Algunas veces, sin proponer una división tan tajante, se elabora una progresión gradual: así el propio Webster (*Studies in Later Greek Comedy*, Manchester, 1953) analiza una serie de períodos distintos, que van desde las últimas piezas de Aristófanes (pasando por el período 400-370 y 370-321): la transición del último Aristófanes a la nueva, pasando por la *mesê*, que sería una comedia de transición.

El rasgo fundamental de la comedia media es el tratamiento de los tipos estereotipados, el ser comedia de sátira social, ya no política. En Alexis, que

vivió muchos años, se puede rastrear la paulatina transformación de la media en la nueva, y, de hecho, se ha señalado que Menandro, discípulo y sobrino de Alexis, le debe mucho a éste.

La comedia nueva es ya una comedia burguesa, con una estructura y unos problemas que se repiten constantemente. Entre sus principales cultivadores hay que mencionar a Menandro, Dífilo, Filemón, Apolodoro de Caristo.

Aparte los trabajos antes mencionados de L. Gil y de Webster, sobre la comedia nueva, cf. M. Fernández-Galiano, «La Atenas de Menandro» (en *Problemas del mundo helenístico*, Madrid, 1961, págs. 51 y sigs.), y la serie publicada por L. Gil en *EC* (1974 y sigs.) sobre *Comedia ática y Sociedad ateniense*, que se ocupa especialmente de la media y la nueva. Sobre Menandro, en especial, cf. T. B. L. Webster, *Studies in Menander*, Manchester, 1950; el volumen colectivo *Ménandre* (en *Entretiens sur l'Antiquité*, Vandoeuvres, 1970), y, especialmente, por la enorme información que contiene, H. J. Mette, «Der heutige Menander» (*Lustrum*, [1965/70], 5 ss.).

El *drama satírico*, así llamado porque el coro estaba formado por sátiros, animales con rasgos cabrunos que formaban parte del cortejo de Dioniso, parece que fue «inventado» por Prátinas. Era siempre el remate de las trilogías trágicas; las cabriolas y las situaciones le proporcionaban rasgos cómicos y, normalmente, escenificaban, en forma jocosa, algún elemento mítico tocado en las tragedias presentadas por el poeta, aunque esto no era imprescindible. Los descubrimientos papirológicos nos han permitido conocer mejor su estructura y composición, pues, entre otros, nos han sido transmitidos papirológicamente *Los sabuesos* de Sófocles y *Los dictiulcos* (*Echadores de redes*) de Esquilo. Por tradición directa nos ha llegado *El Ciclope* de Eurípides.

Cf. A. Mancini, *Il dramma satiresco greco*, Pisa, 1895; P. Guggisberg, *Das Satyrspiel*, Zurich, 1947; L. Campo, *I drammi satireschi della Grecia antica*, Milán, 1940; Fr. Brommer, *Satyrspiele*, Berlín, 1959.

En general, para toda la dramaturgia griega —incluido el mimo—, cf. ahora G. A. Seeck (editor), *Das griechische Drama*, Darmstadt, 1979. Para los elementos de la tradición —metro, temas, etc.— en la tragedia, cf. J. Herington, *Poetry into Drama*, Berkeley, 1985.

6. GÉNEROS POÉTICOS MENORES

Aparte las grandes manifestaciones de la poesía helénica, existen manifestaciones más sencillas, generalmente, aunque no siempre, relacionadas con la literatura popular, que merecen una breve mención. De un lado, el *mimo*; de otro, el *epilio*.

El *mimo*, que tiene su máxima representación, como género, en Herodas, del que los papiros nos han transmitido una parte casi completa de su obra, pretende ser una representación realista de la vida, y normalmente se diferencia del drama en que está escrito para ser leído, no representado. Si no el creador

sí uno de sus representantes más antiguos es Jenarco, que, junto a Sofrón, ha servido de modelo a los dos autores cuya obra mejor conocemos: Herodas y Teócrito.

De los dos primeros no tenemos más que escasos fragmentos, algunos editados por D. L. Page (*Greek Literary Papyri*, en la serie del mismo autor *Select Papyri*, III, Londres, 1930), y estudiados por M. P. Colombo, *Il mimo di Sofrone e di Senarco*, Florencia, 1934. Cf. L. Melero, «El Mimo griego» (*EC*, 86, 11 ss.).

Pero los dos representantes máximos del mimo son Herodas (s. III a. C.) y Teócrito. Herodas utiliza el jonio y el verso colíambico (trímetro yámbico en el que el último pie es un espondeo), y su modelo es Hiponacte, al que imita, aunque sea al estilo alejandrino, muy elegante, su estilo satírico. De entre sus más importantes mimos citaremos: *La alcahueta*, *Las mujeres que ofrecen sacrificios y un exvoto a Asclepio*, *La mujer celosa*, *El zapatero*, etc. Dentro del llamado *idilio* (etimológicamente *cuadrillo*), la obra de Teócrito comprende algunos mimos, que suelen dividirse en mimos ciudadanos y mimos rústicos. Destacan sus mimos urbanos *Las hechiceras*, *Las siracusanas*, que ofrecen un maravilloso cuadro de la vida de la ciudad, sobre todo este último, que es su obra maestra. Se diferencia de Herodas por su empleo del dórico y el hexámetro, y por una mayor cualidad poética.

El *epilio*, diminutivo de *epos*, es también una creación típicamente helenística. Podemos definirlo como un breve poema épico, aunque mejor sería definirlo como un *cuadrillo* épico —hay un cierto matiz de diferencia— en el que el poeta, empleando la técnica de la *miniatura*, trata un tema más o menos heroico, pero con una innegable ironía. En algunos casos puede llegar a adoptar una forma de diálogo, al menos en ciertas partes del poema.

Destacan, de entre la obra de Teócrito, que es el mejor autor de epilios de la época helenística, el idilio XXII (*Los Dioscuros*), el XXIV (*Heracles niño*), el XXV (*Heracles matador del león*), aunque este último se cree apócrifo, y el XIII (*Hylas*).

Sobre este género, cf. W. Allen Jr., «The Epyllion: A Chapter in the History of Literary Criticism» (*TAPhAS*, LXXI [1940], 1 s.), y M. M. Crump, *The Epyllion from Theocritus to Ovid*, Oxford, 1931. Cf. también M. Pontani, *L'epilio greco*, Florencia, 1973 (con textos).

7. GÉNEROS EN PROSA

Los géneros literarios griegos en prosa que nos interesan son, de entre los que hay que definir como géneros mayores, la historiografía, la oratoria y la novela, y, entre los menores, la epistolografía y la fábula (aunque ésta puede presentarse en verso algunas veces).

a) *La historiografía*

Durante la Antigüedad y, en la Edad Moderna, hasta la aparición de la historiografía positivista, la historiografía fue un auténtico género literario. Surgida en Grecia a partir de la labor pionera de los llamados logógrafos (en especial Hecateo de Mileto), Heródoto la convirtió en un verdadero género, con unos rasgos esenciales, tanto en la forma como en el contenido. De entre los elementos formales más característicos, introducidos ya por Heródoto, y heredados por los que le siguieron, se hallan, de un lado, los discursos, que en Tucídides hallarán su manifestación literaria más perfecta, y las partes narrativas. En cuanto al fondo, los problemas de la determinación de las causas juegan un papel importante.

Heródoto, llamado, con razón, el padre de la historia, comenzó como logógrafo, pero paulatinamente su obra fue tomando cuerpo, pasando a convertirse en una verdadera obra que pretende ofrecer una visión del enfrentamiento secular entre Oriente y Occidente, ejemplificada en la guerra entre Grecia y Persia. Pero hay en Heródoto otros centros de interés: por ejemplo, el geográfico. Los aspectos culturales, en cambio, suelen quedar un tanto marginados, y sólo en época bastante posterior un Dicearco, discípulo de Aristóteles, intentará una verdadera historia de la cultura (frs. 47-66 de la edición de F. Wehrli, *Die Schule des Aristoteles*, Heft I, Basilea, 1967²). J. Wikarjak (*Historia Powszechna Herodota*, Poznan, 1961) ha intentado defender que Heródoto se ha propuesto en su obra ofrecer una síntesis histórico-político-cultural del mundo antiguo, pero esta tesis no creemos que pueda sostenerse (cf. mi reseña en *Emerita*, XXX [1962], 334 ss.).

Aspectos de la técnica utilizada por Heródoto se abordan en D. Fehling, *Die Quellenangabe bei Herodot*, Berlín-Nueva York, 1971, que es un interesante intento por establecer los tipos de fuentes empleadas por el autor (orales, escritas, y, a veces, fuentes «inventadas» por el historiador). Interesante es el trabajo de Th. Spath, *Das Motiv der doppelten Beleuchtung bei Herodot*, Viena, 1968, y cf. mi reseña en *Emerita* [1969], 451 ss., que estudia el curioso fenómeno de acuerdo con el cual Heródoto intenta exponer desde distintos ángulos de enfoque los hechos narrados.

Una compilación de los trabajos más importantes de nuestro autor puede hallarse en el volumen, ed. por W. Marg, *Herodot*, Munich, 1965². Una visión sinóptica en J. S. Lasso de la Vega, *De Safo a Platón*, Barcelona, 1976, págs. 171-242, que recoge la bibliografía más reciente.

La historiografía griega alcanza su momento culminante en Tucídides, que, aunque, según una antigua tradición, sintió la vocación de escritor al escuchar una exposición oral de labios de Heródoto, creó una visión completamente nueva de escribir historia. Hemos hablado de ello en el capítulo «Tradicción y aportación personal», al que remitimos. Lo importante es que Tucídides, si bien emplea, en parte, técnicas herodóteas (discursos, utilización de docu-

mentos, crítica), dota a su obra de un espíritu nuevo, por un lado al ocuparse de historia contemporánea, y, de otro, porque frente a la historia teológica de Heródoto, inicia el camino hacia la historia política.

Sobre los *métodos de trabajo* de Tucídides, cf., de un modo especial, J. de Romilly, *Histoire et raison chez Thucydide*, París, 1956. Sobre los problemas básicos que plantea su obra, sobre todo en lo que atañe a la *técnica trágica*, a sus ideas políticas y, especialmente, sobre su *modernidad*, cf. J. Alsina, *Tucídides. Historia, ética y política*, Madrid, 1981 (con un apéndice bibliográfico).

De entre las restantes manifestaciones del género, citaremos a Teopompo, discípulo de Isócrates, y que representa una nueva visión de la historia esencialmente retórica (cf. Ed. Meyer, *Theopomps Helleniká*, Halle, 1909; reed., Hildesheim, 1966), y a Jenofonte, que, en cierto modo, fue uno de los grandes continuadores de Tucídides en sus *Helénicas*, si bien no llega, ni mucho menos, a la altura de su modelo.

Sobre Jenofonte, los problemas básicos que presenta su estudio como historiador están bien vistos en J. Luccioni, *Xénophon et le Socratisme* (París, 1953), y, del mismo autor, *Les idées politiques et sociales de Xénophon*, París, 1947. Una selección de los artículos más importantes consagrados a este autor, en R. Nickel (ed.), *Xenophon (Erträge der Forschung)*, Darmstadt, 1979.

Un problema plantea la existencia, ya en época helenística, de una tendencia historiográfica que busca, especialmente, emocionar al lector por su interés: más que narrar y descubrir lo que realmente ha sucedido, busca provocar su admiración. Es la llamada *historia trágica*, contra la que dirigirá sus dardos Polibio, otra de las grandes figuras de la historiografía helenística. La tendencia eminentemente retórica de la historia condujo a ésta a separarse cada vez más de la orientación tradicional, para tender a impresionar y a remover el sentimiento (ἐκπλήξαι καὶ ψυχαγωγῆσαι) y, poco a poco, quizá por una aplicación a la historia de las doctrinas aristotélicas sobre la tragedia, fue surgiendo este tipo de historia que se halla más cerca de la novela —con la que quizá tiene cierta relación, en el sentido de que la novela habría sido el punto final de la evolución de ese tipo de historia—. Polibio representará un serio intento por devolver a la historia su dignidad de búsqueda del pasado real, procurando, además, que la historia pueda servir no sólo para explicar la razón de los hechos (por ejemplo, por qué Roma llegó a dominar el mundo), sino también para servir de libro en el que los futuros políticos y militares aprendieran de su *historia pragmática* (πραγματικῆ).

Se ha discutido la tesis de un origen peripatético de la historia trágica. Sostiene este punto de vista Ed. Schwartz, en los artículos consagrados a Diodoro y a Duris de Samos (buenos representantes de esta tendencia), recogidos en su libro *Griechische Geschichtsschreiber*, Leipzig, 1959. Cf. además K. von Fritz («Die Bedeutung des Aristoteles für die Geschichtsschreibung», en el volumen colectivo *Histoire et Historiens*

dans l'Antiquité, Fondation Hardt, Vandoeuvres, 1956, págs. 85 y sigs.), quien intenta una explicación que sostiene una posible utilización de la *Poética* de Aristóteles en un sentido distinto al del filósofo. F. Wehrli («Die Geschichtsschreibung im Lichte der antiken Theorien», en *Eumusia. Festgabe f. E. Howald*, Zurich, 1947, págs. 54 y sigs.) ha negado que la historia trágica tenga nada que ver con la filosofía peripatética.

Sobre Polibio, remitimos al libro fundamental de P. Pédech, *La méthode historique de Polybe*, París, 1964, y los libros de F. W. Walbank, *Polybius*, Los Ángeles-Berkeley, 1972, y *A Historical Commentary on Polybius*, Oxford, 1957 y sigs. Los principales problemas que plantea la obra histórica de Polibio están abordados en el volumen colectivo *Polybius* (en *Entretiens sur l'Antiquité*, Fondation Hardt, Vandoeuvres, 1974).

En plena época romana, Luciano se interesó por las cuestiones de la concepción de la historia en su obra *Cómo hay que escribir la historia* (*De conscribenda historia*). Hay una edición comentada de H. Homayer (Munich, 1965).

Los fragmentos de los historiadores están recogidos por F. Jacoby (Berlín, 1923 y sigs.). Una visión general de la historiografía antigua, en E. Howald, *Der Geist antiken Geschichtsschreibung*, Munich, 1964.

Un capítulo aparte de la historiografía es la biografía (y la autobiografía), tema que ha planteado una serie de problemas, tanto en lo que respecta a la génesis como a su evolución y tendencias. La biografía surge, en principio, en la época helenística, con antecedentes en figuras como Jenofonte (que compone elogios y visiones apologéticas de algunos políticos de su tiempo) y los intentos de algunos peripatéticos. Los grandes problemas que tiene planteados la biografía como género (o subgénero) han sido bien establecidos por A. Momigliano (*The Development of Greek Biography*, Cambridge, Mass., 1971, págs. 15 y sigs.). Para este historiador, las preguntas básicas que hay que contestar son: determinar la fecha de la biografía más antigua que poseemos; establecer la relación estricta que hay entre historiografía y biografía; qué significaba, exactamente, en la época helenística el término βίος; qué relación existe entre βίος individual y βίος colectivo (en época helenística se escriben varias *Bíos Helládos*).

Entre los representantes básicos de la biografía griega que han llegado hasta nosotros están Sátiro (autor de una *Vida de Eurípides*, conservada en papiros, s. III a. C.); los autores de las diversas vidas de Alejandro (algunas de las cuales, como la del llamado Pseudo-Calístenes, son fantásticas); Plutarco (s. I-II d. C.) nos ofrece el ejemplo más patente de lo que pudo ser la biografía en un determinado momento. Plutarco tiene plena conciencia de la diferencia que hay entre historia y biografía (él mismo suele afirmar que escribe ιστορία, no βίους), y obra en consecuencia.

En época posterior, la práctica de escribir biografías de maestros se hace corriente, sobre todo en el caso de los neoplatónicos (Porfirio escribe una de Plotino).

Los tratadistas han abordado desde enfoques muy distintos el problema de la biografía. Fr. Leo, que inició el tema, *Die gr.-röm. Biographie nach ihrer literarischen Form*, Leipzig, 1901, se ocupó fundamentalmente de la evolución del género, en tanto que críticos como I. Bruns (*Das literarische Porträt der Griechen im fünften und vierten*

Jahrhundert v. Chr. Geburt, Berlín, 1898; hay reed.) y A. Dihle (*Studien zur gr. Biographie*, Gotinga, 1956) se han ocupado de cuestiones de contenido.

Sobre la autobiografía, G. Misch, *Geschichte der Autobiographie*, I, Francfort, 1949.

Sobre Plutarco, cf. W. Uxkull-Gyllenband, *Plutarch und die gr. Biographie*, Stuttgart, 1927, y A. Weizsäcker, *Unters. über Plutarchs biographische Technik*, Berlín, 1931.

Son autores interesantes de biografías, además, Filóstrato, que escribió una biografía de Apolonio de Tiana; Eunapio, autor de una *Vida de los sofistas*, y Diógenes Laercio, quien en realidad, más que intentar una biografía de los principales filósofos, lo que hizo fue esbozar sus ideas, si bien no faltan en su obra datos biográficos.

Los datos más importantes sobre la biografía (muchas veces fantásticas) de Alejandro son abordados por R. Merkelbach, *Die Quellen des Alexanderromans*, Munich, 1954. Debemos a Westermann la recopilación de los textos básicos de los biógrafos (*Biographi Graeci*, ya citado).

NOTA ADICIONAL

Una buena visión del desarrollo general de la historiografía griega puede verse en K. von Fritz, *Die griechische Geschichtsschreibung*, Berlín, 1967 (2 tomos). El libro de A. Momigliano, *La storiografia greca*, Turin, 1982, es una recopilación de trabajos previamente publicados.

Sobre los métodos de la historiografía antigua (géneros emparentados, metodología, fundamentos teóricos, discursos, etc.), es muy útil el librito de Ch. W. Fornara, *The nature of History in ancient Greece and Rome*, Berkeley, 1983.

Para los orígenes, y los logógrafos, cf. K. Bux, en *RE* de Pauly-Wissowa, XIII, 1927, cols. 1021 y sigs. (s. v. *Logographen*); L. Pearson, *Early Ionian Historians*, Oxford, 1939; F. Chatelet, *La naissance de l'Histoire. Formation de la pensée historique en Grèce*, París, 1960.

Para los *atidógrafos*, F. Jacoby, *The local chronicles of Ancient Greece*, Oxford, 1949.

Para Heródoto, cf. la bibliografía de J. Alsina-Vaqué, «Ensayo de una bibliografía crítica de Heródoto» (*EC*, VI [1961], 99-107), a completar con la que inserta W. Marg (ed.), *Herodot, Eine Auswahl aus der neueren Forschung*, Munich, 1965³.

M. Pohlenz escribió un importante libro reivindicando para Heródoto el título de primer historiador de Occidente (*Herodot, der erste Geschichtsschreiber des Abendlandes*, Leipzig, 1937). De entre la más reciente, bibliografía sobre este autor cabe citar: A. de Sélincourt, *L'Univers d'Hérodote* (trad. del inglés), París, 1966; J. Lacarrière, *Hérodote à la découverte de la terre*, París, 1968; Ch. G. Starr, *The awakening of the Greek historical spirit*, Nueva York, 1968; G. W. Fornara, *Herodotus. An interpretative Essay*, Oxford, 1971; M. L. Lang, *Herodotean narrative and discourse*, Londres, 1984.

Una bibliografía tucidídea hasta 1981 he dado en mi libro *Tucídides. Historia, ética y política*, Madrid, 1981. También he recogido lo más importante hasta 1985 en el estudio preliminar a la versión que del historiador ha publicado recientemente V. Conejero (Barcelona, Promociones Publicaciones Universitarias, 1988).

Para la época helenística, cf. J. Lens, en su *rapport* presentado en el VI Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid, 1983, págs. 305 y sigs.).

Para Josefo, el estudio de mi discípulo P. Villalba, *The historiographical method of Flavius Josephus*, Leiden, Brill, 1986.

b) *La oratoria*

Al griego, como buen mediterráneo, le gustaba hablar y escuchar. El público ateniense podía estar horas y horas en la Asamblea o en un tribunal escuchando los interminables discursos políticos (el *Por la Corona* de Demóstenes debía durar más de tres horas, y estuvo precedido por la acusación de Esquines). Distinguiremos tres tipos de oratoria: la judicial (δικανική), la política (συμβουλευτική) y la oratoria de aparato (ἐπιδεικτική). El nacimiento de la oratoria está, además, en gran parte determinada por la aparición de la democracia, aunque con la pérdida de la libertad que significó la conquista macedonia primero y la romana después, sólo tendió a florecer la judicial y, sobre todo, la epidíctica o de exhibición (sobre todo durante el período imperial con la segunda sofística).

Por lo demás, la sofística contribuyó en gran manera a desarrollar los aspectos retóricos de la oratoria. Sabemos que la llegada de Gorgias a Atenas (421 a. C.) produjo una gran sensación, hasta el punto de que este embajador siciliano decidió quedarse en Atenas y fundar una escuela de oradores. En un primer momento —y los fragmentos de Gorgias nos ilustran claramente sobre este punto— la oratoria intentó competir con la poesía, acudiendo a todo género de procedimientos —las llamadas figuras gorgianas— para encandilar a su público.

Sobre el papel de la sofística en este terreno, cf. Th. Gomperz, *Sophistik und Rhetorik*, Leipzig-Berlín, 1912.

Para los primeros tiempos de la oratoria, aunque trata toda la técnica de la prosa en general, cf. Ed. Norden, *Die antike Kunstprosa*, Leipzig, 1915-1918 (2 vols.). Para la prosa arcaica, W. Aly, *Formprobleme der frühen gr. Prosa (Philologus, Suppl. 23.3)*, Leipzig, 1929).

Un estudio general sobre la oratoria de la época clásica en Fr. Blass, *Die attische Beredsamkeit*, Leipzig, 1887-1898 (4 vols.).

El discurso era considerado por los griegos como un ser vivo, dotado de una serie de partes o miembros que conformaban la obra. Ciertamente podía faltar alguno de esos elementos, pero no era lo frecuente. Las partes en que se dividía un discurso son: exordio, proposición, confirmación, peroración, epílogo.

Un análisis detallado de la construcción de los discursos de la época clásica (incluyendo el período arcaico) está muy bien realizado en el libro de M. Delanois, *Le plan rhétorique dans l'éloquence grecque*, Bruselas, 1959.

Un grupo especial está constituido por los discursos fúnebres en honor de los caídos en la guerra (λόγος ἐπιτάφιος). Se nos han conservado varios: de Lisias, de Demóstenes, de Hipérides. Un lugar especial ocupan los discursos de Pericles en la *Historia* de Tucídides y el *Menéxeno* de Platón, que tiene carácter satírico y paródico. Sobre este género, cf. el volumen de la col. Wege der Forschung, *Kleinere Attische Redner*, Darmstadt, 1977.

Sobre la logografía judicial ateniense, cf. M. Lavency, *Aspects de la logographie judiciaire attique*, Lovaina, 1964.

Los antiguos, a partir de la época alejandrina, elaboraron un canon de los diez oradores clásicos: Demóstenes, Lisias, Hipérides, Isócrates, Esquines, Licurgo, Iseo, Antifonte, Andócides y Dinarco. Se atribuye a Plutarco una *Vida de los diez oradores*, hoy tenida por espuria.

c) *La novela*

Uno de los géneros que en los últimos tiempos más se ha visto modificado en lo que concierne a la problemática general de su origen es, sin duda, la novela. La novela griega, que puede definirse como una narración de amor y de aventuras, que casi siempre acaba bien, con el reencuentro de los amantes que, por una razón u otra, se habían visto separados, se creía en el siglo pasado que era, prácticamente, una creación de la segunda sofística, es decir, que tenía un origen retórico. E. Rohde, en su obra fundamental *Der gr. Roman und seine Vorläufer*, Leipzig, 1876, fue el gran defensor de este origen sofístico. Hoy en día, los descubrimientos papirológicos han trastocado toda la cronología de los novelistas. Rohde colocaba a Jámblico (s. II a. C.) como el primero de la serie, con lo que resultaba, como corolario, que la novela era un producto tardío, aparecido en plena época imperial. Hoy no puede sostenerse ya tal tesis, y la cronología aceptada comúnmente es la siguiente: Caritón (*Quéreas y Calírrroe*), Jenofonte de Éfeso (*Efesíacas* o *Habrócomes y Antía*), Aquiles Tacio (*Leucipa y Clitofonte*), Longo (*Pastorales* o *Dafnis y Cloe*), y Heliodoro (*Teágenes y Cariclea*).

El origen de la novela griega, y no meramente su cronología, ha sido muy debatido en los últimos tiempos. Por un lado, hay quien pretende relacionar su aparición con los contactos entre narración y las tendencias de la llamada historia trágica (cf. *supra*). Otros, exagerando quizá demasiado en lo que atañe al concepto de *novela*, pretenden hallar en plena época clásica las primeras manifestaciones de lo que, más tarde, dará origen a la novela: la *Ciropedia* de Jenofonte (que es una novela en el sentido de que trata la vida novelada de Ciro el Viejo); cf. M. Braun, *Griechischer Roman und hellenistische Geschichtsschreibung*, Francfort, 1934, por lo que respecta a los pretendidos lazos entre historia trágica y novela, y S. Trenkner, *The Greek Novella in the classical Period*, Cambridge, 1958, para los posibles gérmenes en la época clásica. Discutidos han sido también los componentes esenciales de cuya confluencia habría nacido la novela: Ed. Schwartz (*Fünf Vorträge über den gr. Roman*, Berlín, 1896 (reed., 1943), colocaba el acento en las aventuras, dejando lo erótico como un elemento secundario, en tanto que Br. Lavagnini (*Studi sul romanzo greco*, Mesina, 1950) entendía que lo esencial era el amor. Hay otros intentos por relacionar los orígenes de la novela con cuestiones religiosas (así, *Roman and Mysterium* de R. Merkelbach (Munich, 1962), en tanto que K. Kerényi ha insistido en el influjo de Oriente en su trabajo *Die gr.-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*, Tubinga, 1927).

En general, remitimos a C. García Gual, *Los orígenes de la novela*, Madrid, 1972, que recoge la bibliografía hasta este año. Cf., asimismo, el buen manual de A. Lesky

(*Historia de la literatura griega*, trad. esp., Madrid, 1976, págs. 889 y sigs.) y Reardon (*Courants litt.* págs. 309 sigs.).

NOTA ADICIONAL

Sobre la evolución de la oratoria (y del arte retórico) en Grecia, cf. el libro de A. Kennedy, *A History of Rhetoric, I: The art of Persuasion in Greece*, Princeton, 1963.

Para la época prearistotélica de la retórica, cf. O. Navarre, *Essai sur la rhétorique grecque avant Aristote*, París, 1900.

Para los rasgos específicos del llamado *lógos epitáfios*, cf. N. Loraux, *L'invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la Cité classique*, París, 1981.

Para la oratoria específica de la segunda sofística remitimos a las introducciones respectivas de las traducciones de Elio Aristides (*Discursos*, I, Madrid, Gredos, 1987, por F. Gascó y A. R. de Verger) y de Dion de Prusa (Madrid, Gredos, 1988, por G. Morocho).

d) *La epistolografía*

Género hoy prácticamente desaparecido desde hace tiempo, la epistolografía ha sido, en la Antigüedad, uno de los más vivos, tanto en lo que respecta a la carta privada —que aquí no nos interesa— como a la literaria, que forma, sin ninguna duda, un subgénero aparte, con sus rasgos propios. Debemos a Deissmann (*Licht vom Osten*, Tubinga, 1923⁴, págs. 194 y sigs.) la clásica división entre *Brief* (carta particular o privada) y *Epistel* (carta con intenciones literarias). Como afirma el propio Deissmann, «der Brief ist ein Stück Lebens, die Epistel ein Erzeugnis literarischen Kunst» (la carta privada es un trozo de vida, la epístola una creación del arte literario). Entre ambos tipos, empero, puede existir un término medio, un género mixto.

En la Antigüedad la carta ha podido tomar la forma de poesía o de prosa. En Grecia abundan las cartas en prosa, y apenas si tenemos ejemplos poéticos. No así en Roma (recordemos a Horacio, entre otros). Entre los principales autores de cartas hay que citar, en Grecia, a Platón, Epicuro, Isócrates, Juliano, Sinesio, sin contar la enorme cantidad de cartas apócrifas (Fálaris, Hipócrates, etc.) denunciadas por Bentley.

A veces la carta es un documento que nos permite conocer aspectos de la lengua y de las condiciones sociales del momento. Así, las cartas privadas que nos han conservado los papiros. En lo que respecta a la epístola, es frecuente que sirva, como en el caso de Platón, para exponer aspectos del pensamiento, pero en otros puede asimismo ser una pequeña autobiografía espiritual (como la famosa Carta VII). En algunos casos, sirve de medio de difusión de doctrinas esotéricas: tal es la intención de las cartas de Epicuro. No es raro que la carta forme parte de lo que cabría llamar literatura de consolación: así alguna de Plutarco (cf. R. Kassel, *Untersuchungen zur gr. und röm. Konsolationsliteratur*, Munich, 1958).

Entre los principales teorizadores antiguos de la epístola y la carta hay que citar a Demetrio (*De interpretatione*, περὶ ἑρμηνείας), quien, citando a Arte-

món, sostiene que la carta y el diálogo son géneros muy próximos, ya que presuponen una actitud amistosa y afectuosa; desde luego, dice, no deben emplearse los mismos recursos estilísticos que en el discurso; hay que evitar períodos demasiado largos: se trata de un cierto modo de conversar (λαλεῖν). Pero eso sólo vale para las cartas amistosas, no para las cartas de negocios.

A partir del siglo II d. C. estuvo muy de moda tener relaciones epistolares, y ello explica, por otra parte, la cantidad de cartas de todo tipo, que surgen como un género literario especial. Así, las *Cartas* de Alcifrón, Filóstrato y Aristéneto.

La carta, tanto la privada como la literaria, suele tener un determinado procedimiento para el encabezamiento y la despedida. En las cartas paganas la fórmula normal es, por ejemplo, Ἐπικούροϛ Πυθοκλεί χαίρειν (Platón sustituyó el χαίρειν por εὖ πράττειν).

En la literatura cristiana, a partir ya de San Pablo, pronto se hicieron famosas como un medio de relacionarse o bien los fieles entre sí, o, más aún, los obispos y jerarquías eclesiásticas con sus respectivos fieles. La costumbre se impuso, y todavía hoy se habla, en el lenguaje de la Iglesia, de cartas pastorales y cartas encíclicas. Naturalmente, en San Pablo —y por imitación de su estilo en los posteriores epistológrafos— la terminología y el estilo, la fraseología e incluso el espíritu son totalmente otros que los de las cartas paganas.

Ha estudiado todo cuanto hace referencia a las cartas antiguas J. Sykutris (en *RE* de P-W, s. v. *Epistolographie*). A. Westermann es uno de los primeros, después de Bentley, que se ocupó de los epistológrafos (cf. su estudio *De epistolarum scriptoribus graecis*, Progr., Leipzig, 1851). En general, P. Albert, *Le genre épistolaire ancien*, Paris, 1896; F. X. Exler, *The form of Ancient Greek Letter*, Washington D. C., 1924. El volumen colectivo, editado por M. E. Graber-Passek, *Antichnaya Epistolografyia, Ocherki*, Moscú, 1967 (en ruso), toca aspectos concretos (cf. mi reseña en *Stud. Pap.* [1970]). Sobre los tópicos de la carta antigua, cf. K. Traede, *Grundzüge gr.-röm. Brieftopik*, Munich, 1970. El trabajo de H. Koskeniemi, *Studien zur Idee und Phraseologie des gr. Briefes bis 400 n. Ch.*, Helsinki-Wiesbaden, 1956, se refiere sólo a Egipto, por basarse exclusivamente en textos papiráceos.

Sobre las *Epístolas* de S. Pablo, cf. G. Locke, *Saggio su l'intendimento delle epistole di S. Paolo* (trad. italiana), Lanciano, 1937; A. Brunot, *El genio literario de S. Pablo*, trad. esp., Madrid, 1959. Da información sobre las epístolas de los otros apóstoles L. M. de Cádiz, *Historia de la literatura patristica*, Buenos Aires, 1954.

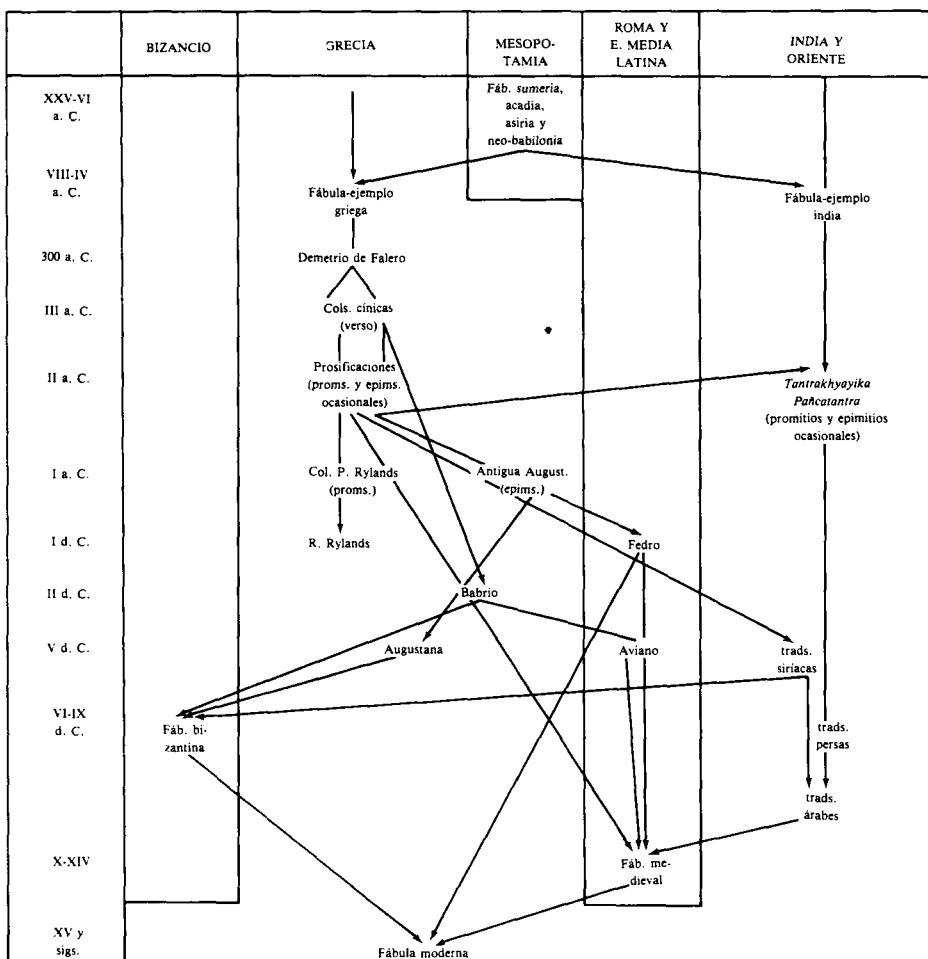
Sobre la cuestión de la discutida *Epístola a los Hebreos*, cf. R. Williamson, *Philo and the Epistle to the Hebrews*, Leiden, 1970 (que concluye que no hay trazas de influjo filoniano en cuanto al léxico, ni en intención filosófica, ni siquiera en el pensamiento).

Entre los otros autores cristianos escritores de cartas, mencionaremos a S. Pedro, Santiago, S. Juan, los Padres Apostólicos: S. Clemente romano, S. Ignacio de Antioquía, S. Atanasio, S. Basilio (una de ellas, famosa por ser una exhortación a los jóvenes a la lectura de los autores griegos), S. Cirilo de Alejandría, Teodoreto, etc.

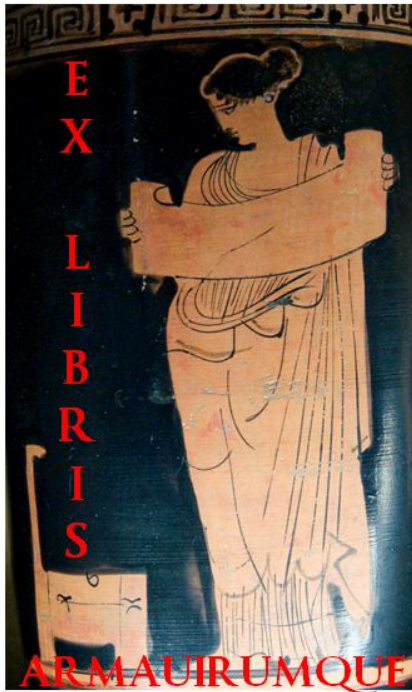
Para una visión comprehensiva de la epistolografía, cf. el art. de E. Suárez, «La epistolografía griega» (*EC.* 83, XXV [1979], 19 ss.).

e) La fábula

La gran Cenicienta de la literatura —por lo menos de la clásica— ha sido, hasta ahora, la fábula. Ligada al nombre de Esopo (y, más tarde, a los de Fedro y Babrio), los estudios hasta ahora consagrados a este curioso género, que en ocasiones están relacionados con el cuento y con la mera narración, no habían conseguido resolver muchos de los problemas que plantea, sobre todo el del origen y el de sus avatares. Los trabajos de Hausrath, Perry y Nøjgaard han preparado el terreno para una mejor comprensión de la fábula. Gran parte de los problemas han sido definitivamente esclarecidos en una serie de trabajos del profesor Rodríguez Adrados, reunidos y sintetizados últimamente en su libro *Historia de la fábula greco-latina*, I, Madrid, 1981 (y mi reseña crítica en *Investigación y Ciencia* [1981]). En un breve artículo publicado en *Investigación y Ciencia* ([febrero de 1981], 6 ss.) ofrece Adrados un *stemma* de la historia de la fábula universal, que reproducimos por su claridad:



El volumen XXX de los *Entretiens* de la Fundación Hardt está dedicado a la fábula (Vandoeuvres-Ginebra, 1984). Contiene contribuciones de los mejores especialistas sobre el tema, y aborda aspectos de la fábula oriental (Falkowitz, Thite), la fábula en la época arcaica (Lasserre), aspectos de la fábula esópica (West, Adrados), Babrio (Vaio) y la fábula medieval (Knapp). Como siempre, a las exposiciones sigue la discusión de los problemas. Es un libro importante que abre amplias perspectivas a la reflexión y al estudio de este género tan popular.



II

TRADICIÓN Y ORIGINALIDAD

La pregunta importante que hay que contestar... se refiere a la manera con que el poeta ve su propia actividad, y eso sólo puede contestarse con el análisis de su obra.

(G. Williams)

Lo que no es tradición es plagio.

(E. D'Ors)

1. CONCEPTO DE ORIGINALIDAD

En 1768 escribía Herder unas palabras que se hallan en la base de una nueva visión del concepto de originalidad:

Lo que hace falta es poner a un lado lo que un autor debe a su tiempo o al mundo que le antecedió, y, a otro, lo que él mismo aporta al mundo circundante. El autor lleva siempre sobre sí las trabas de su época, a la que hace ofrenda de su libro... (Ed. Suphan, II, pág. 265).

Es decir: hay que estudiar —junto a lo que el autor *debe* a su propia época— el caudal ideológico y poético con que él mismo contribuye a su época. Tal consideración ha aportado nueva luz, a la hora de valorar el papel del pasado. No nos interesa ya tanto lo que de *tradición* pueda subyacer en toda visión del mundo antiguo como lo que de *aportación personal* pueda haber en toda visión del pasado. Y ello no sólo a la hora de estudiar el pasado, el mundo clásico, como raíz de un Humanismo, sino también cuando se trata de estudiar las distintas personalidades literarias, en especial aquellas que han provocado un cambio profundo en las ideas —en este caso literarias— recibidas.

Múltiples son las razones de este cambio de perspectiva, y de un modo especial las razones históricas: a partir del Romanticismo se impone una nueva concepción del poeta, surge el concepto de *genio*, y se valora, sobre todo, la *originalidad*.

En realidad, lo que el Romanticismo consagró no fue sino un conjunto de ideas que surgieron en pleno siglo XVIII. Así, el inglés Young llega a escribir (*Conjectures on the original composition*, 1759): «La pluma de autor original... obtiene, de un yermo estéril, una florida primavera».

Esta nueva consideración, que culminará con la filosofía idealista alemana, trae, asimismo, una nueva concepción del *genio*, una nueva visión del sentido de la obra estética, que ya no se reduce a lo *racional*, ni a la preceptiva.

Huelga decir que, a veces, esta nueva concepción de lo original llega a extremos grotescos, porque se practica, especialmente, la *extravagancia*. Herder ha teorizado, como decíamos, gran parte de estas ideas, dando la pista a buena parte de la crítica de finales del siglo XVIII y parte del XIX. En efecto, para el gran crítico alemán, lo que realmente importa, como queda dicho, es descubrir lo que de nuevo aporta el poeta al acervo común de experiencias en la curva espiritual de una cultura dada e, incluso, de toda la humanidad. Surge entonces una hermosa tarea para el crítico, consistente en ir detectando los nuevos aspectos descubiertos por el poeta, en ir trazando los distintos eslabones en la gran cadena de la aventura espiritual de una comunidad de cultura, de una época (*Zeitgeist*).

A partir de esta concepción herderiana de los descubrimientos espirituales de la humanidad, se han combinado estos métodos con el nuevo sentido histórico que, balbuciente en este escritor, adquiere una importancia decisiva en el siglo XIX. Por lo que se refiere al mundo helénico ha sido W. Nestle, en su libro *Historia del espíritu griego*, quien ha realizado una de las más valiosas contribuciones a esta nueva metodología. Siguiendo en parte sus pasos, Bruno Snell y su escuela han profundizado en esta perspectiva, mejorando en muchos casos los criterios metodológicos que deben presidir tales investigaciones. Lo veíamos al hablar de la metodología de la investigación literaria.

Situados, pues, en esta nueva perspectiva, ¿cuáles serán los problemas que deben ocupar al historiador de la literatura griega? Ante todo, deshacerse en lo posible de aquellas concepciones modernas que le impiden captar los principios que informan la creación literaria de los antiguos. Sería, por ejemplo, un error acercarse a los poemas griegos partiendo de la concepción moderna de la originalidad. Por lo pronto, el concepto de «plagio» tal como nosotros lo entendemos no es válido para los griegos. Un poeta antiguo no se preocupaba lo más mínimo por el hecho de que el argumento de su obra hubiese sido tocado ya por otro poeta, contemporáneo o anterior. Antes al contrario, cabe decir que la temática de la literatura griega es infinitamente más reducida que la moderna, por la sencilla razón de que, alrededor de unos pocos temas mítico-legendarios, se ha escrito una parte considerable de la poesía antigua. Esquilo, Sófocles, Eurípides se han ocupado de los mismos problemas, han presentado los mismos personajes, han escenificado los mismos conflictos sin que por ello el calificativo de «plagiario» asomara lo más mínimo. Y es que la sensibilidad antigua atendía a otros criterios para la valoración de lo «original» en el mun-

do del arte. Cuáles fueran esos criterios es algo que iremos señalando en el curso de este capítulo, pero que de un modo general cabe definir con una simple palabra: tratamiento de lo tradicional. Era la forma de desarrollar la temática lo que importaba ante todo, sin que, no obstante, quedara absolutamente postergada la posibilidad de innovaciones en la trama general.

Sobre el concepto de originalidad entre los antiguos, cf. K. Ziegler, en *RE*, s.v. *Plagiat* (XX, 2, 1950).

Otro punto importante, y que el lector moderno no siempre puede valorar como es debido, radica en la fuerza que, para los antiguos, tenía el género literario. Éste tiene en Grecia sus leyes propias, no ya en lo que atañe a la lengua y al estilo, sino incluso al *éthos*. Leyes que debe respetar el poeta y que de hecho respeta siempre. En este sentido no es la misma la imagen que podemos formarnos de Esquilo si atendemos a sus tragedias o a sus dramas satíricos, como no sería igual la imagen de la personalidad de un Arquíloco obtenida a partir de las elegías o de los epodos.

Queda un último problema general por discutir. Ante la tarea de descubrir las innovaciones de un escritor, ¿a cuáles hay que atender? Porque una innovación puede ser de orden *técnico*, de orden *ideológico*, de orden *mítico* o *literario*. Arquíloco realiza una revolución de alcances incalculables al oponerse al espíritu de la gran poesía homérica; Sófocles deja de ordenar las tragedias en trilogías encadenadas y reduce el número de miembros del coro; Esquilo supera el pesimismo arcaico y consigue establecer una nueva y revolucionaria concepción religioso-política del mundo; Calímaco crea una poesía original, que se aparta de los cánones hasta entonces vigentes; Agatón inventa los argumentos de sus tragedias; Teócrito lleva a la poesía los anhelos de un mundo ignorado hasta entonces, el de los pastores; Eurípides crea un nuevo tipo de prólogo, Luciano se atribuye la paternidad de un tipo inédito de *diálogo*, etc. Será difícil, por tanto, determinar todos y cada uno de los descubrimientos que los escritores han aportado al caudal común de la literatura griega. Nuestro criterio será un tanto selectivo, esto es, procuraremos ofrecer aquellas innovaciones más importantes o más significativas para la historia del espíritu helénico. Y, sobre todo, lo que de verdad nos interesa será descubrir lo que podríamos llamar *lo específico* de cada autor, aquella marca indeleble que ha dejado en su obra y que es el sello de su personalidad literaria.

a) *Homero*

Cuando nos enfrentamos con la cuestión de las innovaciones homéricas, nos hallamos ante un verdadero cúmulo de dificultades. La *Iliada* y la *Odisea* son las primeras obras cronológicamente atestiguadas de la literatura helénica, y, al pronto, puede parecer un contrasentido pretender hablar de innovación en el autor de estos poemas. Porque ¿cómo podemos hablar de originalidad

y de tradición, si no poseemos una base comparativa? Sin embargo, el problema no debe plantearse en estos términos. Sabemos que hubo poetas antes de Homero. Y lo sabemos, en primer lugar, porque el propio Homero habla, en sus poemas, de leyendas que supone conocidas de su auditorio, y es lícito inferir que tal conocimiento se ha divulgado por medio de la actividad de los aedos, actividad de la que, por otra parte, nos traza un cuadro bastante completo.

Es lícito suponer que ya en la época micénica existió una poesía cuyo contenido, con innumerables adiciones, se ha transmitido por vía oral. Desde hace algunos años, hablar de las fuentes de Homero es cosa corriente entre los filólogos, aunque no siempre determinar el contenido exacto de tales fuentes sea cosa fácil. En tales circunstancias, los principales puntos que cabe tocar son, ante todo, el de la originalidad de Homero en relación con sus fuentes; en segundo término, y ello es ya mucho más factible, determinar los «progresos» que, de la *Ilíada* a la *Odisea*, se han verificado; y, finalmente, intentar un esquema de lo que cabría llamar *la esencia de lo homérico*, aislar, dentro de la obra de Homero, lo que es específicamente homérico.

Uno de los primeros intentos de distinguir en la poesía homérica lo que hay de tradición y de aportación personal fue realizado por C. M. Bowra en su importante libro, de título bien significativo, *Tradition and Design in the Iliad* (Oxford, 1930; reed., 1950).

En este libro, Bowra lleva a cabo un análisis exhaustivo de la temática: pasa revista a una serie de aspectos concretos (la métrica, las «repeticiones y contradicciones, la lengua, el fondo histórico, los caracteres, la teología), para concluir, tras un examen completo, que Homero ha trabajado sobre materiales tradicionales. Del primer capítulo, donde el autor enfoca el tema «tradición y aportación personal», son estas palabras:

En la medida en que la *Ilíada* es la obra de una tradición, y en la medida en que la tradición es tan fuerte que la personalidad del poeta desaparece, y nosotros nos quedamos con lo que es prácticamente arte impersonal... Pero ninguna tradición viva es mera tradición. Cada poeta digno de este nombre hace algo nuevo de ella, incluso si está atado por las reglas y convenciones más cerradas... (págs. 8 y sigs.).

Otro intento fue el de W. Schadewaldt, en varias de sus aportaciones. Una de las más importantes son sus *Iliasstudien*, donde el autor inaugura una nueva manera de ver la poesía homérica, una poesía que vive de *fuentes*, pero que tiene su estilo propio, sobre todo la tendencia a la *anticipación* y a la *retardación*. Al establecer estos dos rasgos como los más salientes del *estilo homérico*, Schadewaldt vuelve a ideas sobre la épica expresadas por Goethe en una carta a Schiller.

En esta carta leemos: «Eine Haupteigenschaft des epischen Gedicht ist, dass es immer vor und zurück geht» (Goethe a Schiller el 19 de abril de 1797). Cf. Schadewaldt, *Iliasstudien*, Leipzig, 1943, pág. 157).

No toda la crítica ha aceptado los puntos de vista de Schadewaldt, ni en general de la escuela *neoanalítica* que él en cierto modo preside y en la que figuran críticos como W. Kullmann, Kakridis y otros, ha conseguido imponer sin discusión sus criterios. Sin embargo, hay cierta unanimidad de ideas, aunque todavía en pleno siglo xx la escuela analítica cuenta con importantes representantes (uno de los más conspicuos, P. von der Muehll).

Algunos críticos han sostenido que figuras como Héctor y Patroclo son creaciones homéricas. Puede ponerse en tela de juicio tal punto de vista, aunque, como ha sostenido C. H. Whitman (*Homer and the Heroic Tradition*, Cambridge, Mass., 1963, pág. 156), «Homero ha adaptado estas dos figuras a una finalidad propia, tan sólo comprensibles como partes de la *Iliada*».

Otro interesante aspecto de las *aportaciones* homéricas se refiere al campo de lo divino. Un discípulo de Schadewaldt, W. Kullmann, en un trabajo de no muchas proporciones (*Das Wirken der Götter in der Ilias*, Berlín, 1956), ha analizado la concepción «prehomérica» de la divinidad y sus relaciones con lo humano, llegando a importantes conclusiones. De un lado, ha podido aislar una proporción de leyendas prehoméricas (aludidas por el propio poeta en su obra), establecer el papel de los dioses en la poesía anterior a nuestro poeta, e incluso detectar fases de la épica troyana anterior a la *Iliada*. También ha intentado descubrir las ideas de la capa popular sobre los dioses y los hombres. El papel de Homero habría consistido no sólo en aceptar muchas de las ideas tradicionales, sino, sobre todo, delimitar el campo concreto de las relaciones entre los *daímones*, los dioses y los hombres. Asimismo, su labor habría consistido en una clara estructuración de las *epifanías divinas*. Y, sobre todo, en rebajar el fatalismo de las intervenciones divinas sobre el espíritu humano, dando al hombre un mayor campo de libertad.

Es importante señalar que, al parecer, en la poesía prehomérica, e incluso en la homérica, la identificación del dios que interviene en la vida humana no es muy clara: cuando los héroes detectan la intervención de un espíritu divino en su interior no suelen reconocer de qué personalidad divina se trata. Es el poeta, el narrador, quien lo sabe, y suele indicarlo a los oyentes. Cf. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, págs. 11 y sigs.

No faltan tampoco estudios que abordan los *progresos* que se han producido al pasar de la *Iliada* a la *Odisea*. Apunta hoy una corriente crítica, que valora las diferencias entre estos poemas, en el sentido de que se trata de obras de autores distintos. A. Heubeck es autor de un importante libro (*Der Odysse-Dichter und die Ilias*, Erlangen, 1954) que defiende la tesis de que el poeta de la *Odisea* es un discípulo del autor de la *Iliada*, que ha aplicado a su poema métodos literarios apuntados ya en el poema anterior. No han faltado tampoco filólogos que han señalado que, al pasar de la *Iliada* a la *Odisea*, se descubren determinados *progresos espirituales*.

Así, en el mundo de la *Odisea*, ha visto K. Reinhardt (en su trabajo *Tradition und Geist*, Gotinga, 1960, págs. 6 y sigs.) un cierto progreso moral que,

sin embargo, «no ha penetrado toda la materia poética». Esa moralización ha traído consigo el reparto de los personajes en «buenos» y «malos» (los que favorecen u obstaculizan el regreso de Ulises), hecho que no hallamos en la *Iliada*, aunque en ella hay anticipos de tal actitud.

Pero no acaban aquí las innovaciones odiseicas. Max Treu (*Von Homer zur Lyrik*, Munich, 1955) ha podido trazar, profundizando estudios anteriores de Snell, Fränkel y otros, los a veces insensibles, pero no por ello innegables progresos que nos es dado descubrir en el mundo de la *Odisea* frente a la *Iliada*. La llamada concepción «articulada» del hombre, a tenor de la cual las cualidades físicas son localizadas en distintos órganos, realiza un cierto progreso; las facultades del hombre son concebidas ya más bien como función. Y, sobre todo, el hondo progreso que significa el que por vez primera en la *Odisea* se hable de la «belleza» masculina.

Por su parte, G. Pasquali (*Terze pagine stravaganti*, Florencia, 1942, pág. 140) ha podido decir que «la *Odisea* introduce un concepto nuevo, χάρις, algo que hechiza al que lo mira».

Nuevos progresos se producen en la esfera de la percepción *colorista*. Es, ciertamente, una exageración decir, como ha hecho R. von Scheliha (*Patroklos*, Basilea, 1943, pág. 165), que el mundo homérico es un «cosmos» al que no falta color ni tono alguno. En realidad, la cosa es algo distinta: jamás se dice de un héroe de la *Iliada* que sus mejillas enrojecen de cólera o que las mejillas de las muchachas son rosadas. Y sólo en un pasaje de la *Odisea* (μ, 60) nos dice el poeta de una persona que tiene los ojos de un color especial. Nunca en Homero se habla de los labios rojos de una joven, lo que sólo está atestigüado a partir de Simónides. En la *Odisea*, con todo, notamos, frente al mundo de la *Iliada*, un cierto avance en la percepción de los colores. Sobre todo es digno de mencionarse que sólo en la *Odisea* se hable del cutis marmóreo de Penélope.

Tampoco puede olvidarse que, mientras el paisaje prácticamente falta en la *Iliada* —si descontamos algunos momentos en las comparaciones—, éste abunda en la *Odisea*. W. Nestle ha dedicado interesantes páginas a este punto, y a él debemos un catálogo prácticamente exhaustivo de los paisajes odiseicos, que presentan una notable variedad: descripción de regiones (Creta, Lacedemonia, Ítaca, la isla de los cimerios), de bosques y prados (el jardín de Alcínoo, la bahía de Trinacria), ciudades (la de los feacios), costas, islas, huertas, pozos y fuentes, sin olvidar las estaciones del año y las tempestades.

Aporta interesantes consideraciones sobre el cambio estilístico de la *Odisea* respecto de la *Iliada* el libro de R. Friedrich, *Stilwandel im homerischen Epos*, Heidelberg, Winter, 1975. Sobre el color en Homero, cf. F. Schultz, «Das koloristische Empfinden in der älteren gr. Poesie», *NJhb.* [1911], 11 s.; el trabajo mencionado de Wilhelm Nestle es el capítulo «Odyssee-Landschaften» del libro *Griechische Studien*, págs. 33 y sigs. Buenas ampliaciones de estos puntos de vista en K. Treu, págs. 84, 120 y sig., el cual toca además el tema con el estudio de los «juegos de sombras» en Homero. Véase,

además, el capítulo dedicado a la naturaleza y al paisaje y, concretamente, W. Ellinger, *Die Darstellung der Landschaft in der gr. Dichtung*, Berlín, 1975.

Todo esto nos proporciona un cuadro comprehensivo de las innovaciones homéricas. Queda, empero, un punto importante. Ha sido siempre un empeño de los críticos, al enfrentarse con una personalidad poética poderosa, trazar los rasgos que permiten determinar lo específico de su perfil literario. ¿Qué es, pues, lo «homérico» como categoría? ¿Se puede hablar de lo «homérico en Homero», como Eduardo Fränkel ha hecho hablando de los elementos «plautinos en Plauto» y von Fritz de «lo hesiódico en Hesíodo»?

Desde Rohde es habitual aludir al hecho de que se observe en la poesía homérica una marcada tendencia a silenciar los aspectos oscuros y salvajes de la religión y el mito. Frente a las crueldades del mito, el culto a los muertos, las creencias mágicas, dominantes en buena parte de la tradición, y que reaparecen en poetas posteriores como Hesíodo, hallamos en los poemas homéricos un mundo «luminoso», hecho de medida y razón, que contrasta claramente con lo que debía ser el marco de la vida griega en este período. «Yergue su cabeza por encima de la superstición, y aunque no consigue vencerla del todo, en numerosos puntos la rasga con sus luces», ha dicho G. Finsler (*La poesía homérica*, trad. esp., Barcelona, Labor, 1925, pág. 163). Y R. von Scheliha, en un libro consagrado a la purificación de las leyendas de Homero (*Patroklos*, Basilea, 1943), ha señalado cómo el principio homérico básico consiste en silenciar los lados primitivos de las leyendas, que reaparecen en obras posteriores, como el ciclo épico. Por ello, G. Murray, en un ya clásico libro (*The Rise of Greek Epic*, Londres, 1934), ha podido decir de Homero que es un libro «depurado».

Si intentamos ahora trazar un cuadro de esa luminosidad homérica, que sin duda es el resultado del ya incipiente «racionalismo» del poeta, nos encontraremos con los datos siguientes:

1) Ya hemos hecho mención de la carencia general de rasgos supersticiosos, tan abundantes, en cambio, en *Trabajos y Días*, de Hesíodo.

2) En general, Homero desconoce el sacrificio humano. Sólo algunas breves alusiones, como en el sacrificio de unos troyanos en la pira de Patroclo, nos indican que la «depuración» no se ha conseguido totalmente. Tales sacrificios, en cambio, son abundantes en la tradición posterior, y en algunos casos perviven en la misma tragedia.

3) La creencia en hechizos falta en Homero, si descontamos algunos casos insignificantes en que el peso de la tradición se impone. Así, en la curación de una herida de Ulises (*Odisea* XIX 392 s.) por medio de un «ensalmo».

4) El poeta tiende sistemáticamente a evitar «toda fealdad» que perturbe la visión «luminosa» del mundo. Un ejemplo de tal purificación nos lo ofrece el pasaje de la muerte de Héctor. A lo largo de todo el poema, Aquiles ha amenazado a su enemigo con arrastrarlo vivo y cortarle la cabeza. Sin embar-

go, y pese a que en otras versiones del mito hallamos tales actos de salvajismo —así en la tragedia—, en la *Iliada* se silencia: Aquiles se limita a arrastrar el cadáver de Héctor, y ello con gran indignación por parte de los dioses.

«Hermoso es también, desde un punto de vista humano, que en los combates falten los sufrimientos de los heridos» (Finsler, pág. 169), aunque no carece la *Iliada* de pasajes de crudo realismo en la descripción de las heridas, tal como ha puesto de relieve W. H. Friedrich (*Verwundung und Tod in der Ilias*, Gotinga, 1956).

5) Si el poeta es algo pesimista en lo que atañe al gobierno del mundo por parte de los dioses, lo que rebaja un tanto su luminosidad, ello viene en parte compensado por un cierto optimismo en cuanto al concepto del hombre y sus relaciones con Dios. El hombre, por lo general, habla con los dioses desde un cierto plano de igualdad y, desde luego, con una gran camaradería, como se evidencia en las relaciones entre Ulises y Atenea en la *Odisea*, y en determinadas escenas de la *Iliada*, como el famoso diálogo entre esta diosa y Aquiles en la escena de la cólera del canto I. También es rara la maldad consciente de los héroes, sobre todo en la *Iliada*, aunque ciertamente los héroes sean orgullosos y se dejen arrastrar a menudo por su pasión.

6) La visión antropomórfica de la divinidad, rasgo típico de la poesía homérica (cf. M. P. Nilsson, *A History of Greek Religion*, Oxford, 1950, cap. IV), contribuye a aumentar esa luminosa impresión. Los dioses son seres humanizados, bellos, aunque no carecen de sus propias pasiones. «La religión homérica —ha dicho W. Nestle, *Historia del espíritu griego* (trad. esp.), Barcelona, 1961, pág. 31— es una religión de la luz y de la cismundanía. Luz son sus dioses».

7) Homero tiene, además —resultado de su incipiente racionalismo—, los ojos vueltos a los procesos de la naturaleza. Algunas de sus observaciones pueden considerarse como atisbos que conducirán, más tarde, a la investigación fisiognómica, como su célebre retrato de Tersites (*Iliada* II 212 s.), donde la fealdad moral viene acompañada de la deformidad física. Esa actitud, verdadero prólogo de la ciencia helénica, ha permitido llamar a Homero «un adelantado del pensamiento racional» (W. Nestle). Ya los griegos posteriores, que hacían remontar su sabiduría y su ciencia al poeta, pretendían que se había anticipado a muchas de las observaciones y explicaciones físicas de la ciencia, en lo cual en no pocos casos exageraban hasta lo indecible. Sin embargo, Ch. Mugler, en un estudio reciente sobre *Les origines de la science grecque chez Homère* (París, 1963), ha podido señalar cómo el hombre griego que nos presenta Homero «es un ser dotado de una receptividad excepcional... frente a todos los datos sensoriales» (pág. 201).

b) *Hesíodo*

Al hablar de los rasgos específicos de la época arcaica, hemos tenido ocasión de referirnos, aunque de paso, a ciertos aspectos de las innovaciones hesió-

dicas. U. von Wilamowitz (*Hesiods Erga*, Berlín, 1928, pág. 135) habló ya de su «ganz neues, individuelles Denken» (su pensamiento nuevo y original), con lo que queda dicho ya mucho de su actitud frente a la tradición. Ahora bien, ¿dónde reside, fundamentalmente, esa originalidad? En un trabajo encaminado a esclarecer el sentido que los poetas arcaicos dieron a su propia actividad literaria (H. Maehler, *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum bis auf Pindar*, Gotinga, 1963, págs. 35 y sig.), leemos a propósito de nuestro poeta:

La nueva actitud de Hesíodo se caracteriza por su absoluta y antihomérica concepción de las relaciones del poeta con su propia poesía.

Ello aparece ya definitivamente claro en el comienzo mismo de la *Teogonía* (vv. 27 s.): las Musas se aparecen al poeta y le encargan una misión específica, «cantar el linaje de los felices eternos». Con lo que Hesíodo queda transformado en profeta, en intérprete de la divinidad en un sentido que en vano buscaremos en la poesía homérica. En la maravillosa escena de su consagración, las Musas le dirigen estas palabras:

Muchas mentiras sabemos forjar, que parecen verdades;
mas sabemos también cantar la verdad si nos place.

Sobre el pasaje de la consagración hesiódica, cf. K. Latte, *Hesiods Dichterweihe* (*A. u. A.*, 2 [1964], 152 s.); K. von Fritz, *Das Prooimion der hesiodischen Theogonie* (en *Festschrift Snell*, 1956, págs. 29 y sig.), y, especialmente, Kambylis, *Die Dichterweihe und ihre Symbolik*, Heidelberg, 1965, págs. 31 y sig., que estudia los rasgos específicos dentro de la tipología de la «consagración poética». Un interesante análisis comparativo entre Homero y Hesíodo, en F. Krafft, *Vergleichende Untersuchung zu Homer und Hesiod*, Gotinga, 1963.

Pero ¿cuál es el verdadero sentido de la «verdad» hesiódica? He aquí un punto sobre el que no reina un acuerdo absoluto entre los críticos. Sin embargo, hay determinados aspectos en los que, a mi juicio, se puede hablar con relativa seguridad:

1) Por lo pronto, de los dos grandes poemas hesiódicos, la *Teogonía* es un genial esfuerzo por explicar el «sentido» del mundo divino, su trayectoria desde un desorden inicial hasta el supremo reino de Zeus, que encarna la justicia y el orden cósmicos.

En este sentido, Hesíodo se opone a la visión homérica de la divinidad con su antropomorfismo radical. Los dioses hesiódicos son fuerzas cósmicas o morales, aunque en el fondo hallamos residuos no del todo superados, como cuando constatamos que la «genealogía» es la forma mítica predilecta del poeta (cf. P. Philippon, *Die Genealogie als myttische Form*, reproducido en *Origini e forme del mito greco*, Turín, 1947, cap. II). Ahora bien, el tema central de la *Teogonía* es la evolución de la divinidad. El poeta sigue, estadio tras

estadio, el progresivo proceso que conduce a una «normalización y espiritualización de lo divino», desde las fuerzas ciegas y brutas hasta el orden olímpico instaurado por Zeus.

Debemos a F. Solmsen (*Hesiod and Aeschylus*, Ithaca, 1949, pág. 34), a quien sigue en esencia K. von Fritz (*Das hesiodische in den Werken Hesiods*, en *Entretiens sur l'Antiquité*, VII, Ginebra, 1962, págs. 22 y sig.), el descubrimiento de este propósito en la obra hesiódica. Es verdad que una buena porción de los elementos en los que se basa la *Teogonía* procede del fondo mítico del Próximo Oriente. Sin embargo, el interés por poner de relieve el progreso en espiritualidad en las tres grandes genealogías divinas —Urano, Cronos, Zeus— falta enteramente en los textos orientales. Si en Urano nos hallamos frente a una simple potencia natural, brutal, desordenada, es significativo que Hesíodo atribuya a Cronos el epíteto ἀγκυλομήτης (*de mente aguda*), epíteto que se corresponde con la inteligencia y astucia con que consigue destronar a su padre. En el extremo de la progresiva evolución hacia una superior espiritualidad se halla Zeus.

2) Los *Trabajos y Días* son, en el fondo, un complemento del poema anterior. El poeta, que ha trazado en su primera obra el triunfo de la «razón y el orden», personificados en Zeus, se enfrenta con el problema de la injusticia en la tierra. Si en la *Teogonía* el dualismo del bien y del mal consigue superarse merced a Zeus, que instaura una nueva visión religiosa y moral, en los *Trabajos* Hesíodo intenta hallar una respuesta para explicarse el origen del mal y la injusticia en la Tierra. Y su respuesta es firme, sencilla y contundente: también en el mundo de los hombres hay un dualismo radical, encarnado en las «rivalidades» (ἐριδες), «la buena y la mala», que Hesíodo descubre en la raíz del mundo. Míticamente, por medio de un recurso a la tradición legendaria, intenta explicar su origen: fue Prometeo, al oponerse a los designios de Zeus, quien provocó las desgracias de los hombres. Desde aquel instante, el hombre tendrá que trabajar. Y será precisamente el trabajo el único medio de que el orden olímpico triunfe en la Tierra. Todo intento por sustraerse a esta ley traerá la injusticia, con su secuela de calamidades, atropellos, ambiciones desenfrenadas, desórdenes.

c) *Los líricos*

Ya hemos dicho en un capítulo anterior que la época arcaica propiamente dicha se caracteriza por una fuerte explosión de la personalidad. Los hombres dejan de preocuparse por la romántica grandeza de un pasado remoto para sumergirse en la vida real. No es extraño, por ello, que la reacción frente al pasado, frente a los ideales tradicionales, se deje ahora sentir con fuerza inusitada.

ARQUÍLOCO. — El yo personal, las propias experiencias, se enriquecen con nuevos valores, que el poeta quiere erigir en normas para toda la comunidad:

No me importan los tesoros de Gíges, rico en oro,
no me domina la ambición, ni envidia los actos de los dioses,
ni me tienta la soberbia tiranía.

Así se expresa Arquíloco (fr. 102 A), que en cierto modo es el paradigma, en algunos casos extremo, de la nueva actitud ante la vida. Arquíloco se vuelve contra el ideal heroico-homérico, en el que el sentido aristocrático del honor lo llena todo. Una vez, en la lucha, el poeta ha abandonado su escudo. Lejos de ruborizarse por ello, he aquí cómo se expresa con su desenfado habitual (fr. 12 A):

Algún sayo con mi escudo se ufana, irreprochable arma
que sin querer junto a una mata arrojé.
Mas la vida he salvado. ¿Qué me importa el escudo?
Váyase enhoramala; ya tendré otro y no peor.

Algunos *descubrimientos* o progresos menores en la historia del espíritu griego cabe asignar a Arquíloco. El tema de «la nave del Estado», que tanta fortuna habrá de conocer, procede de él; la idea de atribuir a animales sentimientos humanos (creando, en cierto modo, las fábulas literarias en sus *Epodos*) es, asimismo, una aportación arquiloquea. Él es, además, el primer poeta que, con su desenfado, ha echado por la borda la preocupación por el «qué dirán» (cf. fr. 15 A). La fuerte personalidad de Arquíloco se manifiesta no sólo en ese rasgo realmente importante, sino asimismo en su estilo y en su lengua. En él la poesía se convierte en un arma personal, con la que fustiga a sus enemigos. Un realismo que no se detiene ante lo más escabroso es, acaso, lo más sobresaliente de su personalidad. H. Lloyd-Jones ha intentado rebajar la actitud de Arquíloco como un marginado en su libro *The Justice of Zeus* (Berkeley, 1971). Véase, además, la contribución de N. M. Kontoleon en el volumen colectivo sobre Arquíloco (*Entretiens sur l'Antiquité*, tomo X, Vandoeuvres-Ginebra, 1964).

TIRTEO. — Durante la época arcaica se constituyen los grandes géneros líricos, en muchos casos merced a un duro esfuerzo que permite una independización respecto de la epopeya. Tal ocurre con la elegía. Tirteo, si no es el creador, sí es, al menos, uno de los poetas que mayor impulso ha dado a este género, ha sabido utilizar los elementos que le proporciona la epopeya para crear un tipo de poesía que, desgajándose de la tradición, se mantiene en parte fiel a algunos de los ideales de la misma, si bien le inspiran otros acentos no oídos hasta entonces. El héroe de las elegías de Tirteo descende de un modo directo de Homero, aunque entre uno y otro se introducen importantes diferencias. La principal, la más decisiva, es la distinta relación del héroe con respecto a la ciudad.

El héroe homérico se siente libre de todo poder político y su independencia moral no tiene límites... Encuadrado en el marco de la pólis doria, el hombre tirteico debe someterse a la superior ordenación de todo social (J. S. Lasso de la Vega, «El guerrero tirteico», en *Ideales de la formación griega*, Madrid, Rialp, 1966, pág. 131).

Sobre los «avances» que hallamos en Tirteo frente a Homero, cf. B. Snell, *Tyrtaios und die Sprache des Epos*, Gotinga, 1969.

SOLÓN. — Pero la elegía no ha tenido tan sólo una finalidad guerrera. Partiendo, asimismo, de algunos aspectos parenéticos del epos homérico, pudo Solón crear un tipo de poesía «política» que sirviera de vehículo a sus ideas. Solón es un espíritu que inaugura en la historia espiritual de Grecia la decisiva aportación del genio ático, cuyos rasgos más sobresalientes son el equilibrio sintético de fuerzas contrapuestas unido a una valoración rotunda de la responsabilidad del hombre en sus actos políticos. Con Solón es un hecho la fusión de la «libertad» jónica con la «disciplina» doria. Sabe armonizar el ideal jónico de la libre iniciativa con las exigencias dorias de sumisión a la comunidad política. Frente al fatalismo que en algunos momentos apunta en el ideal ético de los habitantes de allende el Egeo, Solón proclama sin ambages el lazo causal que relaciona los actos del hombre con sus consecuencias (fr. 8 A):

De la nube proceden la nieve y el granizo; y el trueno
del brillante relámpago nace: el Estado perece
a manos de los fuertes, y el pueblo, ignorante, se postra
a los pies del tirano.

Este nexo analógico entre los fenómenos de la naturaleza y los hechos humanos se hace reiterativo en toda su poesía. En otro fragmento leemos (fr. 9 A):

Los vientos el mar embravecen, mas si no se le altera
es el ser más tranquilo de todos,

donde, sin duda alguna, tenemos una referencia al pueblo de Atenas y las pasiones políticas de su tiempo. Lo que da a Solón su inquebrantable confianza humana es, a no dudarlo, su fe en la justicia de Zeus, que triunfa pese a todo. En un pasaje de la llamada *Elegía a las Musas* (fr. 1 A), hallamos de nuevo la conexión entre las perturbaciones atmosféricas y la justicia de Zeus:

Pues las obras injustas no le duran al hombre; Zeus está atento
al fin de cuanto sucede, y de pronto, al igual que las nubes
se dispersan en breve con la brisa de la primavera
que, tras remover los abismos del piélago estéril,
riquísimo en olas, y tras arrasar los cultivos
de los campos cubiertos de trigo, al cielo elevado,
de los dioses asiento, al fin llega y muestra de nuevo
un tiempo sereno a la vista y, ardiente, el sol brilla,

hermoso sobre los labrantíos, y ya no se ven nubarrones...
Tal actúa de Zeus la justicia...

Para un estudio de conjunto sobre este poema, cf. L. Massa Positano, *L'Elegia de Solone alle Muse*, Nápoles, 1947.

SAFO. — Dentro de la historia del espíritu griego, ¿cuál es la aportación de Safo? El profesor Fernández-Galiano, que ha dedicado un sugestivo estudio a esta poetisa, no duda en darnos una respuesta categórica (*Safo*, Cuadernos de la Fundación Pastor, 1, Madrid, 1958, págs. 8 y sig.):

Para Safo no hay guerras, a pesar del estrépito militar que recorre el Asia Menor en sus azarosos tiempos; ni revoluciones, aunque la Mitilene de su época sea un hervidero de sediciones y conflictos; ni viajes, ni estancias en tierras lejanas; ni apenas vida familiar, salvo en la escala más elemental y primaria; ni labor profesional... ni afán didáctico ni parenético; ni actividades literarias... ni gusto por los despliegues eruditos... De Safo no puede decirse que escriba de amor, ni que prefiera el amor, ni que se dedique al amor, sino que ella misma es amor, amor, amor en cada poema, en cada verso, en cada palabra de sus cantos.

Y continúa:

Le ha tocado en suerte a Safo el ser tenida por la verdadera reveladora del amor en Occidente.

La profundización en las propias interioridades del yo, que hemos convenido en llamar el gran descubrimiento de la poesía arcaica, con las lógicas consecuencias de una mayor y más perfecta introspección adquiere en Safo relieves insospechados. No sin razón ha hablado W. Theiler, a propósito de Safo, del «descubrimiento de los sentimientos encontrados», que apenas si apuntan en Homero (el discutido pasaje de la *Iliada* VI 484, donde el poeta habla de la «risa entre lágrimas», δακρῶεν γελᾶσασα), como cuando, hablando del amor, lo llama «la agridulce fiera» (fr. 130 L-P). Sólo Safo puede haber escrito ese maravilloso fragmento, hecho de pasión y de introspección, en el que va enumerando, con el típico estilo acumulativo arcaico, los diversos síntomas de la turbación ante el objeto amado:

El espectáculo derrite mi corazón dentro del pecho;
apenas te veo, se me quiebra la voz,
la lengua se me traba, un fuego penetrante fluye bajo mi piel,
se me nublan los ojos y me zumban los oídos, y a raudales
me cae el sudor; tiembla mi cuerpo, y mi tez
más pálida que el heno se me torna...

Las «innovaciones» sáficas, cosa muy comprensible, se sitúan todas ellas en el ámbito del lenguaje amoroso. Fue ella la primera en hablar de las sensa-

ciones que acompañan la contemplación de una persona amada con su «amable caminar» (ἔρατον τε βᾶμα), como ha sido la primera en relacionar la soledad de la noche con la de la amante solitaria, en el famoso fragmento cuya autenticidad algunos han puesto en duda...

Cf. F. Rodríguez Adrados, «El campo semántico del amor en Safo» (*RSEL*, I [1971], 3-23). Cf., asimismo, H. Saake, *Zur Kunst Sapphos*, Munich, 1971. Importante M. Treu, *Von Homer zu Lyrik*, Munich, 1955, págs. 136 y sigs.

ALCMÁN. — Pocas cosas sabemos de Alcmán, pero todo nos lleva a la conclusión de que no es poco lo que el poeta de Esparta ha aportado al caudal de la poesía helénica. Tenemos, por ejemplo, su famosísimo fr. 58 D, en el que evoca la paz y la calma de la noche:

Duermen las cumbres y tajos de los montes,
el alcor, la cañada,
todo ser que a arrastrarse la negra tierra cría,
las bestias montaraces, las abejas,
los monstruos en el seno del hervoroso mar,
duerme de los pájaros la aleteante nación.

De este fragmentario poema ha dicho uno de los mejores críticos de la literatura griega, Bowra (*Greek Lyric Poetry*, pág. 74):

Esta descripción del solemne sueño de la naturaleza ha hallado eco en muchos poetas. Virgilio la ha utilizado en su famosa descripción de la paz de la noche cuando Dido no puede descansar, y han hecho adaptaciones poetas tan diferentes como Ovidio, Ariosto, Tasso y Milton. Pero lo que en un poeta tardío es artificio es algo perfectamente natural en Alcmán... Está más próximo —añade— que ellos a la naturaleza y a las fuentes de la poesía, y escribe con los ojos puestos en lo que ve.

El poema está hecho de elementos tradicionales. Los epítetos que usa son homéricos, pero la naturalidad con que están usados hace del fragmento algo sincero, convincente, natural. El poeta sabe adaptar un tema ya apuntado en la poesía anterior (véase, por ejemplo, el pasaje homérico en *Iliada* V 524), pero con su inspiración lo dota de nueva vida hasta darnos algo nuevo, casi irrepetible después de él. Algunos poetas modernos han escrito versos que recuerdan el poema de Alcmán, incluso que pretenden evocar la misma experiencia. Pero en esta poesía moderna lo que encontramos es metafísica, como en Wodsworth, o ética, como en el famoso *Über allen Gipfeln*, de Goethe.

Esa actitud nueva ante la naturaleza, hecha de objetividad y sencillez, no es, empero, la única aportación alcmánica. Fue él el primero que introdujo, a lo que sabemos, el mito en la lírica coral, cosa que después iba a convertirse en algo corriente y normal entre los poetas helénicos.

Cf. mi trabajo «Un motivo común en Alcmán, Goethe y Lermontov» (*BIEH*, VI, 2 [1972], 121).

ESTESÍCORO. — Una de las figuras más innovadoras de la época arcaica es, a no dudarlo, el poeta siciliano Estesícoro. Hasta el punto de que Pohlenz lo ha calificado de *audaz innovador de leyendas*. Es necesario no olvidar ese rasgo de su personalidad poética para comprender el carácter general de su producción. Por lo pronto, puede afirmarse con bastante certeza que Estesícoro ha recreado toda la producción épica anterior adaptándola al género lírico. Eso es ya una grandiosa hazaña. Añadamos que muchos de los temas folklóricos de su natal Sicilia han pasado a los versos líricos de su poesía, con lo que las aportaciones del poeta aumentan considerablemente.

Y, sin embargo, no radica ahí lo más importante de sus innovaciones. Por un lado, porque, como es lógico suponerlo (cf. Bowra, *Greek lyric poetry*, págs. 80 y sigs.), ha tenido precursores en su actitud: «Estesícoro —ha dicho Bowra— fue, a su manera, un gran innovador, pero la forma actual de su arte la aprendió de sus predecesores». Pero más que la idea de transformar en materia lírica los temas épicos nos parece original su actitud poética *engagée*, sus simpatías por el ideal espartano que se tradujeron en una oposición a los ideales de la poesía homérica y, sobre todo, en su versión «laconizante» del mito de Helena y su destino. En un poema titulado *Palinodia* como es bien sabido, Estesícoro se volvía contra la versión homérica del rapto de esa heroína, que él mismo había seguido en un poema anterior, para sentar que

no es cierta esta leyenda; *
no subiste a las cóncavas naves
ni llegaste al alcázar de Troya (fr. 11 D).

En un trabajo publicado hace ya algunos años («La *Helena* y la *Palinodia* de Estesícoro», *EC* [1957]) puse de relieve que «el poeta actuó de acuerdo con las prescripciones delficas al reivindicar a una divinidad que el epos secularizado de Jonia había rebajado a la categoría de mortal, cargándola, además, de ignominia». Ahora sabemos que Estesícoro escribió dos *Palinodias*. Cf. un intento de reconstrucción, con traducción de los textos, en F. Rodríguez Adrados, *El mundo de la lírica griega antigua*, Madrid, 1981, págs. 293 y sigs.

Sobre las dos *Palinodias* estesicóreas, cf. C. M. Bowra, «The two *Palinodies* of Stesichorus», en el libro *On Greek Margins*, Oxford, 1970, págs. 87 y sigs.

Esta actitud de simpatía hacia la política dórico-espartana no es, por otra parte, exclusiva de este poema. La hallamos en la *Orestía* del mismo autor, como defendiera ya en su día el propio Wilamowitz, quien señaló que la presencia de elementos laconios en el poema era cosa evidente, y que el tema del *éidolon* de *Helena* sólo había podido surgir en Esparta.

SIMÓNIDES. — Una actitud parecida la hallamos en Simónides. Su clara tendencia innovadora, que se traduce en su ruptura con el ideal vigente del hom-

bre, aparece definida en estas palabras de Fränkel (*Dichtung und Philosophie*, pág. 346):

Para hacer progresar la historia del espíritu griego era preciso que aparecieran hombres que rompieran con la tradición y señalaran nuevos caminos. Una figura así había sido, en el umbral de la época arcaica, Arquíloco. De un modo parecido, a las puertas de la época clásica se hallan el lírico coral Simónides y el rapsoda-filósofo Jenófanes... Pero mientras Arquíloco había sido un revolucionario heroico, los heraldos de la época clásica son ilustrados, críticos y reformadores.

A la figura de Simónides se le han atribuido, desde la más remota Antigüedad, una serie de anécdotas que, analizadas con cierto pormenor, adquieren sentido, y nos revelan a un poeta profundamente innovador, que ha llegado a modificar aspectos muy arraigados en la concepción «aristocrática» de la poesía. Dijo, a este respecto, Détienné en un estudio ya mencionado sobre Simónides (*REG* [1964], 407):

Simonide passe, en effet, pour avoir le premier composé des poèmes en échange d'une somme d'argent. Qu'est-ce à dire sinon qu'il est le premier à faire de la poésie un métier?

Y, ciertamente, al exigir el poeta unos honorarios por su obra, Simónides ha obligado a la sociedad de su época a que reconociera la dimensión social de su arte.

Pero hay más. Del análisis de su poema dedicado a Escopas se deduce claramente que Simónides, frente a la idea tradicional del hombre bueno (ἀγαθὸς ἀνὴρ), propone otro tipo humano completamente distinto, el del «hombre sano» (ὕγιής ἀνὴρ), cuya virtud se define por su referencia a la *pólis* (εἰδῶς γ' ὠνησίπολιν ἀρέτάν), ideal que, como es sabido, calará en la entraña más honda del espíritu clásico hasta convertirse en un principio «banal» como demuestran conocidos textos.

Cf., por ejemplo, Sófocles, *Filoctetes* 1006; Eurípides, *Andrómaca* 448, *Bacantes* 948, etc. Sobre esto, véase el estudio de C. M. Bowra, «Simonides and Scopas» (*CPh.*, XXIX [1934], 230 s.), y, sobre todo, L. Woodbury, «Simonides on Areté» (*TAPhA.*, LXXXIV [1953], 125 ss.). Sobre la expresión simonídea «la ciudad enseña al hombre», fr. 53 D, véase ahora el estudio de G. Smith (*CJ*, XXXVIII, 43 [1942], 260 s.).

En su calidad de espíritu «ilustrado, crítico», de acuerdo con las palabras antes citadas de Fränkel, Simónides ha sido, al mismo tiempo, uno de los primeros, si no el primero, en reflexionar sobre el estilo de su poesía y del arte en general. Su famosa frase «la pintura es una poesía silenciosa, la poesía una pintura parlante», debe interpretarse en este sentido. Pero simultáneamente hay que añadir que esta sutil comparación simonídea es altamente sugestiva, dado que la pintura es una técnica que pone en juego fundamentalmente «el truco»

de los colores. Con lo que llegamos a la conclusión de que, para nuestro poeta, el arte es esencialmente «técnica». Afirmación muy propia de quien, como hemos visto en Simónides, hace del arte por vez primera un «oficio» cuya base se halla en la ἀπάτη, en un «engaño» de los sentidos. Por ello podemos decir, con Détienne, que «ningún otro poeta sino Simónides marca un viraje más brutal, en la época arcaica, en la historia de la poesía, tanto por el tipo de hombre que elabora como por la concepción que se hace de su arte» (art. cit., pág. 419).

El nuevo tipo humano simonídeo de que hemos hablado se halla fundamentalmente contenido en su poema a Escopas, donde el poeta pone de relieve los fallos internos de la concepción aristocrática del hombre ἐσθλός ἀνὴρ, siempre sometido a los vaivenes del destino. Frente a este ideal, opone Simónides el del ὑγιής ἀνὴρ, que no comete voluntariamente el mal y que se halla vinculado a la πόλις. Cf. la magnífica interpretación de Fränkel, *op. cit.*, págs. 351 y sigs. Cf., asimismo, M. Balasch, «Sófocles y Simónides» (*BIEH*, I [1967], 45 ss.).

En el mencionado artículo de Détienne se defiende la tesis de que Simónides ha desacralizado la poesía helénica. En relación con este rasgo del espíritu simonídeo está el hecho de que, con toda probabilidad, Simónides ha sido el primero en romper las fronteras entre la poesía religiosa y la profana. Su gran innovación en este campo ha consistido en utilizar, por vez primera, la lírica coral para celebrar las gestas de sus contemporáneos, esto es, para cantar no a dioses o héroes, sino a los hombres y sus triunfos en los juegos. De acuerdo con una anécdota (recogida en Quintiliano, *Inst.* XI 2, 11), un cliente del poeta no quiso pagarle más que la mitad de sus honorarios, puesto que la mitad de su canto triunfal estaba dedicado a los Dioscuros: lo cual significa que resultaba extraño para la mentalidad de fines del siglo VI que un epinicio se extendiera en referencias a héroes y dioses. Pero que esta innovación simonídea halló pronto eco lo demuestran los epinicios pindáricos, que contienen siempre un mito, a veces en forma muy extensa.

ÍBICO. — Unas líneas merece Íbico. Buena parte de su poesía delata una clara influencia de Estesícoro, si bien su arte se caracteriza por rasgos propios e innovadores. Entre ellos cabe destacar, de modo decidido, el carácter «romántico» de las leyendas por él tocadas (cf. Bowra, *Greek Lyric Poetry*, págs. 252 y sigs.) y los detalles «eróticos» con que enriquece la tradición mítica; otro no menos importante es el papel que en su poesía adquiere el elemento «pintoresco». Pero acaso lo más decisivo de su actividad poética sea el giro que ha sabido dar a la estructura estilística de su obra, donde hallamos por vez primera una tectónica que anuncia el arte clásico más maduro. Ello puede comprobarse estudiando el famoso fr. 6, donde, como ha señalado Fränkel, pág. 325, «lo esencialmente nuevo es la forma en que la tricotomía se convierte en una unidad». Y añade: «Esta poesía ya no es arcaica».

Sobre el alejamiento voluntario, por parte del poeta, de su poética estesicórea, cf. F. Sisto, *QUCC.*, 1970, 159 s.

PÍNDARO. — Se ha convertido ya en un tópico, desde los célebres versos de Horacio (*Odas* IV 2, 1 s.), afirmar que la poesía pindárica es inimitable. Su lenguaje metafórico, la audacia de sus expresiones, la belleza de sus preludios, la luz que baña sus poemas, todo coadyuva a dar a sus creaciones un halo poético, una atmósfera de belleza y armonía que difícilmente volveremos a encontrar en la literatura helénica. Ahora bien, ¿dónde residen las aportaciones del genio pindárico al acervo común de la poesía griega? Para responder a esta pregunta en toda su amplitud deberíamos realizar un análisis detallado de su producción poética, cosa que no podemos pretender ahora. Tendremos que contentarnos, pues, con algunas observaciones aisladas que nos permitan calar un poco en sus logros definitivos.

Por lo pronto, poseemos de Píndaro una obra considerablemente más larga que de cualquier otro poeta de la época arcaica. Sólo Baquilides puede ofrecer un caso parecido. Ello lleva emparejado una dificultad a la hora de hacer balances, puesto que lo que en principio podría considerarse como «aportación» pindárica podría muy bien ser simple resultado de un desconocimiento de los poetas que le han precedido.

Hubo épocas en que la gran aportación pindárica se centró en sus «ideas». En 1936, Robinson publicó un libro, *Pindar, A poet of Eternal Ideas* (Baltimore), que intentaba presentar al poeta nada menos que como un pensador que había dado en sus Odas expresión sensible a una concepción del hombre y del mundo. Tal actitud motivó la reacción airada de un crítico como Norwood, quien, en un discutido y polémico libro sobre el poeta (*Pindar*, Berkeley, 1945), intentó probar que Píndaro es, ante todo y sobre todo, un poeta, y que «sus máximas merecen sólo una seria atención cuando se las considera en su contexto; aparte de su verdad o falsedad, no pueden organizarse en un cuerpo de doctrina...» (pág. 69).

Y, sin embargo, la tendencia a ver en el poeta tebano un ser hondamente preocupado por el destino del hombre, por las relaciones entre el hombre y Dios, por el sentido de la existencia, no ha dejado de motivar la aparición de interesantes estudios en los que el *leitmotiv* son las «ideas pindáricas» y sus innovaciones religiosas e, incluso, filosóficas. Basta sólo mencionar la obra de J. Duchemin, *Pindare, poète et prophète*, París, 1956, que, aun partiendo de algunas de las ideas de Norwood —concretamente, el simbolismo del poeta—, se opone radicalmente al crítico inglés, para ver en Píndaro a un representante de la corriente órfico-pitagórica. O el trabajo de Thummer, *Die Religiosität Pindars*, Innsbruck, 1957, que presenta a Píndaro como un sacerdote de la religiosidad aristocrática arcaica que predica la idea de la proximidad de Dios, que da sentido a toda la ideología dórica.

Dejando de lado este aspecto concreto, lo que sí es cierto es que uno de los rasgos inconfundibles de la poesía pindárica es la insistente reiteración del poeta en la superioridad de su propia poesía. Es verdad que no es ajena a la esencia de la poesía griega anterior la búsqueda del sentido último del arte del poeta, y que desde Homero a Simónides pueden rastrearse indicios de un reflexionar sobre la poesía, de una visión más o menos clara de la misión del poeta y de la poesía.

Una buena selección de textos puede verse ahora en G. Lanata, *Poetica preplatónica*, Florencia, La Nuova Italia, 1963. Para las cuestiones teóricas, aparte los intentos de Jaeger por captar la tendencia pedagógica de toda la poesía griega (así en *Paideia*, I), puede consultarse el trabajo de H. Maehler, *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum*, Gotinga, 1963, que en muchos casos polemiza contra Jaeger. Allí se hallará citada la bibliografía anterior. Con posterioridad, cf. los trabajos de E. L. Bundy (*Studia pindarica*, Berkeley, 1962) y D. C. Young (*Three Odes of Pindar*, Mnem., Suppl. 9, Leiden, 1968), que han eliminado la interpretación biográfica sustituyéndola por un estudio de los *topos* literarios.

Con todo, es en Píndaro donde esa actitud aparece más clara, más reiterativa y con un alcance más profundo. En la producción más temprana del poeta, esto es, en el *Himno a Zeus*, que posiblemente escribiera antes de cumplir veinte años, hallamos ya, con toda riqueza de matices, expresada la íntima y básica convicción de que la poesía es una «necesidad cósmica». El himno no ha llegado a nosotros completo, sino en forma fragmentaria, aunque debemos a Snell una estupenda reconstrucción (*Las fuentes del pensamiento europeo*, ya citado, págs. 123 y sigs.), y a Untersteiner (*La formazione poetica di Pindaro*, Florencia, 1951, págs. 25 y sig.) una interpretación muy interesante. Lo que nos importa aquí ahora es señalar que el *Himno a Zeus* es un canto al orden del cosmos; se evocan los sucesivos matrimonios de Zeus, hasta el momento supremo en que toma por esposa a Hera, con lo que se consuma la última fase de evolución del Universo;

se establece el orden en el mundo y los Olímpicos derraman la belleza sobre las cosas (Snell, pág. 130).

Pero eso no es todo: durante su boda, Zeus pregunta a los dioses qué cosa hace falta en el mundo para que éste sea perfecto. Los dioses contestaron que

podría crear algunos dioses que ensalzaran con palabras y con música las grandes obras que Zeus había hecho (Aristides, II 142).

Los dioses requeridos han de ser sin duda las Musas, con lo que el sentido del pasaje es claro: todo está ya en orden, pero falta precisamente algo que enaltezca ese orden; la belleza cósmica es imperfecta sin la poesía. Sólo a la luz de esta profunda convicción pindárica se entienden sus propias manifesta-

ciones acerca de la misión del poeta y de la poesía. Porque Píndaro no podía decir de un modo más claro y preciso lo que la poesía significa en el mundo: su cumplimiento, su perfección.

Tales ideas no son ajenas a una buena parte de la producción pindárica: es más, constituyen el basamento sobre el que se apoyan todas sus producciones. «La palabra sobrevive a los hechos», dice en una ocasión; «todas las grandes hazañas necesitan un gran cantor que las arranque del olvido en que caerían»; «cada cosa tiene sed de algo, mas una victoria atlética tiene sed de cantos». Y así podríamos continuar hasta el infinito.

Todo ello es bien sabido y no tenemos necesidad de detenernos en detalles. Ahora bien, como ha señalado Snell, el sentido último del pensamiento pindárico es que sólo el poeta es capaz de descubrir el sentido, el significado último del mundo. Por ello su poesía es «no aprendida», incomprensible para los no iniciados, un monumento que no podrán destruir ni el granizo, ni el viento, ni la lluvia. Está el poeta en posesión de un secreto que a los demás se escapa: su misión y tarea serán mostrar cómo la belleza del mundo está formada por infinitas relaciones de correspondencia y contraste, muy al modo heraclíteo, cuyo lenguaje y pensamiento tanto recuerdan a nuestro poeta.

Todos los problemas que plantea la autoconcepción de la poesía pindárica, su concepto de la misión de su arte y de su poesía han sido estudiados por H. Gundert, *Pindar und sein Dichterberuf*, Francfort del M., 1935. En este trabajo, la idea de «hacer visible» (*sichtbarmachen*) por medio de la poesía reaparece una y otra vez. Este estudio puede completarse con el trabajo de Svoboda, «Les idées de Pindare sur la poésie» (*Aegyptus*, 32 [1952], 108 s.). Cf. Guglielmino, «Quel che Pindaro sentiva di se» (*A & R*, n. s. VIII [1927], 36 s.).

Profundizando la gran innovación simonídea, el uso del mito en los cantos dedicados a los hombres, Píndaro realizó otra de sus grandes contribuciones a la poesía: dotó a la lírica coral de una multitud de elementos que tocan la íntima relación existente entre el mito y la vida humana, y el reflejo de la Divinidad sobre la humana existencia. Que el mito es lo más importante de los varios elementos que forman el epinicio pindárico es algo que difícilmente podrá negarse. Ha habido, ciertamente, polémica sobre las relaciones existentes entre leyendas y contemporaneidad en su poesía, pero no puede dudarse de que Píndaro es el gran poeta del mito, y que con él ha enriquecido el caudal poético de los griegos.

La luz que baña al mito tal como Píndaro lo evoca, es la misma luz que resplandece en los grandes preludios de sus Odas. «Su lenguaje es iridiscente», según la feliz expresión de Norwood (*op. cit.*, pág. 97); su poesía está constituida de «luz y color», como ha dicho E. des Places (*Pindare et Platon*, París, 1949), y ello se evidencia a cada instante, como en este maravilloso comienzo de su *Olímpica* VI:

Como cuando se erige admirable palacio
levántanse columnas todas de oro
que el pórtico sostienen,
así es fuerza que brille
con rayos que a lo lejos resplandezcan
el frontón de este templo que levanto.

Para Norwood, lo que determina de un modo definitivo su arte es el simbolismo por medio del cual evoca, a través de una imagen sensible —la lira, la rosa, la copa, la doble ancla, etc.—, los íntimos y secretos lazos que dan unidad a los múltiples elementos de que se compone cada una de sus odas. «Sin lugar a dudas —continúa el citado crítico, pág. 99— aquí radica la mayor diferencia existente entre su obra y la de los otros poetas». Punto de vista que no ha dejado de ser combatido, si bien debe reconocerse que el método interpretativo de Norwood ha permitido aclarar, en algunos casos concretos por lo menos, el verdadero sentido de determinadas odas pindáricas. Tal ocurre con la *Pítica* XI, verdadera tortura de los críticos y que queda definitivamente aclarada acudiendo al símbolo «abeja» (Norwood, págs. 199 s.). La reacción contra el biografismo (uno de los restos de la influencia del positivismo en los estudios literarios) ha influido asimismo en la valoración actual de Píndaro. Bundy (*Studia pindarica*, Berkeley, 1962) ha insistido en el carácter estrictamente orientado hacia el *elogio* del epinicio, sosteniendo que en él no tienen cabida las «expansiones personales» del poeta. Pero aunque Bundy ha hecho importantes contribuciones a la comprensión de las leyes del epinicio, su tesis es demasiado unilateral. Cf. mi introducción a la edición pindárica (*Píndaro, Epinicios*, Barcelona, 1988).

d) *Heródoto*

Se ha discutido mucho, en la época moderna, la afirmación de Cicerón (*De Legibus* I 1) según la cual Heródoto sería el «padre de la Historia». Ya en la misma Antigüedad un Aulo Gelio (*Noct. Att.* III 10) reaccionó contra la visión ciceroniana llamando a Heródoto un simple *homo fabulator*. Fue sobre todo en los primeros tiempos de la hipercrítica decimonónica cuando los ataques contra nuestro autor se hicieron más sistemáticos. Niebuhr y Wecklein especialmente negaron a Heródoto, sin más, el calificativo de «historiador». Todo lo más, sabe catalogar, según estos críticos, cuando no se limita a una simple moralización de los hechos recogidos por sus antecesores los «logógrafos».

A fines del siglo XIX se produce una sana reacción, que se continúa a lo largo del XX. Bauer, Hauvette, Focke, Panofsky, Regenbogen, Pohlenz, De Sanctis son los nombres que van unidos a una clara y decisiva reivindicación de Heródoto como «el primer historiador de Occidente», por decirlo con el título de un conocido estudio de Pohlenz. El problema es importante para reconocer la deuda de Grecia y de Occidente para con el escritor de Halicarnaso. Nuestra posición es claramente positiva. Creemos que de Hecateo, el más ilustre de sus precursores, a Heródoto se da un paso decisivo hacia la creación de una auténtica *historia*. Sólo que debemos tener en cuenta que, en cierto

modo, Heródoto es deudor de la ἱστορίη jónica y que su posición es, como ha reconocido Regenbogen, de transición entre la prosa jónica y la historiografía, tal como queda estructurada en Atenas después de la obra genial de un Tucídides.

Los logógrafos, como es bien sabido, publicaron el resultado de sus «investigaciones» (*historié*) acerca de las tradiciones, las costumbres y las leyendas de los pueblos entonces conocidos. Así lo hizo, especialmente, Hecateo de Mileto, en su tratado titulado *Periégesis*. Helánico de Mitilene, contemporáneo de Tucídides, y, por tanto, el último de los «logógrafos», realizó ciertos progresos al intentar esbozar una firme cronología por medio de las listas de los vencedores olímpicos. Es asimismo propio al menos de algunos logógrafos una cierta crítica racionalista tanto de las fuentes como de las tradiciones, naturalmente sin llegar a un rigor extremo en su análisis.

Pues bien, Heródoto muy probablemente empezó siguiendo las huellas de Hecateo. Es notable que califique su obra de *historié*, con lo que se indica, sin ningún género de dudas, su filiación «logográfica» (observemos de paso que en Tucídides no aparece jamás este término). No resulta claro si su idea inicial era escribir *lógoi* independientes sobre diversas regiones de la tierra, tesis de Bauer, o si, como opina con mejor fundamento De Sanctis, lo que en un principio pretendió fue escribir una historia de Persia. Lo que no puede ponerse en duda es que, probablemente durante su estancia en Atenas, el tema inicial adquirió a sus ojos unos horizontes mucho más amplios, hasta convertirse en una historia de la pugna Oriente-Occidente que halló su culminación en el enfrentamiento entre Persia y Grecia.

Que en la redacción definitiva —si es que realmente la obra está terminada, cosa no segura— quedaron residuos de sus primeros tanteos de logógrafo resulta evidente: el libro II es una verdadera monografía sobre Egipto, para cuya composición muy posiblemente utilizó materiales de Hecateo. Y éste es un ejemplo entre muchos. Sin embargo, lo que de nuevo hay en la obra herodótea es el dinamismo del movimiento histórico. Su obra no es una estática descripción de países ni una meticulosa narración de costumbres y leyendas, sino que toda ella está movida por un principio motor, auténticamente histórico, en el que las acciones de los hombres juegan un papel decisivo. Se intenta ahora, gran conquista espiritual, establecer una conexión causal entre los hechos. Estamos, pues, en los inicios de la historia. En su evolución espiritual, Heródoto ha pasado de logógrafo a historiador.

Cierto que su crítica es un tanto deficiente, que su racionalismo no deja de mostrar aspectos ingenuos, que, analizada desde el punto de vista del «todavía no», afloran muchos defectos, como la falta de razones «políticas» en la motivación de sus personajes. Esto es cierto, y tiene razón K. Nawratil (*PhW*, LVIII [1938], 1071 s.) al decir que su concepción de los fenómenos históricos-políticos era ya anticuada para su propio tiempo. Lo era asimismo su «teología de la historia», ilustrada a lo largo de toda su obra. Sin embargo, queda en

pie la gran conquista espiritual de Heródoto, la creación de un concepto de la historia como una serie encadenada y racional de fenómenos, aunque en última instancia su concepto de la intervención divina en los hechos humanos empañe un tanto este racionalismo.

Sobre los logógrafos jónicos, cf. E. Bux, en *RE* s. v. *Logographen*; E. Howald, «Ionische Geschichtsschreibung», *Hermes*, LVIII [1923], 113 s.; W. Schadewaldt, «Die Anfänge der Geschichtsschreibung, bei den Griechen», *Die Antike*, X [1934], 114 s.

Una bibliografía bastante completa, dentro de su carácter selectivo, la hemos dado en *Estudios clásicos* (Homenaje a Heródoto, VI, 1961, 99 s.). La cuestión del origen de la obra herodótea ha sido abordada por Bauer, *Die Entstehung des herodotischen Geschichtswerks*, Viena, 1878, por Jacoby en *RE* de P-W, Suppl. II, 342 s., y especialmente por De Sanctis, *La composizione della storia di Erodoto* (*RFIC*, 1926, 289 s.). Cf. asimismo A. Momigliano «The place of Herodotus in the History of Historiography» (*Secondo contributo...* Roma, 1960, 29 ss.).

e) Tucídides

Tucídides es el creador de un tipo absolutamente nuevo de literatura histórica. Su novedad consiste en que, sin la menor consideración por los puntos de vista tradicionales, con una absoluta falta de prejuicios y con una carencia de ilusión sin comparación posible, aprehende el mundo y la vida, renunciando a todo mundo religioso y metafísico para la comprensión de la historia y derivando tanto la cultura humana como los fenómenos políticos del ser de los pueblos y estados envueltos en ellos y de la acción de sus dirigentes.

Estas palabras de W. Nestle (*Historia del espíritu griego*, pág. 169) resumen luminosamente las geniales aportaciones de Tucídides.

Pero vayamos por partes. Ante todo, una consideración negativa: nuestro historiador, consciente de su independencia respecto a los jonios, y del propio Heródoto, renuncia a calificar su obra de *historié*, término que en vano buscaremos en su léxico. Esta ruptura con la tradición logográfica se hace, asimismo, patente en los capítulos del libro I donde expone los métodos empleados por el autor. Frente a la abundancia de elementos «míticos» y «anecdóticos» de un Heródoto, proclama el historiador (I 22):

La verdad se conseguía con dificultades, porque los testigos de cada hecho no coincidían en sus manifestaciones, sino que hablaban según sus particulares simpatías o según el grado diferente de su memoria. Para una lectura pública, la falta de color mítico de esta historia la hará un tanto desagradable...

Su biógrafo Marcelino señalaba, a este respecto, que Tucídides era enemigo del mito «por la alegría que le produce la verdad». Su obra será, pues, descarnada, sin adornos. Su finalidad última es descubrir la verdad, o, dicho en términos modernos, las causas últimas y las leyes del acontecer histórico.

Esta preocupación por la «verdad» no deja de tener antecedentes jónicos. El postulado metodológico de los logógrafos era la «autopsia», esto es, describir y narrar lo visto por la experiencia: «Relaté cosas en las que estuve presente o sobre las que interrogué a otros con toda la exactitud» (I 22). De ahí su preocupación por los «documentos» (cf. C. Meyer, *Die Urkunden im Geschichtswerk des Thukydidés*, Munich, 1955), sus balbuceos de investigación arqueológica (cf. J. de Romilly, *Histoire et raison chez Thucydide*, París, 1956), sus análisis psicológicos y sociales de la realidad, el estudio de las fuerzas económicas que mueven la historia (cf. H.-J. Diesner, *Wirtschaft und Gesellschaft bei Thukydidés*, Halle, 1956). Importante para el estudio de las novedades introducidas por Tucídides, H. Strassburger, «Die Entdeckung der politischen Geschichte durch Thukydidés» (*Saeculum*, 5 [1954], 395 ss.).

Una primera novedad que comporta su obra histórica es el hecho, insólito hasta entonces, de ocuparse de la propia época del autor. Tucídides quiere comprender su propia época, aunque, cosa asimismo nueva, desde un ángulo inédito: el político. Su historia adviene así una historia política, en la que juegan un papel de primer orden las ideas de *fuera e imperio, las razones políticas y las leyes del comportamiento de los Estados*. Como ha señalado Jaeger (*Paideia*, trad. esp., I, pág. 395), la finalidad primordial del escritor al componer su obra es «llegar al conocimiento de la necesidad histórica que había conducido la evolución de la ciudad de Atenas a su gran crisis». Interpretación parecida de J. de Romilly en su brillante estudio *Thucydide et l'impérialisme athénien*, París, 1946.

Esta orientación decidida hacia lo político se observa en otros muchos rasgos de su obra: para nuestro historiador todo proceso histórico es visto a través de la política. Él descubre, frente a la actitud «teológica» de sus antecesores, la existencia de una ley política en la historia; sus estadistas no se mueven por razones religiosas, patrióticas o personales, como en Heródoto, sino exclusivamente por fuerzas políticas. Ello se explica, como ha señalado O. Regenbogen («Thukydidés als politischer Denker», en *Kleine Schriften*, Munich, 1961, págs. 221 y sig.), por el hecho de que ha creado una «historia humanizada» (*vermenschliche Geschichte*).

Junto a las decisiones y pasiones humanas (ὄργαι), que mueven el curso de la historia, Tucídides tiene en cuenta el influjo de las circunstancias:

La naturaleza y la conducta del hombre se hallan estrictamente determinadas por el medio físico y social y por unos pocos y elementales apetitos. Alrededor de este primitivo núcleo de la naturaleza humana se han ido superponiendo varias capas, éticas, sociales, religiosas. El hombre sencillo... raramente penetra en la realidad. El hombre culto, en cambio, no se deja engañar tan fácilmente: ha estudiado la naturaleza humana a la luz reveladora de la guerra, y ha descubierto al hombre desnudo tras los ropajes de la moral y la convención... El primer axioma de su doctrina es que la naturaleza humana es siempre la misma (Shorey, «Implicit Ethics and Psychology in Thucydides», *TAPhA*, 24 [1893], 66 s.).

El estadista auténtico es, pues, el genio que sabe penetrar en la auténtica realidad de la naturaleza (ἀνθρωπιὰ φύσις), comprender la actuación que se impone (τὰ δέοντα), saber inculcar a sus conciudadanos los planes por él trazados, conjeturar el futuro por medio de su inteligencia y ser capaz de discernir el buen camino aun en aquellos casos en que se presenta incierto (Bender, *Der Begriff des Staatsmannes bei Thukydides*, Wurzburg, 1938, págs. 8 y sigs.).

¿De dónde ha tomado Tucídides los elementos básicos para su revolucionaria visión de la historia? Es seguro que hay en él una fuerte influencia sofística (cf. W. Nestle, «Thukydides und die Sophistik», *NJhb* [1914], 648 s.). Sin embargo, parece cosa cada vez más segura que buena parte de sus métodos son una genial transposición de los procedimientos de la medicina hipocrática al campo del estudio de la naturaleza humana en su vertiente social. Fue Jaeger uno de los primeros en señalar que la distinción tucidéa entre causa aparente y real de los orígenes de la guerra (πρόφασις, αἰτία) no es sino una aplicación original de la terminología médica hipocrática (*Paideia*, III, págs. 11 y sig.). La actitud del médico hipocrático que, partiendo de un concepto «regular» de la naturaleza humana, sometida a leyes, y que por medio de la observación de los «síntomas» pronostica el curso de la enfermedad, recuerda muy de cerca al «estadista ideal tucidéico». Las observaciones del tratado *Sobre las aguas, aires y lugares* acerca del influjo de las convenciones (νόμοι) sobre la naturaleza (φύσις) parecen estar en la base del análisis que realiza el historiador del carácter de los espartanos y atenienses en el famoso pasaje del libro I (caps. 68 ss.). Y en la descripción de la patología de los hechos sociales (III 82) es innegable la metodología hipocrática traspuesta a un plano histórico.

Sobre las corrientes actuales (representadas sobre todo por filólogos americanos, como V. Hunter, Wallace y otros) que rebajan el papel de Tucídides como historiador objetivo, tendiendo a convertirle en una especie de «reportero» (*Reporter*), cf. el estudio preliminar que he escrito como prólogo a la traducción de Tucídides de V. Conejero (Barcelona, 1988).

El importante papel que juega la psicología en su obra puede verse en P. Huart, *Le vocabulaire de l'analyse psychologique dans l'oeuvre de Thucydide*, París, 1968.

Un estudio sistemático del influjo hipocrático sobre Tucídides puede verse en K. Weidauer, *Thukydides und die hippokratischen Schriften*, Heidelberg, 1954, y Ch. Lichtenhaeler, *Thucydide et Hippocrate*, Ginebra, 1965, quien rebaja un tanto las conclusiones del estudio anterior, limitándose a aceptar (págs. 31 y sig.) el innegable influjo en la descripción de la peste de Atenas, y proponiendo, como tesis básica, que Hipócrates y Tucídides eran dos «espíritus gemelos» (págs. 238 y sig.). Para Lichtenhaeler no puede sostenerse, como hace Weidauer, que Tucídides modificó su método histórico al entrar en contacto con los escritores hipocráticos.

Las fuentes directas que han servido a Tucídides deben de haber sido, fundamentalmente, *Epidemias* I y III, *Pronóstico*, posiblemente el tratado *Sobre las aguas, aires y lugares* y *Sobre la enfermedad sagrada*.

Señalaremos como curiosidad que F. M. Cornford, *Thucydides mythistoricus*, Londres, 1907 (2.^a ed., 1965), ha hablado del influjo de la tragedia en la estructura y

concepción de la obra tucidídea. Más bibliografía en mi libro *Tucidides. Historia, ética y política*, Madrid, 1981 (Apéndice II). Sobre las corrientes actuales (representadas sobre todo por filólogos americanos, como V. Hunter, Wallace y otros) que rebajan el papel de Tucídides como historiador objetivo, tendiendo a convertirle en una especie de «reportero» (Reporter), cf. el estudio preliminar que he escrito como prólogo a la traducción de Tucídides de V. Conejero (Barcelona, 1988). El importante papel que juega la psicología en su obra cf. P. Huart, *Le vocabulaire de l'analyse psychologique dans l'oeuvre de Thucydide*, París, 1968.

f) *Tragedia*

Una de las aportaciones inmortales del genio ático al acervo común del espíritu humano es, sin duda, la tragedia. Fruto de una síntesis armónica de elementos preexistentes, hallamos en la tragedia una profundización de temas que sólo en el pueblo ático podían hallar su definitiva cristalización. El problema de la inocencia o culpabilidad humana, la difícil y ardua temática de la *hybris* humana, el abismo que separa al hombre de Dios, la cuestión de la sabiduría divina y la humana, la malicia de la Divinidad, o, por contraposición, su justicia y su gracia: he aquí la temática que, con un espíritu nuevo, fruto de la democracia, se plantea en la tragedia ática desde sus primeros balbucesos.

ESQUILO. — Por desgracia, sólo conocemos una parte de la apasionante historia de la tragedia ática. Sus primeros autores son para nosotros apenas un nombre: Tespis, Frínico, Quérido, Prátinas, realizaron la gran tarea de crear el drama trágico, pero poco o nada sabemos de sus aportaciones. Ello nos plantea un problema a la hora de valorar la originalidad de Esquilo. Ignoramos, por ejemplo, si se debe a él la organización de las tragedias en grupos de tres obras —las célebres «trilogías»— rematadas por un «drama satírico». Sin embargo, algo es lo que podemos afirmar con una certeza más o menos segura.

Por lo pronto, lo que realmente no podemos decir es que Esquilo fuera «el creador de la tragedia», como reza el título de una famosa obra de G. Murray. Es posible que con él se diera un paso de gigante en la madurez del género y que Esquilo perfeccionara las creaciones de Tespis, a quien, sin duda, hay que atribuir el calificativo de «creador». Asimismo, parece cosa bastante segura que, en pocas ocasiones, Esquilo utilizó obras de contemporáneos suyos dándoles un nuevo sentido. Tal es el caso de *Los persas*, muy posiblemente inspirado en *Las fenicias* de Frínico (cf. Stoessl, en *MH* [1945], 159 s.).

En esto, pues, como posiblemente en otros aspectos, Esquilo dependía, como no podía ser de otra manera, de la tradición. Y, sin embargo, Esquilo merece el calificativo de «innovador original» como acaso ningún otro poeta. Él es quien, desde el punto de vista de las ideas religiosas, ha marcado de un modo definitivo la superación de la época arcaica, con su temor a los «daimones», con la creencia en la «indefensión» humana ante los dioses, con el

terrible complejo de culpabilidad que la dominaba. En parte, sirviéndose de algunas de las grandes intuiciones solonianas, elabora el poeta trágico una teología, una teoría de la culpa y castigo, que le lleva, en una parte al menos de sus obras, a la superación del conflicto trágico cerrado para elevarse a una «superación», a una síntesis grandiosa. Tal es el caso de la *Orestía* y, muy posiblemente, *Las Danaides* y la *Prometía*. «En él se resuelve, ha dicho A. Lesky (*Die tragische Dichtung der Hellenen*, 1956, pág. 98), la antigua antinomia entre voluntad personal de Dios y Destino, y la grandiosa conclusión de la *Orestía* proclama el acorde entre ambas potencias». Y J. de Romilly ha podido afirmar: «Lo esencial para Esquilo es mostrar cómo, en qué momento y con qué gestos decisivos el hombre se hace colaborador de los dioses» («Ombres sacrées dans le théâtre d'Eschyle», en *Le théâtre tragique*, París, 1962, pág. 24).

Cómo y por qué caminos ha llegado Esquilo a la ruptura del «dilema trágico» según la expresión de F. Rodríguez Adrados (*Ilustración y política en la Grecia clásica*, Madrid, 1966, págs. 155 y sig.), es algo que no podemos determinar de un modo definitivo. En todo caso, conviene señalar que en la *trilogía tebana*, de la que formaba parte *Los Siete contra Tebas*, el final coincide con el aniquilamiento de la estirpe y el cumplimiento de una maldición, con lo que nos hallamos en un ambiente muy distinto del de la *Orestía*, en la que triunfa al final la armonía y la superación de los contrarios.

Si partimos del hecho de que, en la trilogía de la que formaban parte *Los persas*, los temas de las tres tragedias no estaban relacionados entre sí, mientras que en la trilogía tebana hallamos una íntima concatenación, con un conflicto trágico cerrado, y, en cambio, a partir al menos de *Las Danaides*, Esquilo parece haber encontrado una salida a la oposición de elementos trágicos, con un final «feliz», acaso podamos hallar una evolución en su concepción de la tragedia. Que haya en esta nueva dimensión un eco del ambiente político de su tiempo es cosa que Adrados ha hecho plausible en el libro antes mencionado. Cf., asimismo, J. Alsina, *La literatura griega clásica*, Barcelona, 1964, págs. 82 y sigs., y *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Barcelona, 1971, págs. 31 y sigs. Sobre la tendencia de Esquilo a dar en su tragedia tres momentos (tensión / decisión / reacción), cf. G. A. Seeck, *Dramatische Strukturfornen der gr. Tragödie*, Munich, 1984.

SÓFOCLES. — Que Sófocles inició su carrera dramática «bajo la pesada sombra de Esquilo», es un punto en el que la Antigüedad está prácticamente de acuerdo. No sólo en el estilo, sino en la misma concepción del conflicto trágico, Sófocles presenta, a lo que parece, en las obras más antiguas —ninguna de ellas conservada íntegramente—, un innegable influjo esquiléo.

Sin embargo, hay una serie de innovaciones que conviene señalar. Por lo pronto, Sófocles renunció a la forma trilogica, esto es, dejó de seguir la norma esquiléa de presentar tres tragedias encadenadas por el tema, para concurrir a los concursos trágicos presentando obras independientes. Pero Sófocles, ade-

más, introdujo otras innovaciones técnicas: por un lado, elevó el número de coreutas, que pasó con él de doce a quince, con lo que se ofrecía la posibilidad de dividir los coros en dos semicoros de seis con un «guía», todos ellos a la vez dirigidos por un *corifeo*. Finalmente, elevó el número de actores a tres, y con ello las posibilidades del diálogo aumentaron considerablemente.

Pero al lado de las innovaciones técnicas nos importan también otras. En Sófocles, a diferencia de Esquilo, la tragedia se centra en el hombre, que adquiere la categoría de supremo protagonista. Si en Esquilo son los dioses los principales personajes —a veces incluso sin aparecer en escena, pero dominándola por su fuerza y poder—, Sófocles escribe dramas en los que el hombre es el principal actor. Técnicamente esto no se realizó de una vez para siempre: ello no es sino el resultado de una serie de tanteos. Si en *Edipo Rey* nos hallamos con una figura grandiosa que llena la escena, en obras anteriores asistimos a una nueva técnica que consiste en situar, al lado de una figura poderosa, otra más bien débil e indecisa, que, por contraste, pone de relieve su grandeza: tal es el caso de Antígona e Ismene, y el de Electra y Crisótemis. No es tampoco raro que, sobre todo en las primeras piezas, nos hallemos en presencia de obras «dípticas», esto es, tragedias en las que la primera parte está dominada por un personaje y la segunda por otro, como ocurre en *Las traquinias* y el *Áyax*.

Que el origen de esta típica estructura es el deseo de concentrar en una sola pieza lo que podían ser dos o más piezas aisladas, es una tesis que no debe sin más desecharse. Tendríamos entonces, en principio, aquí, el momento de transición entre la pura trilogía y el drama suelto. Sin embargo, el carácter díptico no impide que estas piezas posean unidad artística. Cf., a propósito del *Áyax*, el estudio de L. Massa Positano, *L'unità del Aiace di Sofocle*, Nápoles, 1946.

Frente al optimismo desesperado de un Esquilo, como lo calificara Charles Moeller, Sófocles propugna la radical soledad del hombre ante Dios. Es muy cierto que nuestro poeta no ha dejado de proclamar la grandeza de los logros humanos, sobre todo en aquel inolvidable pasaje de la *Antígona* (vv. 331 s.):

Muchos son los portentos, pero nada
es más portentoso que el hombre.

Pero el poeta no pierde nunca de vista que las posibilidades humanas tienen un límite. Por ello el *Edipo Rey* es una tragedia del hombre que, siendo sabio e ilustre, se descubre radicalmente «caído». Y es que lo esencial de la humana naturaleza es la limitación. El hombre obra de acuerdo con su estructura psíquica. Pero como la psique y la mente humana no pueden comprender las leyes que gobiernan al mundo, fallarán inexorablemente. Sucumbe Antígona al tomar sobre sí la defensa de la piedad tradicional, como sucumben Áyax y Edipo. La intransigencia del hombre sofócleo, tan bien puesta de manifiesto recientemente por A. D. Knox (*The heroic Temper*, Berkeley, 1964), en la defensa de los valores causa su caída irremediable.

Sobre el problema de la limitación humana, véase el interesante estudio de van Pesch, *De Idee van de menselijke Beperteheid bij Sophocles*, Wageningen, 1953, y la bibliografía que cito en mi trabajo «Sófocles en la crítica del siglo xx» (*Emerita*, XXXII [1964], 299 s.).

Que Sófocles se halla en la línea reaccionaria que da la tónica a una parte de la generación de Pericles, es la tesis básica en que coinciden una buena serie de críticos (Ehrenberg, Nestle, Adrados) frente a la actitud de C. H. Whitman (*Sophocles, A Study on heroic Humanism*, Cambridge, Mass., 1951), que pretende situar a nuestro trágico dentro de las corrientes *humanistas* de mediados del siglo v. Un interesante estudio que aborda la evolución del arte sofócleo, a partir de los módulos esquiños, hasta alcanzar su propia perfección, en T. B. L. Webster, *An Introduction to Sophocles*, Oxford, 1936, págs. 143 y sigs. (que parte de un texto de Plutarco, *De prof. in virtute* 796).

EURÍPIDES. — Muchas son las innovaciones técnicas introducidas por Eurípides en el marco de la tragedia. Ante todo, Eurípides crea un tipo especial de prólogo que se distingue de la forma habitual hasta él en el drama. El *prólogo* euripídeo es una simple introducción formal a la tragedia, no raramente recitado por un personaje ajeno a la trama, si bien el caso contrario no es excepcional. En este prólogo se nos da a conocer los antecedentes de la acción, e incluso, en no pocos casos, se nos anticipa el desenlace. Una segunda innovación de nuestro trágico es la técnica del *deus ex machina*, procedimiento gracias al cual el poeta consigue el desenlace cuando todo parecía ya abocado a un conflicto sin posible solución. Asimismo, no es pequeña la impronta que Eurípides ha dejado en la técnica coral de la tragedia. Mientras en Sófocles el coro es todavía un personaje activo, y los cantos corales están directamente relacionados con la acción, en Eurípides tenemos unos coros pasivos, desligados por completo de la acción de la pieza, en no pocas ocasiones simples efusiones líricas, con el papel de un *intermezzo*. Leyendo buena parte de las obras euripídeas nos damos cuenta de que el coro como tal está muy cerca de su desaparición.

Eurípides pasó, especialmente durante el siglo xix, por ser el paladín del racionalismo sofisticado, que él habría introducido en escena. Es cierto que en ninguno de los otros dos trágicos hallamos huellas claras y evidentes de este influjo o, al menos, de una preocupación por problemas especulativos. Es precisamente un rasgo de lo «euripídeo» el traer a escena los grandes problemas éticos, morales, políticos y religiosos del momento. Si bien no actuó en la política activa en el mismo sentido en que lo hicieron sus dos precursores, sus ojos y su mente estaban constantemente abiertos a todo cuanto ocurría en el mundo que se movía a su alrededor. Por ello no es extraño que su teatro esté orientado hacia las grandes corrientes ideológicas de la época, y que en no pocos pasajes de su obra contemplemos el duelo dialéctico de dos espíritus que se hallan en planos diversos, uno pensando a la «antigua» y otro a la «moderna». Pero ello no nos autoriza a calificarlo de racionalista. La verdad es más bien lo contrario.

Un ejemplo bien patente son *Las troyanas*, 915 s., donde el poeta enfrenta la mentalidad de Hécuba y la de Helena, cf. J. Alsina, *Eurípides, Tragèdies*, I, Barcelona, 1966, *passim*.

Visto en su «conjunto», el teatro de Eurípides se distingue por los rasgos siguientes:

1) Un tratamiento realista del mito, procedimiento por medio del cual se ponen de relieve sus incongruencias y, sobre todo, se rebaja la aureola heroica que rodeaba, en la tragedia anterior, a los personajes trágicos. Sus héroes, la mayoría de las veces —sobre todo en el caso de los hombres—, están vistos a través de una lente que pone de relieve sus ambiciones, su cinismo, su maldad, su cobardía.

2) Asimismo, una atmósfera realista en el ambiente de su tragedia. Ya los antiguos decían que Eurípides pintaba a los hombres como son. Él osó por vez primera presentar los problemas íntimos del hogar, penetrar en las alcobas y poner al descubierto todas las miserias que encierra: *Medea, Andrómaca, Alceste*...

3) Intentó, por vez primera en la literatura griega, un estudio psicológico de la conducta humana, buceando en el corazón del hombre y poniendo al descubierto todas sus flaquezas, pero asimismo toda la grandeza de que es capaz. Junto a esa preocupación psicológica, el poeta sabe describir los síntomas externos de toda emoción, de todo estado anímico. Su ansia de realismo alcanza a todos los detalles.

4) Eurípides es el gran «patético» del teatro. Él ha llevado a un grado supremo de perfección el «suspense» y, sobre todo, la morosidad en el dolor, que permite crear una atmósfera de patetismo. Se recrea en el dolor de sus personajes, y toda su técnica coadyuva a producir esta impresión emotiva.

5) Su teatro, por una especie de ley del contraste, es rico en figuras antitéticas. Junto a seres crueles, cínicos, cobardes, asesinos, resplandece el heroísmo inocente de tímidos muchachos y tiernas doncellas o mujeres, que sacrifican su vida por los demás: Alceste, Andrómaca, Macaria, Polixena, son figuras que contrastan vivamente con Ulises, Jasón, Menelao, Agamenón, Taltibio, etc.

6) En oposición a las ideas del siglo XIX que querían ver en Eurípides a un racionalista a ultranza, se ha producido en el XX una sana reacción, que ve en el poeta, si no al irracionalista y místico que algunos descubren en ciertos rasgos de su obra, sí al menos a un hombre «abierto a la divinidad», según frase feliz de Chapouthier. Si es verdad que hallamos en su obra condenas rotundas de los dioses griegos, es que el poeta desea una religión mejor, más pura que la que dominaba en su época.

7) Eurípides es, además, un poeta pesimista, que no confía demasiado en la bondad humana. Muchos de sus héroes encarnan las pasiones y maldades de su tiempo. Pero el poeta se ha encargado de trazar su tipo ideal de hombre y de mujer.

Puede verse la bibliografía más importante sobre el tema en mi trabajo *Tradición y aportación personal en el teatro de Eurípides* (discurso de entrada en la Real Academia de B. L., Barcelona, 1963). Sobre el patetismo, cf. J. de Romilly, *L'évolution du pathétique*, París, 1961; sobre el realismo, Blaicklock, *The male characters of Euripides*, Wellington, 1952. Y un buen estudio del elemento psicológico lo lleva a cabo A. Lesky en *Entretiens sur l'Antiquité*, VI: *Euripide*, Ginebra, 1960. La tesis de Chapouthier sobre la apertura eurípidea a lo divino fue defendida en *La notion du divin* (en *Entr. sur l'Ant.*, I, 1954, pág. 205).

g) *Aristófanes y Menandro*

La originalidad de Aristófanes ha sido objeto, recientemente, de interesantes estudios: Th. Gelzer, *Tradition und Neuschöpfung in der Dramaturgie des Aristophanes* (A.u.A., VIII [1959], págs. 15 y sig.); P. Händel, *Formen und Darstellungsweise in der aristophanischen Komödie*, Heidelberg, 1963, quien, págs. 113 y sig., traza un cuadro comprehensivo de los rasgos del «poeta Aristófanes». Sin embargo, el estudio de la «originalidad» del poeta cómico es difícil de realizar por falta de elementos de comparación.

Sobre Menandro, cf. T. B. L. Webster, *Studies in Menander*, Manchester, 1960², quien da un esbozo de los elementos que ha tomado el poeta de la literatura anterior: su principal fuente es la tragedia, y, concretamente, la de Eurípides.

Sobre la crítica literaria en Aristófanes, cf. las sugestivas páginas de Snell, *Las fuentes del pensamiento europeo*, págs. 171 y sig., donde sostiene que la actitud estética de Aristófanes es la del «moralista» que valora la obra de arte por sus consecuencias morales.

Es bien sabido que la época helenística comporta, entre otros fenómenos, un cambio profundo en los gustos estéticos. Los literatos se especializan respondiendo a la tendencia general hacia una mayor división del trabajo. Y la especulación del literato suele ser la gramática, la erudición, la mitología. Si añadimos a ello que en este momento los poetas dependen de la generosidad de los «mecenas», que por lo general serán los grandes reyes y príncipes helenísticos, comprenderemos muy bien que se desarrolle ahora un tipo de literatura «palaciega», llena de adulaciones.

h) *Teócrito*

Sin embargo, una excepción a este tipo de literatura parece ser la obra de Teócrito, al menos una buena parte de la misma. Si analizamos su producción poética, al punto veremos que ésta abarca una serie de géneros distintos, que podemos reducir a tres fundamentalmente: el mimo (urbano y rústico), la poesía pastoril y el tipo de poesía palaciega a lo Calímaco.

En los *mimos* tenemos una evocación de la vida sencilla y corriente tanto en el campo como en la ciudad. Asistimos a las cuitas de los personajes, a sus preocupaciones, a su actividad. Los mimos teocríteos continúan la gran

vena de poesía realista que remonta a Sofrón y a Jenarco. Incluso en algunos casos es posible detectar la fuente concreta. Así el *Idilio* II (que en realidad es un mimo urbano), cuyo tema es una escena de brujería en la que Simeta, la protagonista, intenta atraerse a su enamorado, está inspirado en el mimo de Sofrón titulado *Las mujeres que quieren hacer bajar la Luna* (cf. Ateneo, XII 480b). Los mimos teocríteos son la maravillosa creación de un poeta que sabe dotar a sus personajes del lenguaje apropiado y dar al poema su ambientación adecuada: cada personaje habla de acuerdo con su nivel social y las comparaciones o metáforas que emplea pertenecen a su propio mundo. Los tipos que aparecen en los mimos son calcados de la realidad, con una fuerza y un verismo psicológico notables: así la Simeta del *Id.* II, Esquines del XIV y, sobre todo, Gorgo y Praxinoa del *Id.* XV, que es la maravillosa evocación del mundo abigarrado del Egipto tolemaico, con sus calles atestadas de gente, sus fiestas, su mezcla de tipos y razas.

Para las relaciones entre el mimo de Sofrón y el de Teócrito, cf. E. Bignone, en *Dioniso*, IV [1933], 1 s., así como la edición comentada de A. S. F. Gow, *Theocritus*, Cambridge, 1952. En mi edición del poeta (Barcelona, F. B. M., 1961-1963) he hablado de las fuentes teocríteas.

Si en el mimo Teócrito se ocupa de personajes reales, de la vida corriente, a ras de tierra, en cuya evocación y descripción minuciosa se complace el poeta, los poemas pastoriles abren una ventana a la idealización. En ellos hay una naturaleza viva, hecha de luz, de color, de sensualismo. Los «cuadritos» teocríteos son instantáneas de la naturaleza, que brilla con todo su esplendor. El poeta ama sobre todo la luz cegadora del mediodía, cuando toda la naturaleza está despierta. Destacan de entre sus poemas pastoriles el *Idilio* VII, que evoca el recuerdo lejano de un día de la juventud del propio poeta, y el bellísimo IX, donde Teócrito, inspirándose en una tradición anterior, nos presenta la figura de Polifemo enamorado, iniciándose así una larga tradición poética que llegará hasta los tiempos modernos.

Al lado de los mimos y los poemas pastoriles, Teócrito, siguiendo una corriente muy típicamente helenística, compone *epilios*, pequeños poemas épicos condensados en pocos versos: tales su *Heracles niño*, su *Hilas*, su *Himno a los Dioscuros*.

Sobre el arte de Teócrito, cf. el estudio preliminar a mi edición (Barcelona, 1961).

i) *Calímaco*

Sin duda el poeta helenístico por antonomasia es Calímaco. Él es, sin discusión, el representante típico de la poesía exquisita, erudita, «juguetona», según la definición de Snell («El arte juguetón de Calímaco», en *Las fuentes del pensamiento europeo*, págs. 376 y sig.). Conocedor como nadie de las posibilidades poéticas de la nueva época que con él comenzaba, renuncia a la gran

poesía anterior, desterrando y condenando los intentos de quien, como Apolonia, intentaba resucitar el poema épico de grandes proporciones. Para Calímaco, «un gran libro es un gran mal» (fr. 465 Pf.), y, consecuente con sus principios estéticos, compone una poesía de muy personal cuño, en la que lo específico es el gusto con que sabe adaptar una leyenda a las nuevas exigencias literarias. En el prólogo de los *Aitia* (I 25 s.) —poema fragmentariamente conservado— el poeta nos dice que Apolo se le apareció, aconsejándole no seguir por los caminos anchos y frecuentados, sino que intentase abrirse su propio camino. En consecuencia, el poeta proclama que su arte no debe medirse con la vara de medir de los persas, sino de acuerdo con su propio arte. O sea, Calímaco quiere ser medido tan sólo según su propia *téchne* o su *sophía*. Y esta «sabiduría» busca, esencialmente, lo formal. Es el gran maestro en la técnica refinada del verso, en el uso adecuado de los sonidos, en el empleo de un vocabulario variado y riquísimo. Pero su técnica no termina aquí. Como poeta «erudito», proclama en una ocasión que no «canta nada que no esté atestiguado». Pero nos equivocaríamos si creyéramos que la erudición del poeta sirve a unos fines didácticos. Lo que pretende es entretener, y el juego literario es su *modus operandi*, que sabe practicar con todo el refinamiento de un «docto». El poeta sabe que se dirige a un público reducido, inteligente, conocedor de las tradiciones literarias. Su método consiste en manifestar su habilidad para infundir nueva vida a un tema convencional y tratarlo de modo tal, que la aparente dificultad que presentaba quede magistralmente resuelta gracias a sus malabarismos. Así, por ejemplo, ha operado en el *Himno* V, donde, de acuerdo con las agudas interpretaciones de McKay (*The Poet at Play*, Leiden, Brill, 1962), ha sabido purificar una leyenda de sus elementos tradicionales groseros y vigorizar una forma convencional. La misma habilidad muestra, por ejemplo, en el *Himno* I. El problema que aborda el poeta en esta composición es el siguiente: ¿cómo entonar un himno a Ptolomeo que lo ponga al lado del mismo Zeus? En consecuencia, el himno se abre como si realmente estuviera dedicado a esta divinidad. Pero con un arte sutil, en un inteligente juego de alusiones y transiciones, se pasa insensiblemente al elogio del rey egipcio.

Literario en el más auténtico y estricto sentido, de él deriva, en última instancia, la idea de «inmortalidad literaria» (cf. F. Martinazzoli, *Ethos ed Eros nella poesia greca*, Florencia, s. a., págs. 393 y sig. Cf. *Aitia*, I, fr. 121 Schneider). En cambio, se halla ausente de él todo sentimiento religioso, como está lejos de su poesía toda auténtica preocupación filosófica o moral. Sobre la técnica del hexámetro calimáqueo, cf. H. Fränkel, *Wege und Formen frühgr. Denkens*, Munich, 1960², págs. 101 y sig. Interesante el estudio de H. Herter, «Kallimachos und Homer» (*Xenia Bonnensia*, Bonn, 1929, págs. 50 y sigs.).

j) *Apolonio*

Refiriéndose a las más importantes contribuciones de la poesía helenística, E. Cahen, en un importante estudio sobre Calímaco (*Callimaque et son oeuvre poétique*, París, 1929, págs. 618 y sig.), dice:

Hay otras novedades en el alejandrismo, novedades de un orden menos general, pero que han conocido, asimismo, gran fortuna: ante todo, la idea del «amor pasión»... un amor que ya no es una potencia divina... sino una pasión a ras de tierra.

Pues bien, Apolonio de Rodas es uno de los más ilustres representantes de esta aportación de su tiempo, que podemos también hallar en las *Hechiceras* de Teócrito.

Como es sabido, una gran polémica literaria dividió los espíritus más ilustres de la primera generación alejandrina. Calímaco, el gran «pontífice» literario de su tiempo, proclamó acabado para siempre el poema épico «a lo homérico». Apolonio tuvo la osadía de contradecir la opinión calimáquea, y para demostrar que el arte épico no estaba muerto compuso sus *Argonáuticas*. Inútil decir que el intento resultó un fracaso. Y lo fue porque, en el fondo, el poema de Apolonio no es sino un ejemplo vivo y palpitante del nuevo tipo de poesía. Lejos de la grandeza homérica, el poema contiene muestras de la más pura poesía amorosa. Ello es verdad, sobre todo, en el canto III, en el que asistimos a la pasión de la heroína por Jasón. Su amor incontenido por el aventurero griego nos recuerda demasiado la pasión de Simeta en el *Idilio* II de Teócrito, o el desespero de la muchacha que habla en el famoso fragmento Grenfeliano. Medea se siente dominada por una pasión más fuerte que ella misma, una pasión que no la deja dormir, que la atormenta incluso en sueños. Esa maravillosa evocación de la doncella enamorada es, acaso, una de las muestras más patentes del arte nuevo de Apolonio. No es extraño que su Medea sea el modelo de la Dido virgiliana:

Reclinada en su lecho, la doncella hallaba un instante alivio a sus pesares, mas al punto venían a turbarla engañosas visiones. Le parecía que el extranjero no se había embarcado en aquella empresa para apoderarse del vellocino... sino tan sólo para tomarla por esposa y llevársela a su patria... (III, 616).

Intentos por reivindicar la poesía de Apolonio, en D. N. Levin, *Apollonius' Argonautica reexamined*, Leiden, 1971.

k) *Polibio*

En los momentos finales del período helenístico, al filo de los comienzos del dominio romano sobre Grecia, un historiador de talla excepcional crea,

de una vez para siempre, la historia universal. Se trata de Polibio. Influido sin duda por las concepciones ecuménicas del estoicismo, Polibio concibe la grandiosa idea de esbozar, por vez primera, una historia que contemple, no ya una suma de historias parciales, sino la visión «nóptica» (el término es del propio Polibio), el cúmulo de fuerzas históricas que conducirían necesariamente al triunfo final de Roma. La utilidad que el historiador ve en la lectura de su obra es la comprensión de cómo y gracias a qué tipo de constitución un solo Estado, Roma, consiguiera el dominio del mundo entero, cosa que antes nunca había ocurrido (VI 2). Este descubrimiento lo llena de orgullo, y en consecuencia, aprovecha todas las oportunidades para hacer un inciso y proclamar la excelencia de su método y la genialidad de su descubrimiento: ninguno de sus contemporáneos había realizado, virtualmente, tamaña empresa (I 4, 2), si exceptuamos a Éforo, de lo cual el propio Polibio afirma que «fue el primero y el único en escribir historia universal» (V 33, 2), hecho excepcional y aislado.

Polibio es, sin duda, el mayor historiador de Grecia después de Tucídides, del cual hasta cierto punto es el continuador. Su comparación entre la medicina y la historia (XII 25) nos recuerda el método tucidídeo. Sin embargo, Polibio es un historiador que busca el lado «práctico» de la historia, esto es, aspira a dar normas a los estadistas para su actuación, lo cual está bastante lejos del interés teórico de Tucídides. Para una visión clara y completa del método histórico de Polibio, cf. F. W. Walbank, *A Historical Commentary on Polybius*, 1957, págs. 6 y sig. Del mismo autor, *Polybius*, Berkeley, 1972 (especialmente págs. 32 y sigs.), como también la ponencia de G. A. Lehmann, «Polybius und die zeitgenössische gr. Geschichtschreibung» (en *Entret. sur l'Antiquité*, t. XX: *Polybe*, Vandoeuvres, 1974, págs. 147 y sig.). También contienen indicaciones sobre el tema K.-E. Petzold, *Studien zur Methode des Polybios*, Munich, 1969, y P. Pédech, *La méthode historique de Polybe*, Paris, 1964.

2. POETA, POESÍA Y CREACIÓN POÉTICA

Para todo cuanto hace referencia a la concepción griega de la inspiración y métodos de conseguirla, remitimos al libro de L. Gil, *Los antiguos y la inspiración poética*, Madrid, 1967. La poesía-entusiasmo (μᾶνία) es tratada por E. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, págs. 69 y sigs. El motivo de la «consagración del poeta» es abordado por A. Kambylis, *Die Dichterweihe und ihre Symbolik*, Heidelberg, 1965 (que trata, asimismo, el sueño simbólico por el que el poeta se pone en contacto con las Musas o con Apolo).

Sobre la poesía como «oficio», en especial en relación con la tragedia, cf. J. de Hoz, *Emerita*, XLVI, 1 [1978], 173 ss. Sobre la forma de concebir Píndaro sus poemas, cf. J. Alsina, «Simbolismo en la *Pít. XII* de Píndaro» (*BIEH*, II, 1 [1968], 45 ss.).

Para los problemas generales de este tema remitimos al capítulo correspondiente de mi libro *Problemas y métodos de la literatura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984.

CUARTA PARTE

EL ANÁLISIS DE LA OBRA LITERARIA

I

EL ANÁLISIS DE LA OBRA LITERARIA

1. EL CONTENIDO

Entendemos por análisis de la obra de arte..., ateniéndonos al sentido literal de la expresión, la resolución de su todo al modo como se resuelve un tapiz, rico en figuras y en color, en los hilos que lo forman, *para descubrir el secreto del efecto que produce*.

Con estas palabras inicia R. Petsch (el subrayado es nuestro) su colaboración en el libro de E. Ermatinger *Filosofía de la ciencia literaria* (págs. 251-292). Pero la actividad crítica que consiste en desentrañar esa madeja no está exenta de dificultades. Por un lado, es evidente que el interés primordial que debe movernos en estos casos es, esencialmente, la obra misma de arte. Y, sin embargo, ocurre con excesiva frecuencia que a lo largo de la historia literaria los críticos se han ocupado más del *marco* en el que está inmersa la *obra de arte* que de la obra misma. Más atención ha merecido el *trasmundo* que el *mundo* en que se mueve y vive. Se ha gastado más tinta en intentos por reconstruir el marco social o político, religioso, económico, que la atmósfera que da vida a la obra. Uno de los casos más notables, en este orden de ideas, es lo que el crítico británico A. J. A. Waldock ha llamado la «falacia documental» (*documentary fallacy*). Consiste, esencialmente, en creer que una obra de arte literaria es, antes que nada, un *documento*, y que por tanto puede ser tratada como se trataría un documento de carácter histórico o social. De esta suerte, para explicar determinados problemas que este «documento» plantea, basta acumular datos y nuevos documentos que nos alejan de la verdadera solución del problema, sin tocar lo esencial del mismo. Se trataría, básicamente, de creer que la erudición puede, lisa y llanamente, sustituir a la explicación profunda.

A. J. A. Waldock ha explicado el sentido de esta expresión en su libro *Sophocles the dramatist*, Cambridge, 1951, págs. 11 y sig. La idea ha sido recogida por H. D. F. Kitto, *Poiesis. Structure and Thought*, Berkeley, 1966, cap. I, que da una serie de

ejemplos pertinentes. Así, analiza la tesis de Méautis (en su libro *Sophocle*), de acuerdo con la cual el héroe sofócleo es una especie de *santo* a la manera del cristiano, un santo que pasa por su «noche oscura» y emerge triunfante y purificado. Kitto no deja de observar que tal actitud sólo es válida si se considera simultáneamente el *Edipo Rey* y el *Edipo en Colono* como formando parte de una misma obra, y como si no hubiera en cada obra un sentido y una inspiración propios. Kitto da otros ejemplos: la «explicación» de la escena de Casandra en el *Agamenón* dada por Kuhn, donde se acumulan datos sobre Coronis y otros amores de Apolo, pero sin explicar realmente nada (¡en la obra esquilea Coronis no es ni siquiera mencionada!).

El escollo de la *falacia documental*, sin embargo, no debe hacernos olvidar que, en muchos casos, para entender cabalmente una obra literaria, es absolutamente preciso ofrecer cierta información previa al lector, so pena de que no entienda nada de la obra en cuestión. Por ejemplo: quizá los casos extremos sean de un lado Píndaro y de otro Aristófanes. Está claro que sin una información racional y mesurada, pero completa, sobre los detalles concretos de los personajes, el momento, las ideas y las costumbres de la época de Píndaro y de sus odas, el lector se quedaría absolutamente en blanco. Es lo que le ocurría a Voltaire, por poner un ejemplo, y de aquí sus manifestaciones sobre el poeta beocio. Y lo mismo ocurre con la comedia aristofánica, llena de alusiones a hechos y personas, y, sobre todo, con un fondo ritual que debe explicarse. Sin embargo, la exageración de una crítica histórica puede ser lamentable, como se demuestra con los excesos en que cayó Boeckh en su interpretación de Píndaro. En su obra colectiva *Teoría literaria* (Madrid, 1953, págs. 237 y sigs.), A. Warren y R. Wellek han apuntado algunas de las causas que han podido llevar a «esta desmesurada insistencia en las circunstancias determinantes antes que en las obras mismas». Señalan los autores las siguientes causas:

- 1) El prejuicio romántico de que épocas distintas exigen pautas distintas.
- 2) Durante el siglo XIX, la explicación por las causas se convirtió en el gran lema, y las obras literarias tendieron a ser estudiadas acudiendo a métodos tomados de las ciencias naturales (*positivismo*).
- 3) La falta de claridad sobre los problemas esenciales de la poética ha mostrado la impotencia de la mayoría de los estudiosos al enfrentarse con la tarea de analizar y valorar, *de verdad*, una obra de arte.

Hoy se observa, felizmente, una tendencia a superar y corregir estos métodos desorientadores. En algunos países, como Francia, se ha potenciado la famosa *explicación de textos*, método que exige una atención al texto concreto, que se intenta explicar exhaustivamente acudiendo a todos los recursos con que se cuenta para ello.

Un ejemplo puede ser el libro de H. Hatzfeld, *Einführung in die Interpretation neufranzösischen Texten*, Munich, 1922; o el libro colectivo, editado por C. Codoñer, *El comentario de textos griegos y latinos*, Madrid, 1979.

En Rusia el movimiento de los *formalistas rusos* (y sus seguidores checos y polacos) ha insistido en la importancia decisiva de detectar la *literaturnost* (literaturidad), es decir, aquello que hace que una obra sea específicamente literaria, y ha cargado el acento sobre los elementos más puros de la obra poética.

Para este movimiento, cf. V. Erlich, *El formalismo ruso* (trad. cast.), Barcelona, 1974; K. Pomorska, *Russian formalist theory and its poetic ambience*, La Haya, 1968; V. M. de Aguiar, *Teoría de la literatura* (trad. cast.), Madrid, 1979, págs. 397 y sigs.

En Norteamérica, especialmente bajo el influjo de ideas de T. S. Eliot y de ciertas sugerencias de Ransom y Richards, ha surgido el movimiento conocido como *New Criticism*, en el que se exige una crítica *ontológica*, es decir, centrada en la obra literaria. Se combate el impresionismo y se reivindica una crítica objetiva, valorando el concepto de *estructura*.

Sobre el movimiento, cf. J. C. Ransom, *The New Criticism*, Norfolk, Conn., 1941; R. Wellek, *Concepts of Criticism*, Londres, 1963.

Asimismo, el movimiento *estructuralista* ha vuelto a conceder a la obra literaria en sí una importancia decisiva. Aunque no puede hablarse de escuela crítica unitaria, es común a las tendencias que se acogen bajo tal denominación una insistencia en que la obra literaria *debe estudiarse en sí misma*, independientemente de las intenciones e ideas del autor, a partir de unos elementos formales (estructuras elementales): del mismo modo que una lengua (¡De Saussure!) es definida como un sistema «où tout se tient», asimismo en la obra literaria hay que ir a buscar tales elementos, tales estructuras que dan sentido a la creación literaria.

El libro de B. A. van Groningen, *La composition littéraire archaïque grecque*, Amsterdam, 1958, aun no siendo una obra estructuralista, atiende a conceptos de estructura. Sobre el tema en general, cf. R. Scholes, *Introducción al estructuralismo en literatura*, Madrid, 1981. Más o menos orientados en este campo están algunos trabajos de F. Rodríguez Adrados (*Fiesta, comedia y tragedia*, Barcelona, 1972), J. de Hoz (*On aeschylean composition*, I [el único vol. aparecido], Salamanca, 1979), J. M. Lucas (*Estructura de la tragedia de Sófocles*, Madrid, 1982). Sobre la estructura de género epinicio, cf. R. Hamilton, *Epinikion. General Form in the Odes of Pindar*, La Haya, 1974.

A favor de los formalistas rusos, que pretenden combatir la dicotomía tradicional entre *fondo y forma* que se intenta descubrir en la obra literaria, están una serie de hechos: por un lado, resulta evidente que el contenido meramente formal, la sinopsis, de una obra literaria raras veces deja de ser ridículo. Papi ni, en *Gog*, ha hecho un breve ensayo resumiendo el contenido de la *Ilíada*, que resulta grotesco. Por otro lado, puede aceptarse como un hecho que determinados elementos formales están esencialmente implícitos en el contenido: así, se ha observado que en la poesía china los ideogramas pictóricos forman parte del sentido total de un poema (Ernest Fonollosa); los *caligramas* de la poesía

moderna, y los *techopaígnia* (altar, hacha, ala) de los poetas helenísticos, combinan de una manera inseparable fondo y forma.

En todo caso, es un principio básico de toda buena aproximación a la obra literaria que ésta debe ser analizada, y, sobre todo, interpretada, atendiendo lo más posible «a lo que realmente está en el texto». Ha de procurarse a todo trance que, en la interpretación definitiva de una obra, ésta refleje lo que está en el texto, lo que el autor ha querido decir realmente, sin mezclar las propias ideas, muchas veces apriorísticas, del crítico. Evitar este divorcio es la intención, entre otros, de la obra del profesor Kitto, antes mencionada, *Poiesis*, donde se hace un inteligente uso de lo que Aristóteles ha llamado la *ὄσυστασις τῶν πραγμάτων*, es decir, la *organización del material*. Fondo y forma, contenido material y forma estructural deben atenderse a toda costa, aunque pueda negarse, *ex hypothései*, tal diferenciación. Es digna de tenerse muy en cuenta la máxima goethiana que nos exhorta a procurar que los hilos que tenemos en la mano no nos lleven a perder de vista el vínculo espiritual. Ante todo, tenemos que responder a una serie de preguntas: ¿A qué podemos llamar, en puridad, análisis de una obra literaria? ¿Cómo llevarlo a término? ¿Existe un solo método, o pueden emplearse varios para alcanzar esta finalidad?

Convendrá tener guardada en la memoria una serie de principios en los que los estudiosos están prácticamente de acuerdo:

1) No puede llamarse, estrictamente, análisis de la obra literaria *un mero resumen de su contenido*, aunque vaya entrelazado con indicaciones encaminadas a caracterizar esa obra, como los datos sobre la época, el país, etc. Eso sirve de información para situar al lector, pero nada más.

2) Tampoco lo es, contra lo que podría pensarse, la aplicación de reglas poéticas generales al caso concreto que interesa.

3) No es tampoco un análisis la explicación biográfica, ni otra explicación histórica cualquiera. El método biográfico ha sido aplicado con frecuencia, no sólo en el estudio de la literatura antigua, pero hoy se ha dado un rechazo general a este método. Sobre todo se ha producido en el caso del estudio de Píndaro. Aplicado por Wilamowitz, por ejemplo, en su *Pindaros*, la reciente metodología, iniciada por Bundy (*Studia pindarica*), ha logrado importantes adeptos. Hoy se tiende a ver esos pretendidos datos biográficos como *τόποι* que el poeta elabora y utiliza. Cf., por ejemplo, D. C. Young, *Pindar, Isthmian 7*, Leiden, 1971, y las diversas interpretaciones de A. Köhnken (*Die Funktion des Mythos bei Pindar*, Berlin, 1971, y su estudio en *Entretiens sur l'Antiquité*, XXXI, Ginebra-Vandoeuvres, 1985, págs. 71 y sigs.).

Al leer una obra literaria, se destaca, en la mera lectura, lo que cabe llamar, en términos muy generales, el *qué* (*Inhalt*), que, a su vez, puede descomponerse lógicamente en dos grandes elementos previos: el contenido puramente material (*Stoff*) y el contenido conceptual (*Gehalt*). Que el simple contenido material no basta para captar el sentido de una obra lo demuestran los casos en que, tocando el mismo tema, dos o más autores han creado obras completamente

distintas. Tal podría ser el caso de las tres «*Electras*» (Esquilo: *Coéforas*; Sófocles: *Electra*; Eurípides: *Electra*, *Orestes*), o el distinto tratamiento del tema del enfrentamiento de los dos hijos de Edipo (Esquilo: *Siete contra Tebas*; Eurípides: *Fenicias*).

Si hubiésemos conservado más obras trágicas, podríamos llevar más lejos la comparación de temas iguales tocados con espíritu distinto: los tres trágicos han tocado, lo sabemos por muchas fuentes, a veces incluso por los fragmentos, temas comunes, como *Filoctetes*, *Télefo*, *Andrómeda*, *Fedra*, etc.

Dentro del contenido, distinguen los críticos por lo general dos grandes elementos: el *asunto* y el *motivo*. W. Kayser (*Interpretación y análisis de la obra literaria*, págs. 87 y sigs.) define el *asunto* como «lo que vive en la tradición propia, ajeno a la obra literaria, y que va a influir en su contenido». Es un elemento fundamental en la poesía épica, y en el drama, mientras es inexistente en cambio en la lírica.

En la epopeya, suelen los autores iniciar la obra con un *preludio* donde se ofrece al oyente (o lector) un resumen de lo desarrollado en el poema, y que podríamos decir que coincide, más o menos, con el *asunto*, aunque por lo general el autor no da todas las peripecias contenidas en la obra. Así, en el preludio de la *Ilíada* se insiste en el carácter nefasto de la ira de Aquiles, y en la *Odisea* en los esfuerzos del héroe por salvar la vida, sin mencionarse su lucha contra los pretendientes. En el drama es corriente que el prólogo informe someramente acerca del asunto sobre el que versa la pieza. Eso puede hacerse, o con una mera exposición dirigida al público (así en los prólogos llamados *euripídeos*, a veces también en la comedia de Aristófanes, donde un personaje se dirige a los espectadores y centra el *affaire*), o con un diálogo del que se colige el tema general de la pieza.

Las fuentes de los asuntos son variadas, pero pueden reducirse a dos grandes grupos: las fuentes literarias y las fuentes «populares». En Grecia, por lo general, las fuentes que proporcionan el asunto a los poetas suelen ser literarias en su sentido más lato: son el mito o los poetas que han narrado o utilizado el mito los que sirven de material para el autor. Homero, el ciclo, las tradiciones míticas orales son el gran caudal donde el poeta va a buscar su inspiración. Es posible, por otra parte, hacer una historia de estos asuntos (*Stoffgeschichte*) para seguir las huellas, a través del tiempo, que ese asunto ha dejado en los autores, o para establecer los avatares sufridos por él. Así, el tema de la *Orestía* puede rastrearse desde Homero, pasando por Estesícoro (autor de una *Orestía* perdida, pero de la que tenemos fragmentos), Píndaro (que ha tocado el tema en la *Pít.* XI), Esquilo, Sófocles, Eurípides. Hay, además, una *Orestía* délfica.

Una breve visión histórica de esta *Orestía* puede verse en J. Defradas, *Les thèmes de la propagande delphique*, París, 1954.

Al enfrentarse con esa gran cantidad de datos que proporcionan las fuentes literarias, los críticos han practicado, sobre todo en el siglo pasado, un estudio, en cada autor, de las fuentes utilizadas por él (*Quellenforschung*), dejándose llevar, además, por el equivocado criterio de que, cuando se han detectado tales *fuentes*, se tiene ya el trabajo hecho. La originalidad del autor queda ya demostrada. En realidad, el trabajo sólo está entonces a medio camino, y eso ha hecho que el método de la *Quellenforschung* haya caído hoy en un fuerte descrédito.

Hoy los críticos se hacen otras preguntas, una vez que han podido detectar las fuentes que sigue, o sea, la versión que ha adoptado el autor. Las preguntas son de este tipo: ¿por qué el poeta ha escogido este asunto y no otro? ¿Qué le ha seducido de este tema, y por qué le ha dado este tratamiento? Etcétera. Y aquí pueden caer toda clase de respuestas, aunque muchas veces son meras hipótesis tales respuestas, porque estamos sin información. Cosa distinta suele ocurrir en la literatura moderna, aunque también aquí hay dudas e incertidumbres. En algunos casos podemos vislumbrar una posible solución: Sófocles escribió una *Fedra* para oponerse al *Hipólito velado* de Eurípides; es muy posible que en el hecho de tocar un tema abordado por un poeta anterior haya influido el deseo de corregir o polemizar con el rival (las *Electras* de Sófocles y Eurípides responderían a este fenómeno).

En la comedia antigua el asunto no es literario, por lo general: se trata de objetivar, caricaturizando, la vida real de la *pólis*. En la novela el asunto suele ser inventado, aunque es posible que en sus orígenes no fuera así. Hay a veces un influjo de la historia o de la religión. Temas populares ha tocado Estesícoro en algunos de sus poemas de tema siciliano.

Junto al asunto, el *motivo*. Término procedente de la musicología, ocupa un lugar muy importante en los estudios sobre las tradiciones populares, en especial en el *cuento* (cf. V. Propp, *Morfología del cuento*, trad. esp., Madrid, 1981). Se ha observado, en efecto, al estudiar los cuentos populares, la existencia de unos *pequeños rasgos comunes* que se repiten en las narraciones más dispares.

Un *motivo* que suele aparecer en el cuento es el del héroe que vence al monstruo y recibe, como premio, la mano de la princesa. En el tema de Edipo, tal elemento existe, pero combinado con elementos mucho más horribles, que confieren a la narración el carácter de verdadera tragedia.

Algunos críticos han concedido al estudio de los motivos (y sus rasgos) una gran importancia. Tal es el caso de Dilthey, que veía en la investigación sobre los motivos una de las tareas básicas de la ciencia literaria. Existe una cantidad, si no infinita, considerable, de motivos que aparecen aquí y allá, no sólo en la literatura antigua, sino incluso en la moderna. En algunos casos pasan a ser meros *tópicos* (es decir, motivos obligados, o casi obligados, al tocar un tema o asunto). Para orientación del lector ofrecemos una breve lista de determinados motivos, con indicación de la bibliografía básica, cuando sea preciso:

1) El motivo de la *muerte involuntaria* de una persona: ejemplos, la muerte de Heracles en *Las traquinias* de Sófocles, o la muerte de Layo a manos de Edipo.

2) El de la *muerte por huir del deshonor*: el suicidio de Áyax en la pieza del mismo nombre de Sófocles.

3) El de la *muerte de los dos hermanos* que se odian: aparece en *Los Siete contra Tebas*, de Esquilo, y *Las fenicias*, de Eurípides.

4) El motivo de la *muerte en general*, y su valoración. Para este motivo, cf. E. Valgiglio, *Il tema della morte in Euripide*, Turín, 1966; L. A. Stella, «L'ideale della morte eroica nella Grecia del V Secolo» (*AR* [1934], 313 s.).

5) El *sacrificio voluntario*: cf. J. Schmitt, *Freiwilliger Opfertod bei Euripides*, Giessen, 1921.

6) El *amor*: cf. E. Buonaiutti, *Amore e morte nei tragici greci*, Florencia, 1944³; F. Martinazzoli, *Ethos ed Eros nella poesia greca*, Florencia, 1947; F. Rodríguez Adrados (*et alii*), *El descubrimiento del amor en Grecia*, Madrid, 1959.

7) La *nave como símbolo de la vida* (política o no): cf. W. Gerlach, «Staat und Staatschiff» (*Gymnasium* [1937], 127 ss.); J. Péron, *Les images maritimes de Pindare*, París, 1974 (con mucha bibliografía sobre el tema); D. van Nes, *Die maritime Bildersprache des Aischylos*, Groninga, 1963.

Quedan, naturalmente, un número considerable de motivos sin enumerar: la naturaleza, con sus variantes, el amanecer, las flores, las estaciones, etc. La ya abundante bibliografía sobre el sentimiento de la naturaleza en Grecia puede dar orientaciones sobre este punto. Cf., en general, Soutar, *Nature in Greek Poetry*, Oxford, 1939.

En algunos géneros concretos, y en ciertos autores, es posible detectar la tendencia a repetir, a lo largo de una obra, un motivo dado. Es el llamado *leit-motiv* (o «motivo dominante»). Tal repetición de motivos aparece, por ejemplo, en Píndaro (unida a repeticiones de determinadas palabras o *recurrent word*, cf. T. B. L. Webster, *Greek Art and Literature*, Oxford, 1939, págs. 88 y sig.), pero es un procedimiento que especialmente aparece en Esquilo. Esta repetición puede hacerse en cortos espacios, lo cual lleva emparejado el empleo, a veces, de la *Ringkomposition* (cf. *infra*). Más frecuente es que tales repeticiones se den a lo largo de toda la pieza, y ello hasta tal punto que adquieren un sentido profundo. El procedimiento ha sido estudiado de un modo detallado por O. Hiltbrunner (*Wiederholungs-und Motivtechnik bei Aischylos*, Berna, 1950), y ya antes, con matices diferenciales, por J. Dumortier (*Les images dans la poésie d'Eschyle*, París, 1935).

Hiltbrunner va por caminos propios, sobre todo cuando intenta descubrir una técnica propia del poeta al señalar que en buena parte de las obras esquiléas un término aparece primero con un sentido neutro, para ir adquiriendo una noción significativa más profunda a lo largo de la obra: así el verbo οἰχομαι que en *Los persas* tiene primero un sentido banal de «han partido», para adquirir, más adelante, el valor ya trágico de «han muerto». Lo mismo cabe decir del verbo πέρθω, relacionado fonéticamente

con la palabra «persa» y que, en la pieza, va adquiriendo una connotación trágica. Dumortier insiste en otro hecho: el predominio de un motivo en una pieza (por ejemplo, en *Las suplicantes*, el de la metáfora de la persecución de la paloma por el ave de rapiña) tiende a complementar el tema real de la obra (la persecución de las Danaides por los egipcios). En la *Orestía* el motivo de la *caza con red* ilustra el tema de *Agamenón* (que es cogido en una red criminal), y en *Euménides* la jauría simbolizada por las Erinias persigue la pieza, que es Orestes.

Los *topos* (= lugares comunes) son una especie de *clichés fijos* o esquemas de pensamiento o de la expresión, que penetran en las obras. En el campo de las literaturas románicas, E. R. Curtius ha concedido mucha importancia a la investigación de *topos*.

La *Odisea* como fuente de *topos* en la literatura antigua es el tema del estudio de E. Kaiser («Odyssee-Szenen als Topos», *MH*, 21 [1964], 197 ss.).

Forma y sentido (*Form and Meaning*) es la combinación que ya Aristóteles indicaba como elemento básico en la consideración de la obra literaria. Él lo llama *οὐστιασις πραγμάτων*: «organización de los materiales», podríamos traducir. A veces puede identificarse con lo que él llama *μῦθος*, y Horacio *fabula*, y que Soares Barbosa, en su comentario a la *Ars poetica* horaciana, definía del modo siguiente:

La fábula, llamada en griego *mýthos* y por Horacio *forma*, es, según Aristóteles, la *composición de las cosas*, es decir, la organización, estructura y planeamiento general de todas las partes de una acción, con el fin de formar de ella un todo bello y perfecto.

Es importante conceder todo el valor que tiene esta concepción de la obra literaria como *organización de los materiales*. Los *formalistas* rusos han insistido en que toda modificación del contenido es ya forma, esto es, se niegan a aceptar la dicotomía entre fondo y forma. Algo parecido sostiene el movimiento llamado *New Criticism*.

Sin pretender alinearse en ninguna de estas dos corrientes, el profesor Kitto ha insistido, en varias de sus obras, en el valor básico que representa la *οὐστιασις*, la combinación que él llama *Form and Meaning*. En su obra *Poiesis. Structure and Thought* (Berkeley, 1966) ha trabajado sobre una serie de autores (*Odisea*, Esquilo, Tucídides, especialmente), intentando probar que para entender cabalmente una obra literaria hay que atender de un *modo esencial* a la forma que ha adoptado el material utilizado por el poeta, esto es, a las intenciones auténticas del autor. Algo parecido ha hecho en su estudio *Form and Meaning in Drama*, Londres, 1956.

En *Poiesis*, Kitto ataca una cierta tendencia de algunos críticos, empeñados en proyectar sobre la obra concreta sus propias ideas (a veces verdaderos apriorismos) que impiden no sólo un cabal análisis literario, sino incluso una verdadera interpretación,

genuina, de las intenciones reales del autor al escribir su obra. Un buen ejemplo, la refutación que hace de ciertas tendencias que pretenden hallar en *Los persas* de Esquilo mera propaganda ateniense. Kitto demuestra que no hay tal.

El análisis de la obra literaria tiene que partir, pues, del estudio de determinados datos imprescindibles, pero sin caer en la *documentary fallacy* de que antes hemos hablado. Es importante, pues, determinar el *asunto*, estudiando el tratamiento anterior, y las innovaciones que el autor estudiado introduce. Pero también es imprescindible situar al autor en su propia época, en su propio ambiente, pues ello permite, en muchos casos, captar la atmósfera espiritual que domina en ella. También las ideas del propio autor, para centrar el sentido que pretende darle. Pero es, asimismo, básico un análisis de la forma, del estilo. Hay que realizar un estudio a fondo de los procedimientos con los que el autor utiliza el material lingüístico y rítmico. Es decir, hay que llevar a cabo un *análisis del estilo*. La estilística, sobre todo a partir de las corrientes modernas que ven en esa ciencia un puente entre lingüística e historia de la literatura, ha hecho importantes contribuciones al conocimiento de la literatura antigua. Dividiremos, pues, este capítulo en dos grandes apartados: estudio de los procedimientos estilísticos y el del empleo del verso y estructuras rítmicas superiores.

Pero antes, unas observaciones preliminares. Por ejemplo, lo que se ha venido en llamar la «experiencia del autor», es decir, las confesiones del escritor relativas a la obra en cuestión, a veces se ha considerado importante en orden a intentar entender el texto que tenemos ante nosotros. Pero ello tiene un peligro evidente. Como señalan Warren y Wellek (*Teoría literaria*, pág. 252):

Si hubiéramos podido someter a Shakespeare a un interrogatorio, probablemente hubiera expresado sus intenciones de escribir el *Hamlet* de una manera que nos parecería muy poco satisfactoria.

Es decir, el autor, cuando reflexiona sobre su propia obra, habla como lo haría un lector más. Y no es raro que un autor dé falsas interpretaciones de su propia obra. Ello nos lleva nuevamente a la importancia de la tendencia moderna a considerar las obras en sí mismas.

En literatura griega apenas tenemos juicios de autores sobre su propia obra. Está el caso de Esquilo que, en las *Ranas* de Aristófanes (v. 1021), emite un juicio concreto sobre *Los Siete contra Tebas* como una obra «llena de Ares» (pero este juicio es, en puridad, de Aristófanes, no de Esquilo). Está también el texto conservado por Plutarco (*De prof. in virtute* 79 B) sobre las palabras de Sófocles a propósito de la evolución de su técnica y estilo.

Por otra parte, tampoco hemos de olvidar un precepto básico que Petsch ha establecido al final de su estudio sobre el análisis de la obra literaria (en Ermatinger, *Filosofía de la ciencia literaria*, pág. 290):

El análisis es la descomposición de la obra literaria realizada, pero no hay que perder de vista que... el análisis tiende, en último resultado, a una nueva composición: a una visión de conjunto de la poesía que sea, en sus partes, mucho más diáfana, y en su conjunto, mucho más clara y unitaria que la impresión directa de que hemos partido.

2. LA FORMA

a) Generalidades

El problema del análisis estilístico es uno de los más importantes de la ciencia literaria. Es más: dentro de las corrientes actuales cabe asegurar que la *nueva estilística* ya no pretende, como hacía la preceptiva, erigirse en juez para determinar, en base a criterios que se consideraban absolutos, si una obra se ajusta a ella o no, y, por tanto, si es buena o no; la finalidad de la estilística moderna es una recreación estética cuyo objeto es recrear no lo puramente externo, sino las interioridades mismas del poeta (D. Alonso). Lo que se busca no es, primordialmente, la personalidad *histórica* del escritor, sino su perfil literario. La estilística se ha convertido, por otra parte, en una ciencia básica para el estudio de la literatura, en un auténtico puente entre la lingüística y la literatura. Como ha dicho W. Kayser:

Si damos crédito a las opiniones más recientes, entramos en un campo que no debe considerarse sólo como un sector central de la ciencia que estudia la poesía, sino que penetramos en la médula misma de la ciencia general de la literatura, así como de toda la historia de la literatura (*Interpretación y análisis de la obra literaria* (trad. esp.), Madrid, 1954, pág. 435).

Se trata, en suma, de estudiar el empleo individual que hace el escritor de los recursos que le ofrece la lengua.

El problema reside, empero, en que las distintas escuelas surgidas modernamente no están de acuerdo sobre el verdadero campo que debe abarcar la estilística. Mientras críticos como F. W. Bateson sostiene que la historia de la poesía se confunde con la historia de la lengua —tesis a la que, total o parcialmente, se adhieren figuras como Vossler, Vinogradov, Spitzer y Croce—, otros, como Bailly, considerado por algunos como el padre de la nueva ciencia estilística, hacen de ésta una mera división de la lingüística. Y se han intentado otras fundamentaciones: así, partiendo de determinados principios estéticos, se han ensayado métodos más o menos idealistas: la *Einfühlung* —practicada por la escuela de Stefan George— y que se convierte en la *forma interior* tal como la han teorizado Gundolf o Reinhardt; o se aplican los criterios de un Wölfflin, cuyos conceptos están tomados de la historia del arte; otros, en fin, sobre todo en ciertos círculos alemanes, han creado el método del *Motiv und Wort*, que se basa en un supuesto paralelismo entre los rasgos lingüísticos y los elementos del contenido, y que pretende deducir, a base de estos indicios, la psicología del autor a partir de sus rasgos estilísticos.

Orientaciones generales proporciona el libro *Bibliografía de la nueva estilística*, de A. Hatzfeld (trad. esp., Madrid, Gredos, 1955). Para las metáforas, un amplio, muy amplio repertorio en *Bibliographie zur antiken Bildersprachen* (ed. por V. Pöschl), Heidelberg, 1954.

Una visión general de los problemas básicos, en P. Guiraud, *La Stylistique*, París, 1961. Para lo griego, un *rapport* inteligente, pero muy superficial, en P. Chantraine, *La stylistique grecque* (en *Actes du I Congrès de la FIAEC*, París, 1951, págs. 339 y sigs.); J. S. Lasso de la Vega, «Estilística e Historia de la Literatura griega» (*EC*, 11 [1954], 179 ss.); J. D. Denniston, *Greek Prose Style*, Oxford, 1952.

En este capítulo no nos proponemos desarrollar una problemática en torno a las cuestiones que plantea la aplicación de la nueva estilística al estudio de la literatura griega. Nuestra finalidad básica es ofrecer un esbozo, con intenciones prácticas, de los recursos que ofrece la lengua griega y su empleo por los escritores.

b) *El nivel sonoro*

El plano más elemental del análisis estilístico de una obra literaria es el del sonido, aunque cabe distinguir aquí, a la vez, varios niveles. No es el mismo el efecto que puede producirse con el empleo de un sonido determinado que con la repetición de una palabra. Los antiguos eran muy sensibles a los efectos sonoros. Hay que tener en cuenta que la lectura en voz alta era lo corriente y que la lectura en voz baja, según se desprende de una serie de testimonios, era cosa más bien rara.

Véase, en especial, G. L. Hendrikson, «Ancient Reading» (*CJ*, XXV [1929-1930], 182 ss.); para un testimonio muy concreto sobre los datos que, a este respecto, ofrecen los escolios de Aristófanes, cf. W. G. Rutherford, *A Chapter in the History of Annotation*, Londres, 1905, pág. 97.

Básico para todo lo relativo a la estilística del sonido, W. S. Stanford, *The Sounds of Greek*, Berkeley, 1967.

Los teóricos de la época romana, en especial Dionisio de Halicarnaso, codificaron y desarrollaron las ideas de los griegos acerca del valor eufónico de los diferentes sonidos, aunque en Platón, en el *Crátilo*, y en algunos pasajes de Aristóteles, podemos hallar los primeros balbuceos de lo que podríamos llamar la teoría de las relaciones entre sonido y sentido. Y aunque no hay en griego un término para traducir lo que los alemanes llaman *Klangfarbe* —es decir, el *colorido de los sonidos*—, sí conocían la idea: así Dionisio puede aludir (*De comp. verb.* 12, 130, 18 ss.) al hecho de que «diferentes sonidos pueden afectar con sensaciones distintas». Naturalmente, esta relación entre sonido y sentido es siempre relativa, no sólo porque esa relación es distinta al pasar de una lengua a otra, sino porque en una misma lengua hay en esta relación una cierta dosis de subjetivismo (Lutero creía que la palabra alemana *Liebe*,

amor, expresaba ya, por sus componentes fónicos, el contenido encerrado en este término). En todo caso, interesa conocer lo que pensaban los griegos de esta relación.

Conocido es el famoso *soneto de las vocales* de Rimbaud (*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu...*) con comentario de W. Kayser:

No necesitamos aludir aquí a la discusión sobre la seriedad de Rimbaud al escribir este soneto: el hecho es que las atribuciones de color a las vocales que se han hecho hasta ahora discrepan fundamentalmente, lo cual no excluye una correlación constante para cada autor (*op. cit.*, pág. 165).

Para el alemán, cf. W. Porzig, *El mundo maravilloso del lenguaje* (trad. esp.), Madrid, 1969, págs. 29 y sigs. Para la poesía antigua, O. J. Todd, «Sense and sound in class. Poetry» (*CR* [1942], 339 ss.). Para las ideas de Dionisio sobre este punto, J. F. Loockwood (*Cl. Q.*, 81 [1937], 192 ss.).

En general, para los juegos sonoros del lenguaje, en especial para el indoeuropeo, cf. W. Havers, *Handbuch der Erklärenden Syntax* (Heidelberg, 1931, págs. 179 y sigs.).

Para la «magia de las palabras», cf. J. de Romilly, *Magic and Rhetoric in Ancient Greece*, Londres, 1975, cap. I.

Sobre los adjetivos empleados en griego para caracterizar el «sonido», cf. últimamente, M. Kaimio, *Characterization of Sound in Early Greek Literature*, Helsinki, 1977.

Unas palabras sobre la *onomatopeya*, término que puede significar varias cosas, por lo que algunos estudiosos, como recientemente Standford (*op. cit.*, pág. 99), prefieren la palabra *mímesis*. La onomatopeya es el procedimiento por el cual, a nivel de *lengua*, una palabra imita o el sentido especial de los animales o se evoca, con el nombre mismo del animal, su modo específico de emitir sonidos. Se trata, sin duda, del nivel más elemental de la lengua. Así, en gr. βαύ βῆ, γρῦ; o los nombres de determinados animales como κόραξ, κόκκυξ, σφήξ, βομβύλιος. Podemos también incluir aquí los procedimientos sonoros para llamar a diversos animales: Eustacio (855, 17) recuerda, entre otros, ἔποποι, σίττα, φίττα ἰψό, βή.

Caso aparte son los procedimientos, muchas veces creación individual del propio poeta, para imitar los sonidos emitidos por aves o ranas. Así, en *Aves* 310 ss., de Aristófanes: πό, πό, ἰτώ, ἰτώ, o el βρεκεκεξ, κόαξ de las *Ranas*, 209 ss.

Sobre el problema, en general, cf. el excelente estudio de Grammont, «Onomatopées et mots expressifs» (*Rev. des Lang. Rom.*, 44 [1901], 97 ss.), que completa el anterior de J. Wackermagel, *Voces variae animantium*, Basilea, 1867.

Una categoría especial está constituida por aquellas palabras que, por su estructura específica, pueden evocar determinadas sensaciones, debido a que, en su origen, eran auténticas imitaciones de un efecto concreto:

κιχλίζειν, κελαρῦζω, ἀλαλάζειν, μυκηθμός, τιττυβίζειν, μαρμαίρειν.

Pero es que, además, a los oídos de los críticos griegos, los diversos sonidos evocaban efectos distintos. Hay, para ellos, sonidos agradables y sonidos desagradables. Tenemos algunas indicaciones en Dionisio de Halicarnaso (*De comp. verb.* 14) y en Arístides Quintiliano (*De mus.* 2, 11-14): la α es, para los citados críticos, la más eufónica; siguen la η y la ω, precedida, en valor eufónico, por la υ; de entre las *líquidas*, la λ es la más dulce; de las *consonantes*, la σ es la más desagradable; la θ lo es menos; las *oclusivas* no tienen el mismo valor: las *aspiradas*, al parecer, sonaban mejor que las *sonoras*, y éstas que las *sordas*.

A partir de esta escala del valor eufónico de los sonidos para los críticos antiguos, es posible entender la valoración de algunos versos famosos en la Antigüedad.

Por su especial valoración para provocar efectos sonoros, los antiguos solían acudir a la ω con cierta frecuencia. Era famoso en la Antigüedad por su estructura sonora el verso de *Od.* IV, 442:

φωκάων ἀλιοτρεφέων ὀλοώτατος ὀδμή

y no lo era menos Hesíodo, *Trabajos* 383:

Πληιάδων Ἄτλαγενέων ἐπιτελλομενάων.

Críticos modernos, por otra parte, no han dejado de observar que en el *Agón* Homero recita, precisamente, una tirada de hexámetros donde abunda mucho la ω:

αύγῃ χαλκείῃ κορύθων ἄπο λαμπομενάων
θωρήκων τε νεοσμῆτων σακέων τε φαεινῶν
έρχομένων ἄμυδις

Para algunos juegos acústicos especiales de Hesíodo, cf. Troxler, *Sprache und Wortschatz Hesiods*, Zurich, 1964, cap. I. Para Heráclito, el luminoso estudio de Snell (*Die Sprache Heraklits = Gesamm. Schriften*, págs. 185 y sigs.).

Otros versos eran, asimismo, famosos: Teócrito, en *Id.* XXII 39, ha sabido evocar, mediante recursos fónicos, la corriente de agua:

λαῖλαι κρυσάλλω ἡδ' ἀργύρω ἰνδάλλοντο,

y en *Id.* I 1, el murmullo y el susurro de las hojas movidas por el viento:

ἄδύ τι τό ψιθύρισμα καὶ ἃ πίτυς, αἰπόλε, τίηνα.

Por su parte, Homero emplea el suave sonido de la λ en un pasaje como *Il.*, I:

τοῦ καὶ ἀπό γλώσσης μέλιτος γλυκίων ῥέεν αὐδή.

Como hemos dicho, el sonido más desagradable, para los griegos, era la σ . Eustacio nos informa de que (813, 44), según Elio Dionisio, los poetas cómicos evitaban su empleo y, a su vez, solían burlarse de Eurípides por su empleo excesivo de este sonido. Así, Platón el Cómico (fr. 30) hace decir a uno de sus personajes que «ha evitado las sigmas de Eurípides» (ἔσωσας ἐκ τῶν σῆμα τῶν Εὐριπίδου), aludiendo a pasajes como Eur., *Medea* 476, que se hizo famoso por su acumulación sigmática:

ἔσωσας, ὡς ἴσασιν Ἑλλήνων ὄσοι.

Algunas curiosidades: Laso de Hermíone (según Ateneo, X 455C) escribió un poema sin una sola sigma, y Eustacio (1379, 55) dice que Trifiodoro compuso una nueva versión de la *Odisea* sin una sola σ .

Pero, al parecer, no siempre la sigma era indicio de un lenguaje desagradable. Así, J. A. Scott, en una encuesta realizada hace ya muchos años (en *AJPh*, 29 [1908], 69 ss.; id., 30 [1909], 72 ss.) sobre pasajes de Homero y de la tragedia caracterizados por una cierta acumulación de sigmas, llegó a interesantes conclusiones: Ulises, en su conversación con Nausica (*Od.* VI 149 ss.), abusa de este sonido; Andrómaca, en *Il.* VI 407-439, en su conversación de despedida con su esposo, emplea 59 sigmas; Edipo, en el *Edipo en Colono* de Sófocles (325 ss.), acumula, asimismo, muchas veces este sonido en su conversación con sus hijos.

Esto nos lleva a hablar de la *aliteración*, donde tampoco son escasos los problemas que se presentan. Por lo pronto, mientras en latín y en inglés la importancia artística de este fenómeno es universalmente reconocida, no ocurre lo mismo en griego: aquí, mientras autores como H. Diels niegan que la aliteración sea una figura con intencionalidad (*Klangfigur*), tanto en la prosa como en el verso (cf. *PhW* [1914], 767), otros críticos han defendido para la aliteración una auténtica significación estilística.

El término procede de Pontano, humanista y gramático del siglo xv (cf. Norden, *Die Antike Kunstprosa*, I, 59). Sobre la cuestión en general, cf. Ferrabino, «L'alliterazione» (*RAIB*, Ser. IV, 2 [1938], 93 ss.).

Para el griego, I. Oppelt, «Alliterationen im Griechischen?» (*Glotta*, 37 [1958], 205 ss.); Denniston, *Greek Prose Style*, págs. 127 y sigs.; W. B. Stanford, *The sound of Greek*, págs. 74 y sigs. Importante el capítulo que le dedica D. Fehling, *Die Wiederholungsfiguren*, Berlín, 1969.

Ya en la Antigüedad críticos como Dionisio de Halicarnaso (*De comp. verb.* 14-20) se ocuparon del fenómeno. Aparte el hecho innegable de que en muchas ocasiones la aliteración es puramente casual, tampoco puede negarse que, en otras muchas, el poeta busca el auxilio sonoro para imitar determinados efectos: así, ya desde Dionisio se cayó en la cuenta de que la repetición de ciertos sonidos consonánticos no era un hecho debido al azar, sino que el poeta se

dejaba llevar por una intención concreta. Tal ocurre en pasajes como *Il.* XXII 220:

οὐδ' εἴ κεν μάλα πολλὰ πάθη ἐκάεργος Ἀπόλλων
προπροκυλινδόμενος πατρὸς Διὸς αἰγιόχοιο,

con aliteración de -p- y -k-; o en un pasaje como *Il.* III 363:

τριχθά τε καὶ τετραχθά διατρυφὲν ἔκπεσε χειρός,

comparable al de *Od.* IX 71:

τριχθά τε καὶ τετραχθά διέσχισεν ἰς ἄνεμοιο

con una curiosa acumulación del grupo χθ, donde, por lo demás, el neologismo τετραχθά es un indicio claro de que el poeta quiere evocar el rugir del viento o de la espada.

En *Od.* IX 289:

σὺν τε δῶμα μάρψας ὧς τε σκόλακας ποτὶ λαίῃ
κόπτ'· ἐκ δ' ἔγκεφαλος χαμάδις ῥέε δεῦε δὲ γαῖα,

la aliteración quiere evocar la cruel actividad del Cíclope.

Cf., además, *Il.* XXIII 116, y XXI 240. No es raro que Homero combine aliteraciones con *diéctasis*, como en *Il.* XVII, 265: ἦϊόνες βοῶσιν ἐρευγομένης ἄλός.

Sobre el tema, cf. A. Schewan, «Alliteration und Assonanz bei Homer» (*CPh*, XX [1925], 193 ss.).

Aparte algunos casos aislados, por lo general la poesía lírica arcaica monódica no suele presentar ejemplos de aliteración, quizá debido al carácter intimista de esta poesía. Algún caso notable en Arquíloco y Safo no hace sino confirmar la regla (Arquíloco, fr. 79a D.; Safo, frs. 52, 107 y sigs.). En cambio, no es raro en Píndaro: en *Pít.* I 40 ss., el poeta está describiendo una erupción del Etna con estas palabras:

φοίνισσα κυλινδομένα φλόξ ἐς βαθειᾶν φέρει πόντου πλάκα,
σὺν πατάγω

donde el estruendo de las rocas y la lava es imitado con aliteraciones de -p-, -r-, ph. Un juego de aliteraciones tenemos también en *Ol.* I 17.

En Píndaro, *Ol.* V 11, la aliteración πολίοχε Παλλάς puede ser un resto de las aliteraciones típicas de la poesía ritual. Suelen ser también frecuentes las aliteraciones en los refranes o γνῶμαι, tan frecuentes también en Píndaro (cf. en español «quien da pan a perro ajeno, pierde pan y pierde perro»); en las órdenes o invocaciones, en la evocación de los fenómenos naturales: cf. *Ol.* X 10: κῦμα κατακλύσει, o en pasajes donde se describen o narran hechos bélicos o agonales: *Ol.* VIII 33: πεπρωμένου..., πολέμου / πτολιπόρθοις.

En general, para Píndaro, Fehling (ya citado), y W. Stockert, *Klangfiguren und Wortresponionen bei Pindar*, Viena, 1969, págs. 5 y sigs. Para la prosa arcaica, Lilja, *On the Style of the earliest Greek Prose*, Helsinki, 1968, págs. 35 y sigs., con ejemplos de Ferécides de Siros, Hecateo, Acusilao, Ferécides de Atenas y, sobre todo, Heráclito, cuya lengua, plagada de aliteraciones, ha sido estudiada, además, por G. Rudberg, «Herakleitos und Gorgias» (*S. O.*, Suppl. 11 [1942], 128-140), y B. Snell, «Die Sprache Heraklits» (*Hermes*, 61 [1926], 353 ss.).

Rudberg, en su estudio, concluye que «Heráclito emplea el procedimiento de la aliteración habitualmente, pero no de un modo excesivo».

En la tragedia los usos aparecen con una frecuencia muy desigual según los autores. En Esquilo abundan con relativa frecuencia

(cf. *Coéf.* 410: πᾶ τις τράποιτ' ἄν, ὃ Ζεῦ, y *Eum.* 143 ss., con aliteración de π y φ: πόπαξ, ἐπαθομεν, φίλαι).

W. Porzig, en su famoso libro sobre el poeta (*Die attische Tragödie des Aischylos*, Leipzig, 1926), ha intentado poner en relación la aliteración con el estado anímico del hablante, pero al exagerar este principio, válido de por sí, cae en ciertas contradicciones. Así, por ejemplo, sostiene Porzig que, por lo general, Esquilo usa la aliteración de -p- para indicar la indecisión o la falta de coherencia anímica, que se reflejaría en la repetición del sonido en concreto. Pero en un verso como *Eum.* 598:

πέποιθ' ἄρωγᾶς δ' ἐκ τάφου πέμπει πατήρ,

donde tenemos una evidente aliteración de -p-, el personaje que habla no está precisamente indeciso, sino todo lo contrario. Cf., además, *Eum.* 341, el canto famoso de la Erinis, de hondas raíces rituales (es un canto mágico) y con unos personajes que no pueden llamarse precisamente indecisos, y en el que tenemos otra aliteración de -p-, -t-, -k-.

En Sófocles no se observa un uso tan claro, ni, por supuesto, tan frecuente. El famoso verso de *Edipo Rey* 371 en el momento de la indignación de Edipo contra Tiresia,

τυφλός τά τ' ὄτα τόν τε νοῦν τᾶ τ' ὄμματ' εἶ,

es sin duda el más conocido. Pero hay otros. Por otra parte, de los estudios realizados parece desprenderse que tanto Esquilo como Sófocles disminuyen el uso de la aliteración a medida que avanzan en edad.

Eurípides también emplea la aliteración, pero no se puede seguir en él el proceso de una disminución progresiva, como ocurre en los dos trágicos anteriores. Sobre todo, ya lo hemos señalado, la aliteración de sigma es muy frecuente en él. Puede constatarse ya en la pieza más antigua que de él conservamos, la *Alcestitis*, en la famosa discusión entre Admeto y Feres (cf., sobre todo, las duras palabras de Admeto a su padre en vv. 630 y ss.).

Otros ejemplos de aliteración en Eurípides pueden verse en *Hipp.* 22 s.; *Med.* 347.

Para la aliteración en la tragedia, véase, en general, C. Riedel, *Alliterationen bei den drei grossen Tragikern*, tesis doct., Erlangen, 1900. Para Eurípides en particular, Breitenbach, *Untersuchungen zur Sprache der eurip. Lyrik*, Stuttgart, 1934, págs. 234 y sigs.

Incluiremos en este apartado sobre el nivel sonoro algunos fenómenos que, vistos desde otra perspectiva, podrían ser estudiados en otros apartados, como el nivel léxico o de la frase. Nos referimos a los casos de *repetición* ya sea de una misma palabra o de palabras que, sin ser idénticas, evocan sonidos parecidos. Incluiremos en nuestro estudio, pues, el llamado *homoiooteleuton* (muy próximo a la *rima*), la *anáfora*, el *oxímoron*, la *anadiplosis*, el *políptoton* y otros parecidos.

La *rima* suele ser evitada, por lo general, en la poesía griega. Cuando se da, hay que explicarla. En algunos casos parece no tener ninguna intención estilística; y cuando aparece, no siempre se está de acuerdo, por parte de los críticos, en interpretarla como algo buscado intencionadamente.

Así, Denniston se niega a considerar como intencionadas rimas como la que hallamos en Esquilo, *Coéforas* 848: ἠκούσαμεν μέν; Eurípides, *Orestes* 238: ἔως ἔῴσι, y Sófocles, *Filoctetes* 372: ναί, παῖ, o bien considera que tales rimas no eran desagradables al oído griego. En cambio, Blass (*Die att. Beredsamkeit*, II, pág. 115) opina de modo distinto. En todo caso, como hemos dicho, los usos de la rima son, en poesía, más bien raros. En otros casos, la intención que busca el poeta con los efectos producidos por la rima salta a la vista. Tal es el caso de Eurípides, *Alceste* 782, donde tenemos una serie de versos que terminan rimando: ὀφείλεται - ἐξεπιστάται - βιώσεται - προβήσεται. Aquí el hecho puede tener una explicación: quien habla es Heracles en estado de embriaguez y tal ebriedad es «imitada» por el poeta mediante una serie de palabras con igual final, lo que evoca el hablar desordenado y reiterativo del borracho. El hombre borracho no domina su lengua y se expresa incorrectamente.

Un caso especial de rima lo tenemos en refranes y proverbios del tipo παθήματα / μαθήματα, o en versos sentenciosos del tipo de *Od.* XV 74: παρεόντα φιλεῖν, ξέλλοντα δέ πέμπειν.

Para la rima en general, cf. O. Dingeldein, *Der Reim bei den Griechen und Römern*, Leipzig, 1892.

Cuando la rima se usa en textos en prosa, recibe el nombre de *homoiooteleuton*. Dentro de la oratoria los elementos que riman pueden hallarse al final de las cláusulas o de los miembros (es el caso típico en Isócrates), o en el interior (tipo demosténico).

Para Isócrates, con rimas al final, *Paneg.* 1:

πολλάκις ἐθαύμασα τῶν τὰς πανηγύρεις συναγαγόντων
καὶ τοὺς γυμνικοὺς ἀγῶνας καταστησαντῶν

Aunque no deja de ser usada, en este mismo autor, la rima no al final, sino al comienzo de los miembros o de las cláusulas: cf. *Paneg.* 89:

Ejemplos de la práctica demosténica, Dem. XIX 17:

καὶ τοῦτου ἑτεράουθις πεπραχότων καὶ παρ' αὐτῷ τὸ ψήφισμα πεπρεσ-
βευκότων,

id. XVIII, 67:

τὸν ὀφθαλμὸν ἐκκεκομμένον ... τὸ σκέλος
πεπηρωμένον.

Para la *anáfora* puede valer la definición de Blass (*Att. Bered.*, I, pág. 144) como la «repetición de la misma palabra —en la misma forma o en forma ligeramente distinta— al comienzo de varias cláusulas sucesivas». Aunque aparece en poesía, su uso es más abundante en la prosa. Para la poesía valdrán algunos ejemplos concretos:

HOMERO, *Il.* II 671 s.: Νιρῆυς - Νιρῆυς - Νιρῆυς; *Od.* III 109 ss.

HESÍODO, *Trabajos* 3: ῥεῖα - ρεῖα - ῥεῖα.

ARQUÍLOCO, fr. 2 (West): ἐν δορί - ἐν δορί - ἐν δορί.

PÍNDARO, *Ol.* II 1: τίνα - τίνα - τίνα; *Ol.* X 27: πέφνε; - πέφνε; *Íst.* V 31:
τίνες, - τίνες.

Para la *tragedia*:

ESQUILO, *Siete*, 962: δορί - δορί; *Persas*, 550: Ξέρξης - Ξέρξης.

SÓFOCLES, *Áyax*, 91: Χαίρ' ... χαίρε; *Ant.* 509, y *Traq.* 73.

EURÍPIDES, *Fen.* 243: κοινά - κοινά; *Bach.* 146: ῥεῖ - ῥεῖ - ῥεῖ.

Muchas veces pueden hallarse explicaciones para el empleo de la *anáfora*. Puede explicarse por el estilo *hímnico*, donde la insistencia es un elemento constante: así en el caso citado de Hesíodo (se trata de un auténtico himno a Zeus). En otros casos, se busca la mimesis de un estado anímico tenso, insistente: así el caso citado de Arquíloco, o en *Pínd.*, *Ol.* II 1. En el caso de Esquilo, *Siete* 962 se trata de un diálogo lírico entre dos semicoros y se repite la palabra clave. En Eurípides la repetición alcanza, a veces, el número cuatro, y el tres es normal en él. Para los usos euripídeos, cf. el trabajo antes citado de Breitenbach, págs. 230 y sigs.; para Sófocles, F. R. Earp, *The Style of Sophocles*, Oxford, 1948, con estadísticas de frecuencias a lo largo de la obra del poeta.

Pero la *anáfora* es un procedimiento típico de la prosa oratoria: «no hay figura que nos parezca hoy más característica del estilo oratorio que la *anáfora*», ha dicho G. Ronnet (*Étude sur le style de Démosthène*, París, 1951, pág. 65). No es una figura gorgiana, y su uso es muy diverso según los autores: muy rara en Tucídides, casi ausente en Isócrates, es en cambio muy usada por Lisias, Demóstenes, Platón y Jenofonte. No es rara en Esquines.

Cf. D. Fehling, *Die Wiederholungsfiguren und ihr Gebrauch bei den Griechen vor Gorgias*, Berlín, 1969. Para Píndaro, cf. F. Dornseiff, *Pindars Stil*, Berlín, 1921 (que observa la poca frecuencia de la anáfora en este poeta). Para Esquilo da ejemplos interesantes P. Herrmanowski, *De homoteleutis quibusdam et consonantis repetitione eiusdem vocabuli ab Aeschilo effectis*, Berlín, 1881, págs. 21 y sigs.

Frente a la anáfora, la *epanalepsis* o *epanadiplosis* consiste en «repetir una o varias palabras o un miembro entero de la frase» sin atender a si esta repetición se hace al comienzo o al final. Es la mera insistencia en una palabra o en un grupo de palabras. El fenómeno, que indica un estado emotivo o de conmoción, lo hallamos en todos los autores a partir de Homero; en éste muy raro, el ejemplo más claro es el del tipo *Il.* XXII 127: παρθένος ἤθεός τε. En Safo aparecen algunos ejemplos, como el famoso παρθενία, παρθενία (fr. 131 D). Pero, entre los poetas, quien lo usa con mayor frecuencia, hasta el punto de ser un rasgo de su estilo, es Eurípides, especialmente en los pasajes líricos (una lista completa en Breitenbach, págs. 218 y sigs.). Aristófanes se burla de este rasgo euripídeo con frecuencia (cf. *Ranas* 1352: ἀνέπτατ' ἀνέπτατ').

Ejemplos típicos del uso euripídeo tenemos en *Alc.* 266: μέθετε μέθετε; *Or.* 149: ἀτρέμας ἀτρέμας *Bach.* 152: ἴτε, βάκχαι, ἴτε, βάκχαι. Para Esquilo, cf. Schmid-Stählin, *G. gr. Lit.* II, pág. 296. Para Sófocles, id. II, págs. 485 y sigs.; para Eurípides, aparte el trabajo de Breitenbach, cf. Smereka, *Studia euripidea*, II, págs. 169 y sigs.

El *políptoton* y la *paronomasia* son dos procedimientos estilísticos relacionados con efectos sonoros que a veces se han confundido. Hoy se ha convenido en llamar paronomasia a la repetición de palabras que tienen la misma raíz, reservando el nombre de políptoton al uso de una misma palabra en distintos casos de su flexión. Los críticos antiguos solían entender por paronomasia una especie de *juego sonoro* en el que se modifica el comienzo de la palabra, dejándose idéntica su terminación, como en *Tuc.*, II 62, 3:

φρονήματι / καταφρονήματι

Sobre la historia de este concepto, cf. W. Belardi, «Per la storia della nozione di poliptoto nell'antichità» (*QUCC*, 12 [1972], 123 ss.).

Wackernagel (*Kl. Schr.* II, 1098 y ss.) quiere explicarlo por el placer realista, y en cierto modo naturalista, de jugar con los sonidos, a lo que tan aficionadas son las lenguas primitivas. No es una figura gorgiana, y no siempre tiene carácter intencionado. Se ha observado su posible origen popular, y, desde luego, aparece en algunos *cantica popularia*:

καλὰς ὥρας ἄγουσα καὶ
καλοῦς ἐνιαυτοῦς

Pero aparece, también, en obras literarias. Un caso muy conocido es el de Anacreonte, fr. 14:

ΚλεόΒούλον μὲν ἔγωγ' ἔρέω
 ΚλεόΒούλου ...
 ΚλεόΒούλω ...

Un análisis de los casos en los que puede detectarse un uso intencionado indica un posible origen ritual y «mágico». Lo hallamos, en efecto, en las *plegarias* (*Od.* XIII 270; Esquilo, *Supl.* 627: Ζεὺς δ' ἔφορευεὶ ξένιος ξενίου στόματος τιμᾶς); en las *maldiciones* (Sófocles, *Fil.* 1369: κακῶς-κακός); en las *represalias* (Arquilocos, fr. 6 D; Teognis, 344 ss.; Esquilo, *Ag.* 1430); en *encantamientos*: sobre todo en los *papiros mágicos* (cf. *Pap. Mag. graecae* IV 400: κεφαλὴν κεφαλῆ... χεῖλεα χεῖλεσι). Pero también en pasajes *proféticos* (Heráclito, fr. 22 y 25 D: μέζονες / μέζονας y muy especialmente en los refranes y proverbios: ἤλιξ ἤλικα τερπει. Un caso especial lo constituye el tipo ἄναξ ἀνάκτων - βασιλεύς βασιλέων. La frecuencia de este estilema en textos orientales ha inducido a creer que se trataba de un semitismo. Y, en efecto, lo tenemos en hebreo, en el que el superlativo se expresa mediante la fórmula: sustantivo más sustantivo en plural (*cantar de los cantares* = *shir-haschirim*); en los títulos etíopes (*negusha nagasht*) o iraníes (*shah-inshah*). Aparece, asimismo, en fórmulas epistolares persas, como en la carta de Darío I a su súbdito Gádatas (Dittenberger, pág. 516: βασιλεύς βασιλέων).

Partiendo de estos datos se ha creído que la aparición de hechos parecidos en Esquilo sería un indicio de imitación del estilo oriental. Es el tipo *Persas* 681: πιστὰ πιστῶν, o *Supl.*: ἄναξ ἀνάκτων.

Sin embargo, el hecho de que aparezca en la literatura griega con relativa frecuencia y en época anterior al contacto con el mundo bíblico hace suponer que se trata de usos paralelos. Sobre el problema, cf. G. Schäfer, *König der Könige*, tesis doct., Tübinga, 1966 (Heidelberg, 1973).

En general, para la época arcaica, B. Gygli-Wiss, *Der nominale Polypoton bei den älteren Griechen*, Gotinga, 1966.

Relacionados con el juego sonoro están el *oxýmoron* y la *figura etimológica*. Esencialmente poético (Denniston, pág. 134), el *oxýmoron* se halla también en algunos prosistas, en especial en Platón. Consiste, como se sabe, en la unión de dos términos que externamente se contradicen en cuanto a su significado. Dentro de la poesía lo hallamos especialmente en la tragedia: Esquilo, *Ag.* 408: ἄτλητα τλᾶσα; id., *Persas* 680: νάες ἄναες.

Pero es sobre todo un procedimiento euripídeo, que puede aparecer o bien a base de unir a un sustantivo un adjetivo de la misma raíz, pero en sentido negativo (γάμον ἄγαμον, *Helena* 690; γένος ἄγονον, *Herc. fur.*), o bien con un adjetivo con el prefijo *δυσ*: γάμος δύσγαμος, *Fen.* 1048.

La *figura etimológica* consiste en la unión de un verbo que lleva un complemento de la misma raíz o de la misma significación que el verbo (que suele

ser intransitivo). No es raro que su uso sea propio del lenguaje oficial: así lo tenemos atestiguado en determinados documentos, como en el texto de la *retra* de Licurgo (Plutarco, *Licurgo* VI), ὠβᾶς ὠβάξαντα, o en inscripciones como en *IG* XII 593, 17: θύη θύειν.

Raro su empleo en los prosistas arcaicos, es relativamente frecuente en la tragedia, pero no en la lírica. Platón hace un alto uso en sus diálogos de vejez. En Sófocles hay un uso más frecuente que en Esquilo.

A la categoría del nivel sonoro incluiremos también ciertos fenómenos que, en puridad, cabría catalogar como pertenecientes al nivel léxico; pero su tratamiento en este apartado permite, creemos, ponerlos en íntima relación con aspectos muy concretos de la obra literaria griega, sobre todo con el carácter oral y musical de la poesía. Trataremos, pues, aquí de la repetición de palabras y expresiones a distancia, pero con una cierta reiteración (*leit-motiv*), la composición en anillo (*Ringkomposition*) y la responsión léxica y fónica en poesía. Se trata, en estos casos, de una clara intención del poeta por poner de relieve, mediante recursos fónicos y sonoros, un *tema*, una *idea* que se convierte en dominante en el curso del pasaje e incluso de la obra entera.

No se trata —ha dicho Garvie, *Aeschylus' Supplices*, Cambridge, 1969, pág. 71— de un mero juego de palabras: brota de la idea de que un nombre no es meramente una cuestión convencional, sino que depende íntimamente de la cosa que representa, que dos palabras relacionadas por el sonido se relacionan asimismo por el significado.

Esta actitud explica la frecuencia, en la poesía griega más antigua, de etimologías que pretenden relacionar la esencia de una cosa con su nombre.

En Homero ha sido estudiada por L. Ph. Rank, *Etymologiseering en verwandte verschijnnselen bij Homerus*, Assen, s. a. (1953?); lo hallamos, asimismo, en Hesíodo, con explicaciones etimológicas de nombres como los de Pandora (*Trabajos* 81 s.), Afrodita (*Teog.* 195 ss.), Nereo (*Teog.* 234), Titanes (*Teog.* 207), Pegaso (*Teog.* 281), etc.

Típicos de Hesíodo, aparte estas explicaciones etimológicas, son los juegos fónicos en los que se juega con la estructura sonora de una palabra: mediante tales juegos el poeta quiere decir algo sobre la esencia del ser con cuyo nombre juega. Así, en *Trabajos* 256, Δίκη Διός ἐκγεναυῖα, o cuando relaciona los nombres de las musas con sus diversas actividades. Así Érato es evocada por medio de ἐρατήν, Clío por κλείουσα, etc.

Pero la etimología empleada en este sentido cuasi-mágico es especialmente un recurso de Esquilo. El nombre de la persona o de la cosa sugiere ya el contenido concreto de su destino. En *Suplicantes* 45 ss. el coro hace derivar el nombre de Érafo del verbo ἐφᾶπτειν (alusión a su nacimiento sin unión de la madre con el padre, con lo que las Danaides pretenden justificar su propia aversión al matrimonio); en *Siete* 658 ss., se relaciona el nombre de Polinices con la idea de *provocar disturbios* (πολυνεικές). Es el principio *nomen*

omen. Un ejemplo definitivo es *Agamenón* 681, donde se explica el nombre de Helena a base de la idea de «destruir» (ἐλεῖν):

ἐπεὶ ἑλένας, ἔλανιδρος, ἑλέπολις.

El procedimiento lo tenemos también en Píndaro y Sófocles, pero con menor frecuencia.

Ahora bien, la etimología puede conllevar una cierta ambigüedad, y resultar que las conexiones etimológicas pueden ser fatales, porque no se ha cumplido lo que se esperaba de tal relación. W. B. Stanford, que se ha ocupado del tema (*Ambiguity in Greek Literature*, Oxford, 1939), ha señalado cómo el verbo οἴχομαι que aparece al comienzo de *Los persas* con el sentido concreto de *partir*, acaba teniendo un valor fatídico: *morir, ser destruido* (cf. las palabras del mensajero (249), que repite, en un sentido opuesto, el verbo οἴχεται del párodos). Asimismo en la misma obra el sentido de *persa* se relaciona con el verbo πέρθω, *perecer*.

Para este punto, cf. O. Hiltbrunner, *Wiederholungs- und Motiv-Technik bei Aischylos*, Berna, 1950.

Es, asimismo, una técnica típica de Esquilo —aunque no del todo ausente en otros, como Píndaro— la del *leit-motiv*: un tema domina a lo largo de todo un pasaje o de una obra entera. Nos ocuparemos con mayor detalle al estudiar el *nivel de la frase*. Pero señalaremos que J. Dumortier (*Les images dans la poésie d'Eschyle*, París, 1936) ha observado que en Esquilo hallamos una misma metáfora utilizada a lo largo de toda la obra: la de la *jauría* en *Las Euménides*; la de la *red* en el *Agamenón*. Y Hiltbrunner, en el trabajo antes citado, ha ampliado las observaciones del estudioso francés. Es una técnica *musical* consistente en mantener la atención sobre determinados motivos durante toda una obra. Así la repetición se convierte en un soporte para sugerir el sentido concreto de una pieza: la persistencia del motivo de la *red* en el *Agamenón*, por ejemplo, es un medio que el poeta emplea para que se capte el sentido de la obra: la muerte de Agamenón en la red de intrigas que le prepara su esposa. El motivo de la *jauría* en *Las Euménides* ilustra el sentido concreto de la tragedia: el coro de Furias persiguiendo a Orestes.

Finalmente, tenemos aquellas repeticiones específicas de la tragedia en las que el coro puede recoger términos y expresiones que han aparecido en pasajes anteriores, o preparar, por el contrario, lo que se dirá tras el canto coral.

Paralelismos y repeticiones de diversos pasajes en partes epirremáticas de Esquilo pueden verse en W. Kranz, *Stasimon*, Berlín, 1933, págs. 23 y sigs., y en A. Peretti, *Epirrema e Tragedia*, págs. 47 y sigs. Un ejemplo entre muchos: *Persas* 240 se corresponde con las palabras del coro en 270 ss.

Sobre la *Ringkomposition*, que consiste en la repetición de las mismas expresiones al comienzo y al final de un poema o partes de un poema, y que es el principio estilístico de los poemas homéricos y de las odas pindáricas, nos ocuparemos al estudiar los niveles superiores a la frase.

Un curiosísimo aspecto del empleo de los medios fónicos en poesía es el procedimiento de la llamada *responsión fónica y léxica* en la poesía lírica coral o en los coros de la tragedia: el fenómeno fue detectado por vez primera en Píndaro por Mezger (*Pindars Siegeslieder*, Leipzig, 1880) al comprobar que en este autor solía darse, en los lugares correspondientes de la estrofa y de la antístrofa, la misma palabra en casos distintos o en el mismo, o palabras muy cercanas en cuanto a sentido. Mezger bautizó esta responsión léxica con el término de *Leitwörter*, «palabras directrices», porque le parecía que era un procedimiento mnemotécnico inventado para que los cantantes tuvieran un punto de apoyo para recordar el contenido de las estrofas y antístrofas. Esta idea iba unida a la tesis de Westphal que consideraba que la oda pindárica se basaba en la estructura del nomo terpandreo. Era una manera de intentar «guiar la memoria del coro y el pensamiento de los oyentes» (Bury).

Estudios posteriores han ampliado considerablemente las observaciones iniciales de Mezger. Por lo pronto la teoría del *recurrent word* ha sido trasladada no sólo al resto de la poesía coral, sino incluso a la epopeya. Y, en efecto, H. Schwabl (*Hesiods Theogonie*, Viena, 1966) ha intentado descubrir determinadas responsiones de este tipo en el interior de la poesía hesiódica, lo que, de rechazo, le ha permitido defender la unidad de la *Teogonía*.

Más interesantes son las aportaciones recientes en el campo de la poesía pindárica y trágica. Por lo que se refiere a Píndaro, en un principio los críticos se limitaron a observar las repeticiones en responsión de nombres míticos y otros en el interior de los cantos corales. Así, en *Ol.* VII 20, tenemos el nombre del vencedor $\Gamma\lambda\alpha\pi\omicron\lambda\acute{\epsilon}\mu\omicron\upsilon$, que responsiona en el v. 77 (en la estrofa V) con $\Gamma\lambda\alpha\pi\omicron\lambda\acute{\epsilon}\mu\omega$; es importante señalar que estos dos nombres ocupan exactamente la misma posición en el verso: al final. En *Pít.* I 43, $\acute{\epsilon}\lambda\pi\omicron\mu\alpha\iota$ es correspondido en 83 con una palabra de la misma raíz: $\acute{\epsilon}\lambda\pi\iota\sigma\alpha\varsigma$.

En los últimos tiempos dos trabajos se han ocupado de la práctica pindárica de la responsión fónica y léxica: W. Stockert (*Klangfiguren und Wortresponsionen bei Pindar*, Viena, 1969) se ocupó de este fenómeno en el interior de la estrofa, analizando todos los juegos fónicos que esta responsión comporta (aliteraciones, rimas, etc.), para dedicar la segunda parte del trabajo a la verdadera responsión léxica. Ésta puede presentar diversos aspectos: podemos hallar responsionada la misma palabra, en el mismo caso o en caso diferente, ya en la misma posición en el verso, ya en una responsión imperfecta, en distinto lugar del verso. Incluso puede ocurrir que tal responsión sea puramente aparente, porque la palabra repetida no aparece en la misma antístrofa, sino que se da entre una estrofa y otra. Por ejemplo, en *Ol.* I 69, tenemos $\acute{\epsilon}\tau\omicron\iota\mu\omicron\nu$...

γάμων; en el v. 80 (el correspondiente a la antístrofa), ἀναβάλλεται γάμω; en *Pít.* II 51, en cambio, la expresión βροτῶν (estrofa 3) es respondida en la estrofa 4 con βροτῶ. En algunas ocasiones tenemos meras respnsiones semánticas: así, en *Ol.* I 70 el nombre propio Ἱπποδάμεια se corresponde en la antístrofa con la perífrasis παρθένον τε σύννευον, que se refiere a Hipodamía; en *Ol.* VIII 39, Ὑπεριονίδας es respnsionado con ἀελίου; en *Nem.* IX, μαχατάν, tenemos la respnsión βιοτάν.

De la misma escuela vienesa procede un trabajo posterior (P. Schür, *Wort-responsionen bei Pindar*, Viena, 1971), que pretende ampliar considerablemente las conclusiones del trabajo anterior. Schür ya no se contenta con la mera respnsión léxica o semántica, sino que pretende, a veces con evidente exageración, hallar respnsiones de meros sonidos (guturales, dentales, etc.) o de meras partículas (así en *Ol.* VI 11 y 25, la correspondencia entre dos partículas: δὲ / γάρ).

Schür, por otra parte, cree descubrir en las odas más elaboradas, sobre todo las dedicadas a los grandes príncipes siracusanos y sicilianos en general, un mayor empleo de este procedimiento. Como dice el autor: «era de esperar que las odas destinadas a la corte de Siracusa y Acragas fueran formalmente más ricas».

La aplicación de estos análisis a la tragedia fue iniciada por W. Kraus (*Strophengestaltung in der gr. Tragödie, I: Aischylos und Sophokles*, S. B. der öst. Akad. de Wiss. Phil.-Hist. Kl., t. 231, 1954), dando resultados muy parecidos a los que se habían observado para Píndaro (y eventualmente para Baquilides, cf. Stockert, apéndice): en Esquilo, donde el procedimiento es mucho más abundante, tenemos tanto la respnsión léxica perfecta (por ejemplo, *Persas* 550 ss., con correspondencias como ποποῖ — ποποῖ, φεῦ — φεῦ) como la repetición de palabras del mismo valor semántico (*Persas* 66/74: χώραν — χθόνα). Para Sófocles, cf. *Traq.* 94 ss. (αἰόλα — αἰόλα); *El.* 154 ss. (τέκνον — τέκνον).

c) *El estrato léxico*

Con razón ha señalado P. Chantraine en su breve *rapport* sobre la estilística griega (en *Actes du I Congrès de la FIAEC*, París, 1951, pág. 344) que «el estudio del vocabulario constituye una gran parte del análisis del estilo». El hombre griego era, por otra parte, muy sensible a los sentimientos que despertan los términos empleados por el escritor, de acuerdo con el autor del tratado *Sobre lo sublime*. Vamos, pues, a analizar los empleos estilísticos de las distintas clases de palabras que componen el griego.

Sobre las ideas griegas acerca del lenguaje poético puede verse A. Ardizzoni, Ποίημα, *Ricerche sulle teorie del linguaggio poetico nell'antichità*, Bari, 1953.

Comenzaremos por el *artículo*. Como es sabido, éste se halla en Homero en vías de formación, y por lo tanto lo normal es la ausencia del mismo. Por

influjo homérico, en la poesía posterior puede hallarse ausente, e incluso hay casos en los que el prosista, para dar una cierta altura estilística a su obra, lo omite. Un ejemplo, entre muchos, podría ser la *Ol.* XI de Píndaro: tenemos aquí un poema en el que no hay prácticamente un solo artículo (si exceptuamos la expresión τὸ δ'ἔμφυές, que resulta inevitable). En otros casos, el poeta lo emplea: así en *Ol.* IX 1 (τὸ μὲν Ἀρχιλόχου μέλος), en *Pít.* V 1 s. (ὁ πλοῦτος). En general hallamos en Píndaro un uso en el que alternan el empleo y la ausencia de artículo, según sus propias necesidades. Lo mismo cabría decir de la tragedia.

Por arcaísmo podemos hallar casos sin artículo en Heródoto (por ejemplo, I 9; III 3). Incluso Tucídides suele acudir a su eliminación como arcaísmo (o acaso por influjo de la poesía, que no ha dejado de ejercer su influencia sobre la lengua del escritor: cf. II 9, 1).

No es rara la ausencia del artículo en la lengua de la cancillería, como arcaísmo. Tampoco en los refranes y proverbios. Cf. Menandro, *Díscolo* 811: ἐμφανῆς φίλος.

A la bibliografía sobre el tema en Schwyzer (*Gr. Grammatik*, II, 19) añadir: L. Y. Beck, *The use of the Definite article in attic inscriptions prior to 403/402 b. Ch.*, Albany, 1977.

Un segundo elemento importante es el *nombre* (sustantivo o adjetivo). Es sobre todo en este campo donde se produce una más clara diferenciación entre la lengua de la poesía y la de la prosa, aunque pueden jugar otros elementos (simple en oposición a compuesto, por ejemplo). De hecho, el fondo del vocabulario y el empleo de formas divergentes de las normales son un dato a tener muy en cuenta en los estudios estilísticos sobre un autor. Los griegos siempre han sido sensibles a las emociones y a las asociaciones de ideas que provocan determinados términos. Algunos críticos han hablado de τὰ καλὰ ὀνόματα (cf. Demetrio, *De Elocutione* 173), y el autor del tratado *Sobre lo sublime* (cap. IX) insiste en que los términos tienen como un elemento inherente a aquello que evocan, de modo que las palabras vulgares evocan vulgarismo, las nobles crean una especie de atmósfera de nobleza. La palabra, por otra parte, y en especial el sustantivo —en menor grado el adjetivo—, despide una cierta *magia* que puede hechizar.

Sobre el tema, cf. J. de Romilly, *Magic and Rhetoric in ancient Greek*, Londres, 1975, cap. I. Recuerda Romilly en este estudio que Píndaro habla de que la palabra θέλγει, «*hechiza*». El tema en Esquilo fue abordado por Porzig, *Die attische Tragödie des Aischylos*, Leipzig, 1926.

Un estudio estilístico del léxico y, de un modo especial, del vocabulario debería comenzar por una compilación del léxico de cada uno de los autores, insistiendo en los aspectos particulares de su empleo. Un ejemplo podría ser el estudio de J. C. F. Nuchelmans, *Die Nomine des sophokleischen Wortschat-*

zes, Utrecht, 1949. Son también importantes, en este sentido, los léxicos específicos de cada autor.

En todo caso, conviene tener en cuenta una serie de clasificaciones que, desde nuestro punto de vista, merecen efectuarse:

ἄπαξ λεγόμενον. — Es importante, en el estudio del vocabulario de un escritor, poder determinar su tendencia o no al empleo de *términos raros*, infrecuentes. En esta línea se halla en primer lugar el ἄπαξ λεγόμενον, es decir, *términos que aparecen una sola vez*. Pero hay que establecer aquí determinadas consideraciones. Se entiende por ἄπαξ no sólo una palabra que se halla atestiguada una sola vez en la literatura griega. El concepto se ha ampliado por parte de los críticos a términos que aparecen una sola vez en un autor, o en una obra en concreto. La frecuencia de estos tipos de palabras puede dar un índice del estilo del autor: tendencia a evitar la expresión normal y corriente.

F. R. Earp (*The Style of Sophocles*, 1944) ha utilizado este estilema, junto a otros, para determinar aspectos de la evolución del estilo sofócleo hacia la sencillez.

γλῶτται. — El término procede de Aristóteles, quien (en la *Poética* 1457b1 y *Retórica* 1404b) ha señalado que el uso de términos procedentes de otros dialectos aumenta el efecto estilístico, pues se trata de términos de escasa frecuencia en el dialecto que los ha adoptado, y la escasa frecuencia en el uso de un término aumenta su efecto estilístico (Aristóteles habla de ὄγκος). Dentro de estas γλῶτται podemos, por otra parte, establecer ciertas subdivisiones. De un lado, los *eolismos* que aparecen en Homero. De otro, los *homerismos* que tienden a emplear ciertos autores. El fuerte influjo que Homero ha ejercido en la lengua de los poetas —y a veces entre los prosistas— es bien conocido. Apenas podemos hallar un poeta que no use determinadas formas homéricas.

Dentro de los *trágicos*, Esquilo es, posiblemente, uno de los que con mayor frecuencia admiten homerismos. Cf. A. Sideras, *Aeschylus homericus*, Gotinga, 1971. Es curioso constatar que, en prosa, Aecio, un médico de época romana, suele *homerizar* (emplea nombres y expresiones homéricas, y ello porque imita a Hipócrates, que, a su vez, también homeriza).

Dentro de la *prosa*, uno de los autores que más elementos homéricos y épicos en general ofrece es Tucídides (cf. Ch. Forster Smith, «Traces of Epic Usage in Thucydides», *TAPhA*, 41 [1950], 69 ss.).

El estudio de tales homerismos, como el de otros estilemas, suele ser empleado por los críticos como medio de seguir el proceso evolutivo en la formación del estilo de un autor. Eso, claro, complementado con otros estilemas. En el caso de Esquilo, las frecuencias no suelen interpretarse siempre de un modo unánime: W. B. Stanford, por ejemplo (*Aeschylus in his Style*, Dublín, 1942, págs. 17 y sigs.), señala que el mayor número de préstamos épicos esquilios se hallan en *Las suplicantes* (27 casos), *Los persas* (21 casos), *Los Siete*

contra Tebas (15 casos). Para Garvie (*Aeschylus Supplices*, pág. 45), ello sólo significa que la *Orestía* ocupa un lugar especial dentro de la producción esquiléa.

Un caso interesante, y que tiene ciertas repercusiones, es la aparición, en las *partes recitadas* de la tragedia, del *ā impura*, cuando se esperaría aquí la forma típicamente ática en η. Casos como ᾽Αθᾶνᾶ (Sófocles, *Áyax*, 14, 74, 91), νᾶός (Esquilo, *Siete* 62), etc., así como formas del estilo de λοχᾶγός, etc., plantean el problema de cómo es posible el empleo de formas «dóricas» en las partes recitadas de la tragedia.

Debemos a G. Björck (*Das Alpha impurum und die tragische Kunstsprache*, Uppsala, 1950) un estudio detallado y pormenorizado del fenómeno. En algunos casos se trata de préstamos laconios a la lengua técnica del ático (caso de λοχᾶγός). En otros, de empleos polimórficos, de tendencia estilística.

NEOLOGISMOS. — Las formaciones nuevas son otro elemento importante a tener en cuenta en la determinación del estilo de un autor. El griego es una lengua muy apta para la formación de palabras nuevas. A veces, una ligerísima modificación permite crear un nuevo término: basta cambiar, por ejemplo, el primer término de un compuesto ligeramente. Frente a πολύφρων, por ejemplo, βαθύφρων. Las dificultades que hallamos para determinar los neologismos de un autor, empero, son a veces causadas por la falta de datos, ya que muchas de las obras del período creador del griego se han perdido. En todo caso, se constata que un término aparece por vez primera en un autor concreto, y ello permite, en ocasiones, sacar importantes conclusiones.

Desde el punto de vista de la *Geistesgeschichte*, el procedimiento es muy empleado: cf. M. Treu, *Von Homer zur Lyrik*, Munich, 1955, quien, a partir de la aparición de determinado término en la lírica, y ausente en la épica, señala un proceso de evolución espiritual muy interesante: así véase su estudio sobre el término ἄβρός, ausente de la epopeya, y que ofrece aspectos interesantes sobre la visión del hombre en la lírica.

Todo análisis estilístico del estrato léxico de un autor debe procurar ofrecer determinados cuadros sobre la frecuencia de tales neologismos. Para Tucídides, cf. J. D. Wolcott, «New Words in Thucydides» (*TAPhA*, 29 [1898], 104 ss.).

Un caso muy curioso de *neologismos* es lo que M. Leumann ha llamado *Homerische Wörter* (palabras homéricas), estudiadas en un libro que lleva precisamente este título (Basilea, 1950). Se trata de palabras que se han formado a partir de falsos cortes, o malas interpretaciones de pasajes concretos, que han llevado a crear incluso verdaderos *monstruos* lingüísticos, que pese a todo se han mantenido por la fuerza de la tradición.

Casos como στήτη, entendida como *sierva*, por una mala interpretación de la expresión διὰ στήτην ἐρίσαντε, es bien significativo de este tipo de términos.

Demóstenes fue un buen creador de neologismos, algunos de ellos determinados por la aparición de nuevas condiciones políticas: palabras como el verbo

φιλιπίζζειν, sólo se explican en un momento concreto de la historia de Atenas. Otras veces el origen del término se halla en la polémica y la crítica: así el término que el propio Demóstenes aplica a Esquines (como ἰαμβειοφάγος, αἰποτραγικός, γραμματοκύφων).

EL KENNING. — Procedente de la poesía escandinava, el término *Kenning* ha penetrado en la estilística griega, esencialmente, de la mano de I. Waern, quien en su trabajo (Γῆς ὀστέα. *The Kenning in pre-Christian Greek Poetry*, Uppsala, 1951) ha estudiado la presencia de este estilema en la poesía griega. El *Kenning* es una especie de *acertijo*, un tipo de *metáfora* especial, quizá de origen religioso, por medio del cual se expresa un concepto de forma tal que parece un acertijo. Puede estar formado por más de una palabra (por ejemplo γῆς ὀστέα = «huesos de la tierra» = «rocas»), pero puede presentarse bajo la forma simple de un mero nombre. Así, cuando Hesíodo llama el «sin hueso» al caracol (ἀνδστεος), o al ladrón el «hombre que duerme de día» (ἡμεροκοίτης).

No todos los críticos aceptan la existencia del *Kenning* en la poesía griega arcaica. Waern ha inventariado todos los casos que pueden considerarse usos de *Kenning*. Se trata, como hemos indicado, a veces, de frases, del tipo siguiente, que damos como posibles ejemplos:

Homero: ἰχθυόεντα κέλευθα = caminos de peces = mar.
 ὑγρὰ κέλευθα = húmedos caminos = mar.
 πτερὰ νηος = alas de la nave = velas.

Píndaro: ὀφθαλμός ῥσπέρας = el ojo de la Tarde = la Luna.
 ἰος μελισσᾶν = veneno de las abejas = miel.

En el caso de Esquilo hay que observar que el poeta suele explicar el *Kenning* anteponiendo o posponiendo una expresión que aclara el enigma, por lo que en rigor no debería hablarse de *kenning*. Son casos como *Supl.* 180:

ὄρω κόνιν, ἄναυδον ἀγγελον στρατοῦ, donde la palabra κόνιν da la clave.

LOS COMPUESTOS. — Una de las grandes tendencias de la lengua griega, tanto en la prosa como en la poesía, es su tendencia a la formación de palabras compuestas, tanto en los niveles de sustantivo y adjetivo como de verbo. Aristóteles se ha ocupado del problema en la *Retórica* (1405b), al señalar que es un procedimiento de estilo muy típico de la poesía, pero hay que tener en cuenta que también en la prosa la presencia de compuestos es de una alta frecuencia. Earp (*The Style of Sophocles*, pág. 57) ha creado el término *heavy compounds* para designar los compuestos formados a base de un sustantivo y un adjetivo, o de nombre y verbo, pero excluyendo de esta denominación los compuestos formados a base de prefijos como α-, εὐ-, δυσ-, etc. No siempre, lógicamente, tales compuestos colaboran en la elevación estilística (ὄγκος): así los *compuestos científicos* (tan frecuentes en el *Corpus hipocrático*

o en Aristóteles), de modo que sólo podemos afirmar que un compuesto tiene una intención estilística cuando está formado por elementos no familiares o se ha formado el compuesto con medios no habituales. Esquilo, Píndaro, Sófocles, Eurípides y, sobre todo, Homero son poetas *creadores* de compuestos, algunos de los cuales son auténticos ἄπαξ, o aparecen muy escasamente en la literatura poética.

La *Nem.* VII de Píndaro, por tomar un ejemplo al azar, comprende en la primera tríada compuestos del tipo βαθύφρων, φιλόμολπον, λιπαραμπυκος, ἄυδνεπῆ. El *Agam.* de Esquilo comprende en el *prólogo* (recitado) términos como ἀνδρόβῶλον, νυκτίπλαγκτον. En el *párodos*, palabras del tipo δεμνιοτέρη, ὄξυβόαν, πολυάνορος, γυιοβαρῆ. En el *canto coral* que sigue al párodos, tenemos términos como σύμφρονα, ἔρικύμονα, δημοιπληθῆ, αὐτότοκον, ὄβρικάλους παλίνορτος, τεκνόποιους.

Entre los *heavy compounds* de Sófocles, señalemos:

Áyax: νεοχάρακτος, δίπαλτος;
Antígona: ἥεροσκόπος, κυνοσπάρακτος, πολυάρματος;
Traquinias: ὑψίπυργος, πολύθυτος, μελαγχαιτής;
Edipo Rey: χθονοσιβής, ἠδύπολις, θανατηφόρος;
Electra: χαλκόπλευρος, μηλοσφαγῶ, πάνδυρτος;
Filoctetes: θρασυστομῶ, ποικιλόστολος, οὐρεσιβῶτας;
Edipo en Colono: κένανδρος, πυκνόςτικτος.

Sobre los usos y frecuencia en Sófocles de estos compuestos (sustantivos y adjetivos), cf. Earp, *op. cit.*, págs. 65 y sigs.

Para los compuestos euripídeos, en la lírica especialmente, cf. W. Breitenbach, *Untersuchungen zur Sprache der Eurip. Lyrik*, Stuttgart, 1934, y J. Smereka, *Studia Euripidea*, Luwow, II, 1937.

La *comedia* emplea muchas veces el procedimiento de la creación de nuevos compuestos con fines cómicos: Aristófanes crea en *Acharn.* 3 el término ψάμμακοσιογάργα (parodia de los numerales); en *Avispas* 505 nos enfrentamos con un término larguísimo (ὀρθροφοιτοσυκοφαντοδικοταλαιώρων); en *Lisistr.* 456 topamos con otro vocablo larguísimo (σπερμαγοραιολεκιθολαχανοπωλίδες) acompañado de otro no menos largo (σκοροδοπανδοκευτριάροπωλίδες). Pero ninguno iguala, por su longitud y su fuerza cómica, a *Pluto* 1169, donde el poeta nos obsequia con una palabra que tiene la siguiente forma:

λοπαδοτεμαχογαλεοκρανιολειψανοδριμυποτρίμματο-
 σιλφιοτυρομελιτοκατακεχυμενοκιχλεπικοςσυφο-
 φαττοπεριστεραλεκτρυονολτεκεφαλλιοκιγκλοπε-
 δειολαφοσιραιοβαφητραγανοπτεφυγών.

Sobre los compuestos y su significación estilística, cf. G. Meyer, *Die stilistische Verwendung der Komposita*, Leipzig, 1923; Williger, *Sprachliche Untersuchungen zu den Komposita der griechischen Dichter*, Gotinga, 1928.

La formación de los compuestos y su especial empleo en los diversos autores han sido objeto de importantes estudios. Para Homero, cf. E. Risch, *Wortbildung der hom. Sprache*, Berlín, 1973; puede complementarse con R. van Strien-Gerritsen, *De hom. composita*, Assen, 1973; para Hesíodo, cf. el capítulo correspondiente del libro de M. Hofinger, *Études sur le vocabulaire du grec archaïque*, Leiden, 1981, págs. 143 y sigs.; para Esquilo y Sófocles interesan los estudios que al estilo de estos dos autores ha dedicado Earp. Para Aristófanes, E. W. Hope, *The language of parody: a study on the diction of Aristophanes*, Baltimore, 1906; para Calímaco, R. Schitt, *Die Nominalbildung in den Dichtungen des Kallimachos von Kyrene*, Wiesbaden, 1970.

LA EXPRESIÓN ABSTRACTA. — Uno de los rasgos de la lengua literaria griega es que se tiende a diferenciar en lo posible la lengua de la prosa de la que emplea la poesía. Y ello por diversos procedimientos: de un lado, la poesía suele emplear las *formas simples* frente a las *compuestas* (ὄλωλα frente a ἀπώλωλα), las *formas breves* frente a las *largas* (la tragedia, por ejemplo, rehúye los términos excesivamente largos). Un rasgo importante que separa los dos estilos es la *expresión abstracta*: por lo general, los prosistas griegos evitan emplear como sujeto de un verbo sustantivos abstractos. La poesía, desde Homero, tiende a vivificar la naturaleza, y por ello hallaremos en los poetas empleos de términos aplicados a objetos, o a abstracciones —que fueron en su día personificaciones— como si fueran seres que se mueven, viven y actúan. Y ello tanto es así, que los críticos antiguos han atacado el que, en ocasiones, algunos prosistas emplearan estos procedimientos más propios de la lengua poética: por ejemplo, que Demóstenes utilizara palabras como κλέος reservada a la poesía.

Si la norma es que los sujetos habitualmente, en la prosa, sean seres vivos, no dejamos de observar que hay una buena parte de escritores en prosa que se caracterizan por su empleo de *expresiones abstractas* y de personificaciones. Entre ellos se hallan, en primer lugar, Tucídides, y, en menor medida, ciertos oradores, como Demóstenes. También podemos hallar algunos ejemplos aislados en Platón y Jenofonte.

De entre los prosistas es Tucídides el que empleó más altos porcentajes de términos abstractos. Le siguen Isócrates, Demóstenes, y ya en proporción mucho más baja, Esquines, Antifonte, Iseo. Lisias ocupa el lugar más bajo.

Los datos los hemos obtenido a partir del estudio de R. S. Redford, *Personification and the use of abstract subjects in the attic orators and Thucydides*, Baltimore, 1896.

Podemos señalar algunos ejemplos:

Tucídides, I 20, 3: ἡ ζήτησις τῆς ἀληθείας.

id., III 11, 2: τὸ ἀντίπαλον δέος.

Respecto a Demóstenes, G. Ronnet (*Étude sur le style de Demosthène*, págs. 17 y sigs.) ofrece un buen elenco, clasificado por temas: *sentimientos* (ἀγωνία,

ἀθυμία, ἀπέχθεια, ἡδονή), cualidades morales (ἀβελτερία, ἀσέλγεια, ἀρετή, δειλία), etc.

Eso nos lleva a decir algunas palabras sobre los sufijos, en especial los que forman palabras abstractas, como -σις. Tales formas, de origen científico y sofisticado, se hacen frecuentes en la lengua del siglo v: muy abundantes en Tucídides, Demóstenes los emplea asimismo con frecuencia, posiblemente por influjo del historiador. Curiosamente, hay que señalar que abundan, asimismo, en Sófocles, pese a que este poeta parece poco afectado por las corrientes sofisticadas (cf. A. A. Long, *Language and Thought in Sophocles. A study of abstract nouns and poetic technique*, Londres, 1968).

Son, asimismo, importantes, desde este punto de vista, los derivados en -μα. El sufijo -ικός asimismo, muy abundante en Platón y los científicos, es a veces empleado por Aristófanes para parodiar la lengua científica y sofisticada (cf. *Caballeros* 1378).

El sufijo -ίον, que sirve para formar diminutivos, es asimismo importante: los cómicos emplean los diminutivos con intenciones cómicas y paródicas, aunque en algunas ocasiones el diminutivo simplemente expresa el escaso valor de una cosa (por ejemplo, en Tucídides, II 62, 3, el término κηπίον).

LA CATACREISIS. — Dentro del estudio del vocabulario vale la pena, aunque sea brevemente, señalar aquellos casos de *abuso* en el sentido que se da a un término. Es la figura llamada *catacreisis (abusio)*, empleada con bastante frecuencia por los poetas, en especial por Esquilo. Es, de hecho, un fenómeno de ampliación o intercambio de significados entre palabras más o menos sinónimas (δόρυ por λόγχη, etc.). El fenómeno es poco extenso, y, en Esquilo, ha sido estudiado por Schuurisma (*De poetica vocabulorum abusione apud Aeschylum*, Amsterdam, 1932).

JUEGOS ETIMOLÓGICOS. — Especialmente la poesía, pero también en ocasiones la prosa, suele emplear términos que sirven para hacer una leve evocación de una etimología concreta de una palabra determinada. El fenómeno aparece en *Homero* (cf. *Od.* II 62, donde el poeta juega con el nombre de Ulises en la expresión ὠδύσσαο). Muy frecuente en *Hesíodo* (cf. *Teog.* 209 ss., donde el poeta relaciona el nombre de los Titanes con el verbo τιταίνω). También en *Píndaro* (*Ol.* VI 43) se juega con el nombre de Yamo relacionándolo con ἴον (violeta), porque fue hallado entre zarzales y violetas. También *Esquilo* (cf. el célebre pasaje de *Agam.* 688 ss., donde se juega con el nombre de Helena, relacionándolo con la raíz ἐλ- [= matar, destruir]). En Sófocles y Eurípides hallaremos también este procedimiento, pero con una frecuencia menor.

En la prosa, el caso más espectacular es el *Crátilo* de Platón. Sobre el tema de las *etimologías*, cf. especialmente L. Ph. Rank, *Etymologyseering en verwante verschij-selen bij Homerus*, Utrecht, 1951. Para Hesíodo, Snell, «El mundo de los dioses en Hesíodo» en el libro *Las fuentes del pensamiento europeo*, págs. 69 y sigs. Véase asimismo, H. Troxler, *Sprache und Wortschatz Hesiods*, Zurich, 1964).

LÉXICOS. — Es importante, para el estudio del léxico de los autores contar con diccionarios específicos de cada autor.

Para Homero y la épica arcaica es importante el *Lexikon des frühgr. Epos*, dirigido por Snell. También, R. J. Cunliffe, *A lexicon of the Homeric dialect*, Londres, 1924.

Para los líricos arcaicos contamos con el de Fatouros; para Esquilo, G. Italie (Leiden, 1964); para Píndaro, Slater (Berlín, 1969); para Sófocles, Ellendt (Berlín, 1872; reed. Hildesheim, 1958); para Eurípides, Allen-Italie (Berkeley-Los Ángeles, 1954); para Tucídides, G. A. Bétant (Hildesheim, 1961²); para Heródoto, J. C. Powell (Cambridge, 1938); para Polibio, A. Mauersberger (Berlín, 1956); para Teócrito, Rumpel (Leipzig, 1879). En algunos casos sólo contamos con un *Index*, y en ocasiones disponemos de *concordancia*, muy útiles para determinados trabajos filológicos.

Aunque en bastantes ocasiones el sustantivo y el adjetivo presentan problemas comunes, hay cuestiones específicas que se refieren al *adjetivo*. Si en la formación de los *heavy compounds* contribuyen tanto el nombre como el adjetivo (a veces incluso el verbo), el adjetivo tiene una función propia. En Homero es importante el juego de los llamados *epítetos ornantia*, y que, por imitación de la poesía homérica, hallaremos con tanta frecuencia en la poesía posterior.

El *epíteto ornamental* (*epitheton ornans*), en sus aspectos funcionales fue estudiado en profundidad, en Homero, por vez primera, con todas las consecuencias que de este estudio se podían obtener, por M. Parry, *L'épithète traditionnelle dans Homère*, París, 1928. El influjo de este tipo de epítetos ha sido fuerte en la poesía posterior. Cf. K. H. Meyer, *Untersuchungen zum schmückenden Beiwort in der älteren gr. Poesie*, Gotinga, 1913. Para la tragedia, L. Bergson, *L'épithète ornamentale dans Eschyle, Sophocle et Euripide*, Lund, 1956.

La presencia de *elementos homéricos*, en el campo del léxico, en la poesía posterior es grande, al igual que determinadas expresiones. El hecho ha planteado problemas, sobre todo en lo que respecta a la poesía eólica, donde un arraigado prejuicio «romántico» ha llevado a algunos críticos (Ahrens, Lobel, Page) a negar que la lírica «directa» de Safo y Alceo posibilitara la presencia de homerismos en su lengua: ésta debía de ser el *eoio puro*, dada la pureza del sentimiento.

Hoy, no obstante, estamos de vuelta de esta idea. El hallazgo de determinados fragmentos (*Ox. Pap.* 1232 fr. 1) que contiene temas homéricos (fr. 55 D) y homerismos, ha hecho ver lo infundado de esta idea.

En general, sobre los elementos homéricos en los líricos arcaicos, cf. O. von Weber, *Die Beziehungen zwischen Homer und den älteren gr. Lyrikern*, tesis doct., Bonn, 1955.

Hay algunos poetas que muestran una clara tendencia homerizante, de lo cual hace mención el Pseudo-Longino (*Sobre lo sublime* 13, 3), que cita a Estésicoro, Heródoto, Arquíloco, Platón.

La presencia de homerismos en Estesícoro no es nada extraña, si tenemos en cuenta la temática abordada por su autor. Sobre fórmulas homéricas en Arquíloco, cf. el estudio de D. L. Page, en el vol. *Archiloque* (en *Entretiens sur l'Antiquité*, Fondation Hardt, Vandoeuvres-Ginebra, págs. 119 y sigs.). Page ha exagerado, creemos, la presencia de fórmulas homéricas en Arquíloco, y, sobre todo, su tesis de que incluso buena parte de las ideas del poeta remontan a Homero debe someterse a caución. Cf. la crítica de A. Dihle, *Homer-Probleme*, Opladen, 1970, págs. 49 y sigs. (Dihle ataca específicamente la tesis de la «composición oral» de Arquíloco).

El caso de Píndaro es interesante: su concepción de la poesía, su estilo, es lo más opuesto que pueda imaginarse a Homero. En éste domina la regularidad, la fórmula; Píndaro busca siempre la variación. Y sin embargo, hay un innegable influjo homérico en su poesía. Cf. H. Schultz, *De elocutionis pindaricae colore epico*, tesis doct., Gotinga, 1905 (el trabajo es, empero, una mera lista de elementos léxicos homéricos, sin discutir cada caso en particular).

El caso de Esquilo es asimismo notable, y por las mismas razones, la diferencia entre los dos poetas en la concepción de la poesía y en el uso de la lengua. Sobre los elementos léxicos homéricos en Esquilo, cf. A. Sideras, *Aeschylus homericus*, Gotinga, 1971, y F. R. Earp, *The Style of Aeschylus*, Cambridge, 1948 (que intenta una valoración de los homerismos para establecer una cierta cronología relativa).

Para Sófocles, cf. F. R. Earp, *The Style of Sophocles*, Cambridge, 1944, que, también por medios estadísticos, analiza la frecuencia de los homerismos en nuestro poeta, llegando a conclusiones muy matizadas: los homerismos abundan en el *Áyax* (para el crítico la primera obra conservada), pero asimismo en el *Filoctetes*, Earp concluye que «Sophocles in his old age had turned more than ever to the perennial spring of Homer» (pág. 53).

IMPORTANCIA ESTILÍSTICA DE LAS PARTÍCULAS. — «Für Leute, die erst Griechisch lernten, bilden die Partikeln eine grosse Schwierigkeit» (Para personas que se inician en el griego, las partículas ofrecen una gran dificultad). Estas palabras de Schwyzer (*Gr. Grammatik*, II 556) son una muestra clara de que el sentido de las partículas es sutil, y resulta difícil a veces aprehender sus matices, sobre todo en aquellas partículas que no tienen un sentido muy exacto, sino que expresan matices muy finos (en especial las que tienen un valor enfático, al estilo de γε, μήν, περ, etc.). El mismo J. D. Denniston, autor del estudio sistemático más largo sobre el tema, observa que «este aspecto de las partículas ha sido descuidado hasta ahora» (*The Greek Particles*, Oxford, 1934; reed. 1970, pág. LXI).

Aparte determinados rasgos específicos (tendencia a ocupar una posición concreta en la frase: por lo general nunca el primer puesto; tendencia a agruparse formando bloques: μέν οὖν, ἀλλά γάρ, καὶ μήν, etc.; cierta tendencia también a superponer sus significados, como en el caso de ἄρα-δή), diferencias en su valor e, incluso, en su presencia según los dialectos (así ἄρα, en su sentido general «interés vivo por algo», tan frecuente en Homero, es extraño al

ático; también son extraños al ático δὴ τις, ὅστις δὴ), observamos en el uso estilístico de las partículas algunos caracteres:

a) Existe una cierta diferencia, en el uso de las partículas, en los diversos géneros. Así, son más frecuentes en la comedia que en la tragedia, y muy frecuentes en el diálogo.

b) Se observa que los autores tienden hacia una preferencia por determinados grupos de partículas. Esquilo —según Denniston— siente preferencias por grupos del tipo γε μὴν δὴ; Sófocles, por ἀλλὰ μὴν δὴ; Eurípides, por μέν... ἄλλ' ὁμως.

c) Algunos grupos de partículas, o de partículas aisladas, son usados con gran preferencia en el diálogo:

Dentro del diálogo —o el verso— es mayor la frecuencia en el inicio que en el centro o al final.

Aunque los estudios especiales de las partículas en los diversos autores no faltan (Homero, los trágicos, los cómicos, los prosistas), Platón ha sido especialmente estudiado, porque en él aparecen usos muy dispares: unos, de carácter dialógico, conversacional, coloquial. Otros, centran su interés en los *usos dialécticos* de este autor.

Tal es el caso específico del trabajo de Ed. des Places, *Études sur quelques particules de liaison chez Platon*, París, 1929, que aborda el uso platónico de aquellas partículas que sirven para establecer silogismos o conclusiones: οὐκοῦν, οὖν, ἄρα, τοίνυν. De este estudio se deduce que ἄρα sólo aparece en las conclusiones (como μέντοι); οὖν y οὐκοῦν, pueden hallarse tanto en la premisa menor como en la conclusión.

A partir de la época helenística, el uso de las partículas se hace menos frecuente; su número disminuye, hasta llegar a desaparecer en época posterior. Como causas determinantes de la disminución H. Fränkel ha señalado (en *Mnemosyne* [1937], 183 ss.) el paso del acento musical al de intensidad. Cf. J. Blomqvist, *Greek particles in hellenistic Prose*, Lund, 1969.

d) *Entre el léxico y la oración.*

Antes de ocuparnos de los fenómenos estilísticos a nivel oracional, merece la pena dedicar unos párrafos a hechos que, aunque en parte se hallan a nivel de léxico, lo trascienden en cierto modo, de tal manera que podemos hablar de puente entre lo léxico y lo oracional, porque comportan no sólo elementos de vocabulario, sino, asimismo, locuciones de diverso tipo. Distinguiremos aquí los siguientes casos: la expresión polar, la análoga, la perífrasis, la abundancia y las metáforas (y expresiones metafóricas) y el coloquialismo (o expresiones coloquiales).

LA EXPRESIÓN POLAR. — La lengua griega tiene dos maneras, en principio, de afirmar algo de un modo absoluto: o utilizando un *término general y comprehensivo* (todos los hombres, siempre, nunca, de ninguna manera) o expresando la idea concreta por medio de dos *polos* extremos, entre los que se halla

comprendida la idea. El segundo procedimiento se conoce con el término de *expresión polar* (o *bipolar*, para ser más exactos). El fenómeno es general en la literatura griega, y no se limita a un solo género o época.

En *Homero*: para decir «todos» se puede hallar la expresión *hombres-dioses*:

Ilíada I 339: πρὸς τε θεῶν μακάρων πρὸς τε θνητῶν ἀνθρώπων.

Ibid. IX 239: οὐδέ τι τίει/ἀνέρας οὐδὲ θεούς.

No siempre, aunque lo parezca, estamos en presencia de una expresión polar: *Ilíada* VIII 5: θεοί... θείων, es una simple forma de distinguir entre los componentes de la familia olímpica, formada por dioses y diosas, realmente.

En *Hesíodo*:

Teogonía 585: θεοὶ ἢ δ' ἄνθρωποι.

En *Píndaro*:

Pít. XII 4: ἀθανάτων ἀνδρῶν τε.

En este poeta, en ocasiones, la expresión polar va acompañada de una *variatio* en la construcción: *Pít.* X 29 (ναυσὶν δ' οὔτε πεδός ἴων), donde la construcción ναυσὶ se opone a πεζός (que equivale a *pie*). Cf. también *Ol.* VI 10: παρ' ἀνδράσιν -ἐν ναυσί.

Otras expresiones polares frecuentes en griego: *griegos-bárbaros* (cf. Eurípides, *Fenicias* 1509); *ciudadanos-extranjeros* (Píndaro, *Pít.* VII 90: ἀστῶν-ξένων); *hombres-mujeres* (*Ilíada* VII 138: ἄνδρες-γυναῖκες); *jóvenes-ancianos* (Tucídides, VII, 29, 4); *Día-noche* (Píndaro, *Pít.* IV 130).

El tema ha sido estudiado en toda su amplitud por E. Kemmer, *Die polare Ausdrucksweise in der gr. Literatur*, Würzburg, 1903.

LA ENÁLAGE. — Es un fenómeno que afecta a la expresión de las relaciones entre un sustantivo y un adjetivo. Se trata de atribuir al adjetivo aquello que, en rigor, pertenece a un genitivo dependiente del sustantivo. Ya en Homero hallamos ejemplos concretos. En *Ilíada* II 54, leemos:

νεστορέη παρὰ νηὶ Πυλαιγενέος βασιλῆος.

De hecho, la frase, lógicamente, debería estar expresada de esta manera:

παρὰ νηὶ Νέστορος,

porque lo indicado por el adjetivo, aplicado a νηὶ pertenece, en rigor, al sustantivo que se halla en genitivo.

Otros ejemplos:

Píndaro, *Pít.* X, 20-21: μὴ φθονεραῖς ἐκ θεῶν μετατροπῆς ἐπικύρσαιεν;
Esquilo, *Agam.* 503: ἰω, πατρῶον οὐδας ἀργείας χθονός;

Sófocles, *Traq.* 656: πολύπωνον ὄχημα ναός;
Eurípides, *Andr.* 159: δεινὴ γὰρ ἠπειρώτις... ψυχὴ γυναικῶν.

La determinación de la existencia de una enálage es siempre problemática, como demuestran los comentarios a los textos concretos bautizados como tal. Véase el estudio de V. Bers, *Enalage and Greek Style*, Leiden, 1974.

Tampoco está claro que la prosa utilice este procedimiento. Pero, por su parte (*op. cit.*), analiza los problemas sobre el origen de esta construcción, señalando que se halla normalmente en correlación con ciertos arcaísmos morfológicos, y que suele darse en contextos relacionados con la religión, el Estado, la descendencia, conflicto, alegría o dolor, y en designaciones geográficas.

LA PERÍFRASIS. — Es un fenómeno frecuente en la literatura griega, consistente en que, en vez de expresar *sintéticamente* una idea por una palabra, se emplea un verbo y un sustantivo abstracto (o concreto). Es el tipo ποιῆσθαι πλόον = πλεῖν (Hdto., VI 95).

Hay varios tipos. De un lado, el uso relativamente frecuente en Sófocles, del tipo κηρύξας ἔχω = ἐκήρυξα, o el tipo ἦν διδάσκων.

Pero hay otros procedimientos, como este tipo βουκόλων φρωρήματα = βοῦς (Sófocles, *Áyax* 54), que se aparta de los tipos corrientes.

Es frecuente con el verbo ποιέω en voz media: el tipo se halla ya in nuce en Homero (*Odisea* XXI 17), ποιῆσθαι ἐπισχησίην: ποιῆσθαι ὄδοιπορίην = ὄδοιπορεῖν (Hdto., II 29). Suele ser frecuente en Tucídides y alguno de los oradores áticos antiguos (cf. Antifonte).

No siempre es un indicio de estilo elevado, ni siempre un rasgo estilístico concreto, pues a veces comporta una necesaria definición. Sobre el tema, cf. W. J. Aerts, *Peri-phrastica*, Amsterdam, 1965, que estudia las perífrasis con εἶναι y ἔχειν.

LA METÁFORA. — Posiblemente no haya un procedimiento más típico de la poesía que la metáfora y las expresiones metafóricas. Se trata, como su nombre indica, del *traslado* (μεταφορά) de un campo semántico a otro, con múltiples connotaciones.

Que la metáfora es *poesía en sí misma* es una afirmación que difícilmente negarán los autores más opuestos en sus ideas estéticas. Para los problemas generales que plantea la metáfora, cf. T. Vianu, *Los problemas de la metáfora* (trad. cast., Buenos Aires, 1971²). Para Grecia, W. B. Stanford, *Greek Metaphor*, Oxford, 1936.

El primer autor griego que utiliza el término es Isócrates (*Evág.* 190). Pero ello no significa que antes de este autor no existiera el concepto, si bien era expresado con otros términos (la definición clásica se halla en Aristóteles: *Retórica* III; *Poética* 21, 1457 s.).

Dentro de la poesía griega el uso y frecuencia de la metáfora es realmente notable. Se tiende, por lo general, a acudir a determinados *campos metafóri-*

cos. Uno de los más frecuentes es el de la *naturaleza*, en especial el *mar*. En este uso metafórico el poeta suele establecer un nexo muy fuerte entre la *vida humana* y la vida de la naturaleza o del mar: la travesía es la existencia; los vientos son la prosperidad o la desgracia; el naufragio puede representar un desenlace desgraciado, etc.

Otro campo importante es el *camino*, también simbolizando la vida o la forma en que se desarrolla la existencia humana. Lo hallaremos, en especial, en Hesíodo (en forma alegórica más que metafórica), en Píndaro, en Parménides.

Otros campos metafóricos frecuentes en la poesía griega son: la *vida judicial*, el *cuerpo humano*, la *caza y la pesca*, el *juego*, la *vida comercial*, las *artes*, el *atletismo*, los *misterios*, la *medicina*, la *guerra*.

En Homero la metáfora, aunque existente, juega un papel muy poco destacado. En todo caso, puede hablarse de «metáfora tradicional», como hace A. Parry. La epopeya, cuya misión es fundamentalmente narrar, emplea mucho más la *comparación*.

La metáfora es muy poco frecuente en la prosa. Sólo autores muy concretos, y con una personalidad dinámica muy acusada, suelen emplear metáforas. Así, Demóstenes, cuyo uso de la metáfora ha sido bien estudiado por Ronnet (*Étude sur le style de Démosthène*, págs. 147 y sig.). Señala Ronnet, lógicamente, que las metáforas demosténicas se hacen mucho más frecuentes en los momentos en que la pasión domina al autor. No resulta nada extraño, pues, que las metáforas demosténicas se refieran al campo de la *guerra* (su vida fue una lucha constante) y al campo del comercio («mercenario», *μισθωτός*, y términos semejantes, abundan en él refiriéndose a Esquines).

Platón ha hecho un gran empleo de la metáfora para ilustrar el paralelismo espíritu-materia (cf. el libro de Marignac, citado en la bibliografía que sigue a este capítulo). Son también frecuentes en él las metáforas de la *caza*: Platón ve la intuición de las Formas como un «ir a la caza de la Verdad».

La crítica moderna ha ido concediendo a la metáfora una importancia singular para desentrañar el sentido de la obra literaria. Se está hoy de acuerdo en que en «la mejor poesía la metáfora no es un mero adorno, sino sobre todo y primeramente un elemento de la estructura, un constitutivo básico de la forma» (Heiman, *This great Stage*, Oxford, 1944, pág. 4). Consecuentemente, los críticos han aplicado criterios superiores a los meramente estadísticos empleados por la crítica del siglo pasado, obteniendo, en algunos casos, excelentes resultados.

En 1935, J. Dumortier publica su estudio *Les images dans la poésie d'Eschyle*. El autor distingue, de entre las metáforas esquileas, aquellas que son meramente ornamentos de aquellas que pueden calificarse de *temáticas*. Se trata de grupos de metáforas que, por su frecuencia y su campo semántico, ayudan a delinear el *sentido* global de cada tragedia. Dumortier, en efecto, señala que en *Las suplicantes* el motivo dominante en las metáforas es el de la *bandada de palomas que huyen del halcón*; en *Los persas*, el *yugo*, que simboliza la *esclavitud*; en *Los siete contra Tebas*, la *nave en plena tempestad*; en el

Prometeo, el arnés; en Agamenón, el animal cogido en el lazo; en Las Coéforas, el abrazo de la serpiente, y en Las Euménides, la jauría.

Resulta evidente que un tratamiento así de la metáfora aporta una luz más clara que los meros estudios que se limitan a clasificar y analizar los campos metafóricos empleados por el autor. De ese defecto adolecen trabajos como los de Van Nes sobre Esquilo, el de Lindaer sobre Sófocles (*Die Metaphern bei Sophokles*, Leipzig, 1957) o el de Pauer (*Die Bildersprache des Euripides*, Breslau, 1935).

No mucho más aporta, aunque el estudio es muy rico en sugerencias, el trabajo de Péron, *Les images maritimes de Pindaro*, París, 1974.

Un camino muy distinto han seguido, para el caso de Píndaro, críticos como Norwood, Lawall o Young. G. Norwood ha intentado, partiendo de un estudio de las expresiones que podrían considerarse —y lo son— metafóricas, elevarse a una visión *simbolista* de la poesía del beocio. Para Norwood, Píndaro, al lanzarse a la composición de una Oda, buscaba, de entre los elementos que componían lo que puede llamarse *programa*, un dato, sensible o no, en torno al cual construir su poema, apuntando, por medio de expresiones metafóricas o curiosas, hacia ese símbolo. Así explica la *Ol. VII* como «rosa», la *Ol. VI* como «dualidad», la *Pít. I* como *lira*.

Apartándose en algunos detalles de este método, Lawall y Young, cada uno por su lado, han dado una interesante interpretación de la *Ol. VII*, en la que el tema *rosa-Rodas* juega un papel importante, pero obteniendo conclusiones más profundas sobre la poesía pindárica en general y la *Ol. VII* en particular.

Métodos parecidos han empleado B. M. W. Knox y R. F. Goheen en el análisis de las metáforas sofócleas. Este último (*The imagery of Sophocles' Antigone*, Princeton, 1951) ha intentado sacar todo el partido posible de los diversos grupos de metáforas que distingue en la tragedia abordada (seis, en total: *militares, marinos, animales, comercio, enfermedad, matrimonio*) para una mejor comprensión de la pieza, convencido de que «es en gran medida a través de las imágenes que el poeta ha creado... como podemos conocer cuál es su tema» (pág. 4), dada la ambigüedad que suele haber en el sentido de una obra literaria. Algo parecido ha hecho Knox (*Oedipus at Thebes*, New Haven, 1957). Es importante, pues, saber distinguir entre las metáforas que cabría llamar accidentales, y que el poeta emplea para mejor ilustrar un pasaje concreto, y aquellas que son clave para entender la obra concreta.

Así, las *imágenes de caza*, con que se abre el *Áyax* de Sófocles, sirven sólo para centrar esa escena concreta. En cambio, la imagen de la *nave del Estado*, con que se inicia *Los Siete* de Esquilo, es esencial para el tema de la pieza. Es el buen criterio del estudioso el que debe establecer lo que es metáfora accidental y metáfora esencial, temática.

COLOQUIALISMOS. — Es un hecho que, aunque la alta poesía evita prácticamente siempre toda expresión vulgar, grosera, coloquial, que aparte al lector o espectador del clima de elevación en que lo mantiene, se dan casos de aparición de términos, expresiones, o idiotismos que deben calificarse de coloquiales, vulgares o excesivamente realistas. Para determinar el grado de coloquialismo, o el coloquialismo mismo, de una expresión, se suele acudir a los textos de los cómicos, de los diálogos y de los autores que los usan con cierta indicación de que estamos ante un uso señalado.

No existe todavía un estudio paralelo al que, sobre el latín, publicó Hoffmann hace años (*Lateinische Umgangssprache*, trad. al español, Madrid, CSIC). Existe una tesis inédita de V. Conejero, leída en la Universidad de Barcelona, 1967. Véase el resumen *El lenguaje coloquial griego*, Barcelona, 1973.

De entre los autores griegos, Eurípides es quien con más frecuencia emplea coloquialismos en su tragedia. El fenómeno ha sido estudiado por Stevens («Coloquial Expressions in Euripides», *Cl, Q* 31 [1937], 182 ss.).

El primer problema es determinar qué expresiones son coloquiales. Stevens ha señalado algunos casos (coloquialismos de los pronombres y adverbios, coloquialismos sintácticos, y usos varios). De entre los estudiados por este crítico señalemos:

πόθεν = «¡Absurdo!», como contestación a palabras del interlocutor:

Eurípides, *Electra* 656 s.:

ELECTRA. — ἤξει κλύουσα λόχιά μου νοσήματα.

ANCIANO. — πόθεν; τί δ' αὐτῆ σου μέλειν δοκεῖς, τέκνον;

τί, ante una palabra repetida del anterior hablante, indicando con ello una expresión de sorpresa o de impaciencia:

Eurípides, *Alcestis* 806 s.:

HERCL. — ζῶσι.

SIERVO. — τί ζῶσι.

τί γὰρ πάθω «¿qué le vamos a hacer?»:

Eurípides, *Supl.* 258: στέργειν ἀνάγκη... τί γὰρ πάθω.

Otros rasgos coloquiales: τί πάσχεις, dirigido a alguien que intenta hacer algo temerariamente; οὔτος en sentido despectivo; el uso del genitivo exclamativo; καλῶς «muy bien»; λέγειν τι «tener razón»; σόν ἔργον «es tu hora, tu turno»; εὖ γε «muy bien»; ὃ τᾶν como fórmula para dirigirse a un amigo; el uso del infinitivo exclamativo; ἀγχόνη, expresión de desesperación (¿no es mejor ahorcarse?), etc.

Para el caso de Píndaro, W. Theiler ha intentado sostener que, a partir del año 470 aproximadamente, comienza una nueva etapa en el estilo del poeta,

caracterizado porque, a partir de ahora, se hallan en él «metáforas y comparaciones de baja calidad, groseras, realistas» («Die zwei Zeitstufen in Pindars Stil und Vers», reproducido en *Untersuchungen zur antiken Literatur*, Berlín, 1970, págs. 148 y sig.): el gallo de pelea que lucha en el corral, de la *Ol.* XII; la expresión de *Pít.* IV 287 δράστας (con un término poco digno), etc. Se observa, asimismo, que sus metáforas son tomadas de campos semánticos poco «ilustres», concretos, realistas: la *escítala de las Musas* de *Ol.* VI 91, etc.

En el caso de Eurípides, su clara tendencia hacia un realismo artístico, y también la tendencia que se observa, desde el principio, en la lengua de la tragedia, a acercarse a la lengua normal, o, al menos, a perder su excesivo hieratismo, pueden explicar la frecuencia de ejemplos de coloquialismo en nuestro poeta.

LA ABUNDANCIA. — El fenómeno de la abundancia —o, como los latinos lo denominaban, la *copia*— es un rasgo más bien típico de la oratoria, es un rasgo retórico. Al historiador o al filósofo le basta con expresar sus ideas; el orador tiene que *insistir*. Ello explica que los diversos aspectos de este recurso —las repeticiones, anáfora, anadiplosis, el empleo de varios sinónimos para expresar una sola idea— sean tan típicos del género oratorio.

En el caso de Sófocles, Earp ha podido señalar la tendencia del poeta a ir eliminándolos a medida que avanzaba en edad. El *doblete*, o uso de sinónimos para expresar una sola idea (tipo: *Áyax* 16: ἀκούω καὶ συναρπάσω φρενί), da, para el crítico mencionado, la tabla siguiente:

Áyax, 39; *Traq.* 10; *Ant.* 8; *Ed. Rey*, 6; *El.* 6; *Ed. Col.* 5; *Fil.* 3.

En Demóstenes el uso es abundantísimo. Damos algunos *casos-tipo*:

ταραχὴν καὶ ἀγνωμοσύνην
 δυσκολίαν καὶ ταραχὴν
 ἐναργῆς καὶ σαφές.

Lo curioso es que esta tendencia, es decir, el empleo de más de un término para expresar una sola idea, proseguirá en épocas posteriores, y, curiosamente asimismo, en autores no oradores, como es el caso de Polibio. J. de Foucault (*Recherches sur la langue et le style de Polybe*, París, 1972, págs. 205 y sigs.) ha estudiado el fenómeno en nuestro autor, y dado múltiples ejemplos (σπουδὴν καὶ πρόνοιαν, σπονδὰς καὶ διαλύσεις, φιλία καὶ συμμαχία).

e) Nivel oracional

Como nivel superior al puro nivel léxico, hay que establecer el nivel formado por la oración. Y desde este punto de vista, se puede todavía distinguir, de acuerdo con la tradición, la *oración simple*, la *parataxis* y la *hipotaxis*.

Estilísticamente hablando, dentro de la oración simple plantea cuestiones especiales la llamada *oración nominal*, esto es, la formada por nombres, sustantivo o adjetivo, sin que haya verbo alguno, excepto el verbo copulativo, que también puede hallarse, en estos casos, elidido.

Es cierto que la *oración nominal pura* (sin verbo copulativo) es, en griego, una herencia del primitivo indoeuropeo, y que todavía persiste, y no sólo como recurso estilístico, en algunas lenguas modernas, como el ruso. En las lenguas clásicas, se ha observado que la persistencia del empleo de la oración nominal pura se halla en frases del tipo de máximas o proverbios (tipo: «el mejor camino, el recto»). En latín y en griego hay abundantes ejemplos, pero también su uso puede tener implicaciones estilísticas. Se ha observado, por ejemplo, que, por lo menos en ático, el uso de la oración no pura puede hallarse tanto en textos elevados como coloquiales.

El uso estilístico de este tipo de construcción halló una de sus primeras investigaciones en el trabajo de D. Barbelenet, *De la phrase à verbe être dans l'ionien d'Hérodote*, París, 1913. Para Homero, cf. J. S. Lasso de la Vega, *La oración nominal en Homero*, Madrid, 1955, y para el ático, id., «La oración nominal en ático» (*Emerita*, 20 [1952], 308). En general merece consultarse sobre el tema, Ch. H. Kahn, *The verb BE in ancient Greek*, Boston, 1973.

La *parataxis* es propia de la poesía, no sólo arcaica, sino de todos los tiempos. En Homero es la forma normal de construcción. Como señala Chantraine (*Grammaire homérique*, II, pág. 351), en ella «les propositions se succèdent sans que les rapports qui les unissent soient analysés». Y ello hasta tal punto, que «incluso el sistema de la 'subordinación' homérica refleja la importancia de la parataxis» (caso A 522: ἀπόστιχε, μή τι νοήση, sin partícula alguna que marque la subordinación).

En general, cf. C. Hentze, *Die Parataxe bei Homer*, Gotinga, 1888-1891.

Íntimamente relacionada con la parataxis, de la que es un caso particular, está la llamada *comparación paratáctica* por algunos estudiosos. Se trata de una forma muy diferente de hacer una comparación de cómo las organiza Homero: aquí en lugar de dos miembros paralelos al estilo homérico, tenemos dos miembros unidos por una simple partícula de unión. Tal es el caso, por ejemplo, de Píndaro, *Nem.* IV 82 ss.:

ὁ χρυσὸς ἐψόμενος
αὐγὰς ἔδειξεν ἀπάσας,
ὕμνος δὲ τῶν ἀγαθῶν
ἔργμάτων βασιλεῦσιν
ἰσοδαίμονα τεύχει φῶτα.

Otros ejemplos: Esquilo, *Siete* 584 ss.; *Agamen.* 322. La denominación de «comparación copulativa» procede de Wilamowitz, *Aeschylus' Orestie*, pág. 160. Fr. Dornseiff, *Pindars Stil*, pág. 97, la denomina «comparación sin como» (*Vergleich ohne wie*).

Una organización con tendencia a la homérica, en forma paratáctica, tenemos habitualmente en Esquilo. De su estructuración de la frase ha dicho Garvie (*Aeschylus, Supplices*, pág. 78): «Sus frases se organizan de un modo directo, más por medio de cláusulas paralelas que mediante la subordinación de una cláusula a otra». Un buen ejemplo en *Agam.* 367 ss.:

Διὸς πλαγὰν ἔχουσιν εἰπεῖν,
 πάρεσσι τοῦτο γ' ἔξιχνευσαι
 ἔπραξεν ὡς ἔκρανεν· οὐκ ἔφα τις
 θεοῦς βροτῶν ἀξιοῦσθαι μέλειν
 ὄσοις ἀθίκτων χάρις
 πατοίθ' ὁ δ' οὐκ εὔσεβής.

Otro problema importante, en este tipo de ideas, es el del *orden de las palabras* en la frase griega. Que hay una clara tendencia a establecer una profunda diferencia entre el orden de los elementos de la oración entre las lenguas antiguas (clásicas) y las modernas, es un hecho que puso ya de relieve, hace años, H. Weil (*De l'ordre des mots dans les langues anciennes comparées aux langues modernes*, París, 1879³). Que es un problema agudo, difícil de resolver, lo indican las palabras de Thumb, quien afirmaba que, a pesar de los años que llevaba estudiando el problema, todavía no sabía cuál es la norma del orden de palabras en griego. Algo hay, por lo menos, que es claro:

Algunos, al menos (escribe G. Ronnet, *Étude sur le style de Démosthène*, págs. 41 sigs.)—sobre todo Platón y Aristóteles, y a menudo los oradores, Lisias e Isócrates—, adoptan voluntariamente el orden analítico que pone de relieve las ideas y por su regularidad favorece la claridad. Al contrario, los poetas aprovechan al máximo la libertad de su lengua, y se buscaría en vano en ellos un orden regular. Sin ir más lejos, Demóstenes, a imitación de Tucídides y a diferencia de Isócrates, se niega a someterse a un orden monótono, y a menudo el lugar inesperado de una palabra en la frase es como la marca del autor.

Vale la pena señalar algunos de los más importantes estudios consagrados al tema: E. Kieckers, *Die Stellung des Verbs im gr. und in den verwandten Sprachen*, I, Estrasburgo, 1911; P. Fischer, «Zur Wortstellung im Gr.» (*Glotta*, 13 [1924], 1-11 y 189-205); H. Frisk, *Studien zur gr. Wortstellung*, Göteborg, 1933; A. Loeppé, *Die Wortstellung im gr. Sprachsatz*, Friburgo de Suiza, 1940; K. Dover, *Greek Word Order*, Cambridge, 1940; T. B. L. Webster, «A Study of Greek Sentence Construction» (*AJPh*, 62 [1941], 385 ss.); P. Chantraine, «Les recherches sur l'ordre des mots en Grec» (*An. Fil. Clás. Buenos Aires*, V [1950-1952], 71 ss.); J. D. Denniston, *Greek Prose Style*, Cambridge, 1952, págs. 41 y sigs.; L. Bergson, *Zur Stellung des Adjektivs in der älteren gr. Prosa*, Uppsala, 1961; S. Lilja, *On the Style of the earliest Greek Prose*, Helsinki, 1968. En general, cf. Ch. Guiraud, *La phrase nominale en grec*, París, 1962.

Los antiguos críticos (cf. Demetrio, *Sobre el estilo* I 19) distinguían un orden diferente según se tratara de construir un período *oratorio*, *histórico* o

coloquial, señalando, al mismo tiempo, que mientras el período histórico no debía ser ni demasiado moldeado ni excesivamente relajado, el oratorio es tenso y circular, en tanto que el coloquial es siempre laxo. Sin duda alguna, aquí el orden de las palabras es muy importante. Como ejemplo de *período histórico*, con un orden concreto, señala Demetrio el comienzo de la *Anábasis* de Jenofonte:

Δαρείου καὶ Παρυσάτιδος γίνονται παῖδες δύο, πρεσβύτερος μὲν Ἄρταξέρξης, νεώτερος δὲ Κῦρος.

Podríamos citar, asimismo, el comienzo de la historia de Heródoto:

Ἡροδότου Ἀλικαρνησέως ἱστορίας ἀπόδεξις ἦδε.

Ejemplo del orden de los elementos en un período oratorio (Demóstenes, *Contra Leptines*, inicio):

Μάλιστα μὲν εἵνεκα τοῦ νομίζειν συμφέρειν τῇ πόλει λελύσθαι τὸν νόμον, εἶτα παῖ τοῦ παιδὸς εἵνεκα τοῦ Χαβρίου, ὠμολόγησα τούτοις, ὡς ἂν οἴός τ' ᾧ, συνερεῖν.

Una muestra del orden de palabras en el estilo coloquial: el comienzo de la *República* de Platón:

Κατέβην χθες εἰς τὸν Πειραιᾶ μετὰ Γλαῦκωνος τοῦ Ἀρίστωνος.

Sobre la importancia del orden de las palabras, así como de la ordenación de los elementos en la frase, se ocuparon mucho los críticos de la Antigüedad, y una muestra es el tratado de Dionisio de Halicarnaso, *Sobre la composición*, cuya tesis central es que el modo de colocar los miembros en la frase tiene una importancia mayor aún que la elección del vocabulario.

Como regla general se ha señalado que, en griego, el objeto precede al predicado. Kieckers (seguido por Brugmann-Thumb y Meillet-Vendryes) ha defendido que en la oración principal el orden es: S-O-P (Sujeto-Objeto-Predicado).

Para la prosa arcaica Lilja, con estadísticas, de autores y géneros, señala: 1) en las or. principales, el sujeto precede al predicado en Ferécides de Siros, Heráclito, Caronte de Lámpsaco; Hecateo, Heráclito y Helánico prefieren colocar el objeto antes del predicado (O-P); en tanto que Acusilao, Ferécides y Caronte prefieren el orden P-O.

Por otra parte, el orden depende también del interés en poner de relieve determinada palabra. Con *tono ascendente* se coloca la palabra importante al final. Como claros ejemplos, tenemos el magnífico final de la *República* platónica:

καὶ ἐνθάδε καὶ ἐν τῇ χιλιέτει πορεία, ἦν διεληλύθαμεν, εὖ πράττωμεν,

o la majestuosa frase con que se cierra el *Discurso por la Corona* de Demóstenes:

ἡμῖν δὲ τοῖς λοιποῖς τὴν ταχίστην ἀπαλλαγὴν τῶν ἐπηρτημένων φόβων δότε
καὶ σωτηρίαν ἀσφαλῆ.

Sin embargo, no es raro que la palabra importante se coloque en primer lugar, para ponerla de relieve, violentando el orden natural, o sea, por medio del llamado *hipérbaton*. Cf. Platón, *Gorgias* 462c:

χάριτός τινος καὶ ἡδονῆς ἀπεργασίας.

Se ha observado que, en Demóstenes, la colocación de la palabra principal que se quiere poner de relieve al principio, es mucho menos frecuente que el desplazamiento al final:

Tandis que dans le maniement de l'hyperbate il a tendance à dire d'abord le mot essentiel, quand il s'agit d'une phrase ou d'un groupe organique, il préfère retenir le terme important jusqu'à ce qu'il ait exprimé tout l'accessoire (Ronnet, *Étude sur le style de Démosthène*, pág. 52).

La razón del fenómeno del hipérbaton tendieron los antiguos a explicarla psicológicamente, como muestra de un espíritu emocionado. Para reflejar la «emoción» de la persona hablante, se acudiría a una «imitación» de lo que ocurre en la vida real, en la que la tensión anímica hace que se violente el «orden normal». Sin embargo, cabría aquí preguntarse, ante todo, qué es lo normal. Por ello algunos críticos modernos acuden a una explicación puramente «artística» del hipérbaton. Creemos que ambas actitudes son exageradas y por ello erróneas. Para explicar el origen del hipérbaton se puede acudir a otras causas: el metro, el ritmo, el deseo de poner de relieve un término, etc.

En general, los poetas aprovechan al máximo las posibilidades que ofrece la lengua para establecer el «orden» que les es conveniente. Los prosistas por lo general emplean el «orden regular», aunque ya hemos señalado que, corrientemente, no es el mismo el orden en el estilo histórico, el retórico y el coloquial.

Dentro de la prosa, podemos señalar una serie de casos concretos en la alteración del orden normal:

- a) postposición del pronombre interrogativo:

Platón, *Prot.* 313c: τρέφεται δὲ ἡ ψυχὴ τίνι;

- b) postposición de conjunciones:

Plat. *Leyes*, 898e: ἤλιον εἶπερ ἄγει ψυχῆ.

Isócrates, VI 42: τοὺς μὲν οὖν παλαιοὺς κινδύνους εἰ διεξίοιην.

Andócides, III 1: ἐστὶ δεινότατου... εἰ νῦν οὐσα πολιτεία μὴ καταλυθῆ.

En el caso de Tucídides el fenómeno ha sido profusamente estudiado. En primer lugar tenemos el caso, relativamente frecuente, de la alteración del orden establecido entre la palabra regente y la regida: I 22, 0:

μετὰ τῆς ζυμμαχίας τῆς αἰτήσεως.

Se ha observado, asimismo, la relativa frecuencia con que este historiador relega muy lejos las conjunciones. Cf. I 19:

κατ' ὀλιγαρχίαν δὲ σφίσιν αὐτοῖς μόνον ἐπιτηδείως ὅπως πολιτεύσουσιν
θεραπεύοντες.

La frecuencia con que Tucídides relega el adverbio se ha relacionado, como influencia de este autor sobre Demóstenes, en la también relativa frecuencia del hecho en el orador. Así lo cree Blass (*Die att. Beredsamkeit*, págs. 122 y sig.).

Para Tucídides, cf. F. Darpe, *De verborum apud Thucydidem collocatione*, tesis doct., Münster, 1865. Tocan incidentalmente el tema del hipérbaton en Tucídides los estudios de Rittelmayer (*Thukydidés und die Sophistik*, Berna-Leipzig, 1915) y el amplio trabajo de J. Ros sobre la *variatio* en nuestro autor (*Die μεταβολή —variatio— als Stilprinzip des Thukydidés*, Paderborn, 1938).

Hay algunos casos de lo que podríamos llamar *hipérbaton suavizado* (cf. Denniston, *Greek Prose Style*, págs. 51 y sigs.): casos como la separación del artículo y el sustantivo. Ejemplos:

Platón, *Fedón* 88a: ἐν τῷ πρὶν καὶ γενέσθαι ἡμᾶς χρόνῳ.

Demóstenes, II 15: τὴν τοῦ διαπράξασθαι... δόξαν.

No se pueden considerar casos de hipérbaton las construcciones homéricas del tipo *Od.* VI 1 ὣς ὁ μὲν ἔνθα καθεῦδε, δῖος ἾΟδυσσοῦ, ya que, en este caso, el pronombre ὁ todavía no ha llegado a convertirse en artículo.

Otro caso paralelo es el de la *anástrofe*, que consiste en que la preposición, en vez de anteceder a su régimen, le sigue. El hecho ocurre sobre todo en poesía, pero también en determinada prosa. Por ejemplo, es muy abundante en Platón. Ejemplos:

Homero, *E.* 479: Ἐάνθῳ ἐπι δινῆεντι.

Esquilo, *Siete* 185: βρέτη πεσοῦσα πρὸς πολιτισσοῦχων θεῶν.

Sófocles, *E. R.* 95: τοῦ θεοῦ πάρα.

Eurípides, *El.* 1076: ἔκτεινε πολλῶν μίαν ὑπερ.

Tucídides, III 13, 5: ἀλλοτρίας γῆς πέρι.

Platón, *Filebo* 49a: σοφίας πέρι.

La *tmesis* es un frecuente procedimiento, sobre todo en poesía, por el que se separa el preverbo del verbo. (En algunos casos muy extremos, se puede

separar la preposición del sustantivo con el que forma un compuesto, cf. Plat., *Gorgias*, 493c: ὑπό τι ἄτοπα [= ὑπάτοπα τι].)

Naturalmente, sólo hay tmesis propiamente dicha cuando el preverbio ya no funciona como un adverbio. Por ello los casos de tmesis homéricos deben considerarse no auténticos. Ejemplos:

Homero, Γ 34: ὑπό τε τρόμος ἔλλαβε γυῖα.

Tirteo, 6, 9 D.: κατὰ δ' ἄγλαὸν εἶδος ἔλέγχει.

Aristófanes, *Nubes* 792: ἀπὸ γὰρ μ' ὀλεῖς.

Nótese que en la anástrofe se produce una modificación del acento, que se anticipa. Así μέτα por μετᾶ; ὕπερ por ὑπέρ; ἐπι por ἐπί, etc.

Sobre el tema de la tmesis, cf. el estudio de W. Pierson, «Ueber die Tmesis der Präposition bei den gr. Dichtern» (*RhM*, 11 [1857], 90 ss.). Más bibliografía en Ed. Schwyzer, *Gr. Grammatik*, II, págs. 417 y sigs.

Conviene decir ahora algunas palabras sobre la *estructura de la frase*. Desde el punto de vista de la literatura en prosa, la crítica de la época romana distingue dos modos de organización de la frase. La llamada λέξις εἰρομένη (*estilo ensartado*, básicamente coordinado) y la λέξις κατεστραμμένη (*estilo trabado* o periódico). En los momentos de la gran prosa ática puede decirse que, según las necesidades estilísticas, se usan ambos estilos cuando interesa al autor. Pero, de hecho, podemos decir que la λέξις εἰρομένη es propia de la prosa arcaica (y su modelo podría ser Hecateo de Mileto), en tanto que el estilo periódico es propio de la época madura de la prosa (y sus ejemplos podrían ser, aunque distintos por otros conceptos, Isócrates y Demóstenes).

Demetrio (*Sobre el estilo* 12) da como ejemplo típico de la λέξις εἰρομένη, según hemos dicho, el fr. 1 de Hecateo de Mileto, que reza así:

Ἑκαταῖος Μιλήσιος ὧδε μυθεῖται τάδε γράφω ὡς μοι δοκεῖ ἀληθέα εἶναι.

Una buena parte de la *Historia* de Heródoto es un ejemplo, también, de este tipo de construcción.

De la λέξις κατεστραμμένη es un buen ejemplo la prosa isocrática. Damos como ejemplo el comienzo del *Panegírico*:

Πολλάκις ἔθαύμασα τῶν τᾶς πανηγύρεις συναγαγόντων καὶ τοὺς γυμνικοὺς ἀγῶνας καταστησαντων, ὅτι τὰς μὲν τῶν σωμάτων εὐτυχίας οὕτω μεγάλων δωρεῶν ἠξίωσαν, τοῖς δ' ὑπὲρ τῶν κοινῶν ἰδία πονήσαι κτ...

También Demóstenes emplea, por lo general, la λ. κατεστραμμένη. Un buen ejemplo puede ser *De corona* 169-170, un texto con razón muy elogiado por los críticos de la época romana (cf. Pseudo Longino, *Sobre lo sublime* 10, 4):

169 Ἐσπέρα μὲν γάρ ἦν, ἦκε δ' ἀγγέλλων τις ὡς τοὺς πρυτάνεις ὡς Ἐλάτεια
κατείληπται. καὶ μετὰ ταῦθ' οἱ μὲν εὐθὺς ἔξαναστάντες μεταξὺ δειπνοῦντες
τοὺς τ' ἐκ τῶν σκηνῶν τῶν κατὰ τὴν ἀγορᾶν ἐξεῖργον καὶ τὰ γέρρ' 15
ἐνεπίμπρασαν, οἱ δὲ τοὺς στρατηγούς μετεπέμποντο καὶ τὸν σαλπικτὴν
ἐκάλουν· καὶ θορύβου πλήρης ἦν ἡ πόλις. τῆ δ' ὕστεραία, ἅμα τῆ ἡμέρα,
οἱ μὲν πρυτάνεις τὴν βουλὴν ἐκάλουν εἰς τὸ βουλευτήριον, ὑμεῖς δ' εἰς τὴν 20
[285] ἐκκλησίαν ἐπορεύεσθε, καὶ πρὶν ἐκείνην χρηματίσαι καὶ προβουλεῦσαι πᾶς
170 ὁ δῆμος ἄνω καθήτο. καὶ μετὰ ταῦτα ὡς ἦλθεν ἡ βουλὴ καὶ ἀπήγγειλαν
οἱ πρυτάνεις τὰ προσηγγελέμεν' ἑαυτοῖς καὶ τὸν ἦκοντα παρήγαγον κἀκεῖνος
εἶπεν, ἥρώτα μὲν ὁ κῆρυξ 'τίς ἀγορεύειν βούλεται;' παρήει δ' οὐδείς.25
πολλάκις δὲ τοῦ κήρυκος ἐρωτῶντος οὐδὲν μᾶλλον ἀνίστατ' οὐδείς,
ἀπάντων μὲν τῶν στρατηγῶν παρόντων, ἀπάντων δὲ τῶν ῥητόρων, κα-
λούσης δὲ [τῆς κοινῆς] τῆς πατρίδος [φωνῆς] τὸν ἐροῦνθ' ὑπὲρ σωτηρίας·
ἦν γὰρ ὁ κῆρυξ κατὰ τοὺς νόμους φωνὴν ἀφήσει, ταύτην κοινὴν τῆς πατρίδος
δίκαιον ἡγεῖσθαι.

Sin embargo, una profunda diferencia marca la construcción de la frase isocrática y la demosténica. Cabría decir que son antitéticas, opuesta la una a la otra. En Isócrates tenemos (cf. Ronnet, *Étude sur le style de Démosthène*, pág. 82) que, frente al tipo gorgiano, hecho de frases cortas con miembros opuestos uno a otro, antitéticamente,

l'ordonnance binaire fait place à l'ordonnance ternaire, les propositions se subordonnent harmonieusement les unes aux autres, et les termes parallèles se répondent à l'intérieur d'une même partie dans un arrangement délicat et savant. Édifice imposant, la période ainsi conçue se présente comme la création la plus réussie de la prose antique.

Frente a esta prosa que avanza lentamente, y que impide toda manifestación de indignación o de emoción profunda y agitada, la prosa de Demóstenes avanza fulgurante, e incluso, como recuerda el Pseudo-Longino, a veces parece que va a perder el hilo, aunque al final se impone su arte y este temor no se realiza.

Demetrio (*Sobre el estilo* I 10) define el período como «una combinación de miembros (*kôla*) o de frases (*kómματα*) diestramente organizados para adaptarse al pensamiento que quiere expresarse». El mismo autor cita también la definición aristotélica (*Retórica* III 9), que lo define simplemente como «una porción de lenguaje que tiene principio y fin». En todo caso, lo que caracteriza al período, aparte estar formado por los miembros y las frases (*kôla* y *kómματα*), es su carácter de expresión «rotunda», en el sentido de redonda, acabada.

Los críticos de la época romana, que han tratado muy bien estos temas, han señalado, asimismo, los caracteres que determinan el que los elementos o frases que forman un período sean largos o cortos, señalando en qué medida los distintos estilos por ellos distinguidos (grandioso, elegante, llano e impresi-

vo) deben usar miembros y frases cortos o largos. Los períodos formados por elementos largos son propios del lenguaje elevado, en tanto que el dividir el período a base de elementos muy breves hace la expresión entrecortada que le quita grandiosidad. Por lo tanto, es el estilo llano e impresivo el que necesita y exige el empleo de frases cortas. En todo caso, lo que es cierto es que los autores antiguos hacen un uso discrecional de los distintos estilos, lo que significa que, según el momento y la intención, un autor puede acudir a períodos hechos a base de elementos cortos o largos. Platón, por ejemplo, suele acudir con frecuencia al período entrecortado, hecho de *kôla* breves (cf. Denniston, *Greek Prose Style*, págs. 60 y sigs.), como indican los ejemplos siguientes:

Leyes 730c: πιστὸς γὰρ ὁ δὲ ἀπιστος ὦ φίλον ψευδὸς ἐκούσιον, ὄτρ
δὲ ἀκούσιον ἄνους. ὧν οὐδετέρων ζηλωτὸν.

Y, sobre todo, este pasaje de *Rep.* 328b-c:

καὶ μᾶλα πρεσβύτης μοι ἔδοξεν εἶναι; διὰ χρόνου γὰρ καὶ ἐωράκη αὐτόν.
καθῆστο δὲ ἐστεφανωμένος ἐπὶ τινος προσκεφαλαίου τε καὶ δίφρου- τεθυκῶς
γὰρ ἐτύγχανεν ἐν τῇ αὐλῇ.

Sobre el período, cf. Norden, *Die antike Kunstprosa*, págs. 41 y sigs.; Denniston, *Greek Prose Style*, págs. 60 y sigs.; Ronnet, *Étude...*, págs. 81 y sigs.; éste, naturalmente, referido a Demóstenes.

H. Fraenkel ha mostrado, en su estudio «Eine Stileigenheit der frühgr. Literatur» (en *Wege und Formen frühgr. Denkens*, Munich, 1955, págs. 40 y sigs.), que la literatura arcaica tiende espontáneamente al empleo de la λέξις εἰρομένη, y eso tanto en la prosa como en poesía. Así llega a definir el *estilo arcaico* del siguiente modo: «Jedes Glied der Rede wird so bald wie möglich zu freier Selbständigkeit und zu voller Geltung erhoben».

De acuerdo con la forma en que los miembros que forman el período están organizados, tenemos varios tipos de construcción del período: *antitético*, *paralelo*, *simétrico*, *inconcino*.

Es una forma muy normal del pensamiento griego aquella que se expresa mediante una oposición antitética (los miembros se oponen formalmente o lógicamente), y esta oposición se expresa por medio de determinadas partículas como μὲν/δε o οὐκ/ἀλλά. En muchos casos esta oposición está claramente expresada y de una forma simétrica, de modo que los miembros que se oponen tienen una extensión igual y una expresión simétrica. Compárese el siguiente ejemplo, tomado de Isócrates, VII 51:

παρεῖχον γὰρ σφραῖς αὐτοῦς τοῖς μὲν Ἑλλήσιν πιστοῦς, τοῖς δὲ βαρβάροις
φοβερούς.

Aquí se observa claramente la estructura simétrica de los distintos miembros: dativo (τοῖς Ἑλλησιν) más un adjetivo en acusativo (πιστούς), opuesto a otro dat. (τοῖς βαρβάροις) más otro acus. (φοβερούς), etc.

En algunos autores se observa una cierta tendencia a evitar una perfecta simetría en los miembros opuestos antitéticamente. Tenemos entonces la llamada μεταβολή o *variatio*, uno de los rasgos típicos del estilo de Tucídides. Algunos autores llaman a esta estructura *inconcinidad*, y consiste en que categorías funcionales (= *partes de la oración*) o bien miembros de frase heteromorfológicos se barajan desde el punto de vista sintáctico.

A veces se entiende la inconcinidad, en sentido estricto, como la falta de paralelismo entre dos o más categorías gramaticales (caso, género, número, aspecto, voz, tiempo, modo, etc.). Sobre el tema existen dos importantes estudios: J. Ros, *Die Metabolé — variatio— als Stilprinzip des Thukydides*, Paderborn, 1938, y G. Ottervik, *Koordination inkonzinner Glieder in der att. Prosa*, Lund, 1943.

J. Ros ha llevado hasta el extremo más exagerado el análisis de la *variatio* en Tucídides. En algunos casos, es muy posible que no se trate de recursos de estilo, sino de lengua. Pero, en todo caso, es evidente que hallamos en este autor una tendencia muy considerable a modificar el paralelismo de las frases o de las construcciones.

Como ejemplos de *inconcinidad* podríamos señalar en Tucídides:

- 1) la frecuencia en el uso alternativo de *voces*: II 36, 4: ὦν ἐγὼ τὰ... ἔργα, οἷς ἕκαστα ἐκτῆθη εἰ τι... ἡμυνάμεθα.
- 2) la coordinación de modos distintos: II 37, 1: ἄρξομεν... ἀμυνούμεθα.
- 3) Coordinación de oraciones introducidas por conjunciones distintas: II 36, 4: ἀπὸ δὲ οἷας τε ἐπιτηδεύσεως... καὶ μεθ' οἷας... καὶ τρόπων ἐξ οἷων.

Pero pueden darse otros muchos casos:

a) *Coordinación de palabras distintas:*

- VI 92, 5 (alternación de sustantivo y adjetivo): Ἑλλάδος ἐκούσης καὶ οὐ βίᾳ.
 V 105, 2 (coordinación de sustantivo y adverbio): δοξῆ... σαφῶς.
 II 94, 2 (sustantivo y expresión preposicional): κατὰ σπουδῆν... πολλῶ θορύβῳ.

b) *Adjetivo en «variatio» con otras partes de la oración:*

- III 4, 2 (adjetivo y adverbio): ἀπαράσκευος... ἐξαίφνης.

c) *Adverbio y otras partes de la oración:*

- VI 10, 2 (adverbio y expresión preposicional): ἐνδένδε... καὶ ἐκ τῶν ἐναντίων, etc.

Otra forma de romper el paralelismo es el *quiasmo*, que consiste en la disposición simétrica, dentro de dos miembros, de los elementos que los componen, o de una parte; ejemplo: Píndaro, *Pít.* II 48: τὰ ματρόθεν μὲν κάτω, τὰ δ' ὕπερθε πατρος. Platón, *Fedón* 114c: καλὸν γὰρ τὸ ἄθλον καὶ ἡ ἐλπὶς μεγαλή.

El quiasmo suele ser muy usado por los escritores presocráticos, en especial por Heráclito (cf. fr. 62): ἀθάνατοι, θνητοί, θνητοὶ ἀθάνατοι.

Suele emplearse cuando el autor pretende poner de relieve el contraste entre dos ideas. Así Tucídides, II 83: τὰς πρῶρας μὲν ἔξω, ἔσω δὲ τὰς πρύμας.

Capítulo importante dentro del tema de la estructura formal de la oración es el *paréntesis*, el *anacoluto* y el llamado *estilo καί*.

El *paréntesis* consiste en la intercalación de una frase (principal) en el interior de otra sin que modifique su sentido, pero aclarando algunos aspectos del mismo. Puede hallarse *al principio* (*prosthóthesis*, muchas veces introducida por la partícula γάρ), al final (*opisthóthesis*), que puede llegar a tomar la forma de lo que se llama *aposición oracional*, y el paréntesis en sentido estricto, o *mesóthesis*. Ejemplos:

Iliada, VIII 536: ἐν πρώτοισιν —διω— κείσεται οὐτήθεις.

Jenofonte, *Anáb.* I 8, 27: Κτησίας λέγει —παρ' ἐκείνω γάρ ἦν— Κύρος δὲ.

Eurípides, *Orestes* 10: ἀκόλαστον εἶχε γλώσσαν, αἰσχίστην νόσον.

El trabajo más completo sobre el tema es el artículo de E. Schwyzer, «Die Parenthese im engeren und im weiteren Sinne» (*AAB* [1939]).

El *anacoluto* (ἀνακόλουθον) consiste en la ruptura de la secuencia lógico-gramatical. Aunque puede considerarse incluida dentro de este apartado la llamada *constructio ad sensum* o la *atracción del relativo*, fenómenos bien conocidos, los casos más claros son aquellos en los que se rompe la construcción sintáctica iniciada antes, con una construcción distinta. Los casos más frecuentes son aquellos en los que se emplea una oración principal en vez de la esperada construcción con un participio conjunto o absoluto, o aquellos en los que tenemos una oración principal en lugar de la esperada construcción con infinitivo del estilo indirecto. Ejemplo del primer caso:

Iliada V 145: τὸν μὲν ὑπὲρ μαζοῖο βαλὼν... τὸν δ' ἕτερον πλῆξ'

del segundo:

Jenofonte, *Anáb.* IV 8, 10: ἔλεξεν οὖν Ξενοφῶν ὅτι δοκοίη... λόχους ὀρθίους ποιῆσαι ἢ μὲν γὰρ φάλαγξ διασπασθῆσεται εὐθύς.

El anacoluto es muy frecuente en Tucídides (cf. el estudio de W. Lüdke, *Untersuchungen zum Satzbau des Thukydides*, Berna-Leipzig, 1930), cf. II 37, 1: χρῶμεθα γὰρ πολιτεία οὐ ζηλοῦση τούς τῶν πέλας νόμους, παράδειγμα δὲ μάλλον ὄντες τισί ἢ μειμούμενοι ἑτέρους.

Siendo como es el anacoluto indicio de cierto estado de ánimo que lleva al autor a modificar la construcción esperada, el anacoluto es empleado en literatura griega sobre todo en los diálogos platónicos, donde la viveza de la discusión lleva a este empleo.

Wilamowitz (*Aischylos, Interpretationen*, pág. 195) ha pretendido enmendar el texto de Esquilo, *Agam.* 12 ss., con el pretexto de que aquí el vigía rompe la continuidad sintáctica, y comete un anacoluto. Pero otros críticos opinan que debe mantenerse porque precisamente el anacoluto refleja la emoción del personaje.

Llamamos *estilo kai* a un procedimiento especialmente conocido en la prosa helenística, sobre todo en la lengua de la *Biblia*, por el que, en vez de la construcción a base de conjunciones, tenemos construcciones coordinadas por medio de *kai* (o de otras partículas relacionadas, como *εἶτα*, *ἔπειτα*, *ἐνθὲνδε*, etc.). El ejemplo clásico es el comienzo del *Evangelio de Juan*, I, 1:

Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος
καὶ ὁ Λόγος ἦν πρὸς τὸν θεόν,
καὶ θεὸς ἦν ὁ Λόγος...

El hecho de que tal construcción sea muy normal en la lengua del *Nuevo Testamento*, y que en hebreo la frase de este tipo sea tan frecuente, ha llevado en ocasiones a creer que se trata de un hebraísmo, o, cuando menos, de un semitismo (arameo). Así se creyó durante mucho tiempo hasta que Deissmann (*Licht vom Osten*, Tubinga, 1923⁴, pág. 105) demostró que este tipo de construcción era normal en las series de proposiciones coordinadas de las narraciones helenísticas. En 1960, S. Trekner defiende, en un importante opúsculo (*Le style KAI dans le récit attique oral*, Assen), el carácter normal de tales construcciones «dans le λόγος ἀπατάσκειος grec». La abundancia de ejemplos que aporta permite no abrigar ya ninguna duda sobre el carácter no semítico de este tipo de construcción de la frase. Damos algunos ejemplos tomados del libro de Trekner:

Platón, *Rep.* II 360a-b: καὶ τὸν θαυμάζειν τε καὶ πάλιν... καὶ στρέψαντα... καὶ τοῦτο ἐννοήσαντα... καὶ αὐτῷ.

Tucídides, III 89, 2-3: τὸ δ' ὑπενοστήσε, καὶ θάλασσα νῦν ἔστι... καὶ ἀνθρώπους διεφθειρεν... καὶ περὶ Ἄταλαντην.

Ha ocurrido aquí como en la construcción del tipo «rey de Reyes» (= Supremo rey), que hallamos ya incluso en Esquilo (ἄναξ ἀνάκτων..., *Supl.* 524 ss.), y que se ha considerado durante mucho tiempo un semitismo.

Finalmente consideraremos dos casos específicos de la estructura de la frase que cuenta con importantes estudios ya: la llamada *Ringkomposition* y el *priamel*.

La *composición anular* o *Ringkomposition* es una forma muy específica de enmarcar un grupo de frases, de forma tal que al final se repiten las mismas palabras, o casi las mismas, que tenemos al principio. El primer filólogo que observó este recurso estilístico, en Esquilo concretamente, fue G. Müller (*De Aeschyli Supplicum tempore atque indole*, Halle, 1908), quien lo definía diciendo que «saepius orationes *Supplicum* ita sunt compositae ut ei qui loquuntur eo redeant unde inceperunt, et sententia in initio proposita in fine iteretur» (pág. 56). El ejemplo clásico es *Supplices* 407 s. Aquí el rey Pelasgo inicia una reflexión sobre la necesidad de reflexionar si acepta en asilo o no a las Danaides, por los peligros que comporta. Sus palabras se inician con este verso:

δεῖ τοι βαθείας φροντίδος σωτηρίου.

Luego intercala el contenido de su reflexión, y acaba su parlamento así:

μῶν οὐ δοκεῖ δεῖν φροντίδος σωτηρίου;

El error de G. Müller consistía en creer que este estilema esquileo era propio de su período juvenil (aceptaba todavía la tesis de que *Las suplicantes* era una pieza muy arcaica). Investigaciones posteriores de Wilamowitz, Fraenkel, Oehler, Schadewaldt y Pohlenz han dejado en claro que no se trata de un procedimiento exclusivo de Esquilo, sino que es un rasgo propio de la literatura arcaica, que tiene continuación incluso en algunos autores de la época clásica (Esquilo, como hemos visto, Píndaro, Heródoto, e incluso Tucídides, que según un trabajo de Katicic (en *WS*, 70 [1957], 171 s.), lo emplea en la construcción del libro primero de su *Historia*: tesis-demostración-tesis).

En 1944 W. A. van Otterlo dedicaba al tema una importante monografía (*Untersuchungen über Anwendung und Entstehung der gr. Ringkomposition*, Amsterdam, 1944), seguida de otra en la que señalaba su frecuencia en Homero (*De Rincompostie als Opbouw principe in de epische Gedichte van Homerus*, Amsterdam, 1948). Sobre la estructura de los discursos homéricos en base a este tipo de construcción, cf. ahora D. Lohman, *Die Komposition der Reden in der Ilias*, Berlín, 1970. El uso pindárico, sobre todo en la narración de los mitos, ha sido estudiado por L. Illig, *Zur Form der pindarischen Erzählung*, Kiel, 1932.

Dornseiff (*Pindars Stil*, pág. 97) define el *priamel* en relación con el procedimiento de la «comparación abreviada, o sin como», al afirmar que este tipo de comparación (cf. *supra*) es una especie de «priamel abreviado». El mismo Dornseiff, al intentar una definición más exacta, lo define así: «Una especie de máxima principal que va precedida de una serie de máximas secundarias». El término procede del latín *praeambulum*. Y, en efecto, es un estilema muy en uso en la época arcaica, sobre todo en poesía, por medio del cual el poeta, en vez de expresar inmediatamente su propio pensamiento, hace preceder a

éste de una serie de manifestaciones concretas que preparan la afirmación contundente del escritor. Cuando Safo, en el fr. 17 D., quiere proclamar que el amor es algo subjetivo, y que la belleza depende del punto de vista del amante, escribe la siguiente estrofa:

Οἱ μὲν ἰππήων στρότον οἱ δὲ πέσδων,
σί δὲ νάων φαισ' ἐπὶ γάν μέλαιναν
ἔμμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄ-
τω τις ἔραται.

Tenemos ejemplos muy concretos: Tirteo, fr. 2; Alcmán, *Part.* 1, 92 s.; Arquíloco, fr. 22 D.; Solón, fr. 1, 43 s.; Baquílides, IX 35 ss. Píndaro lo emplea sobre todo en los preludios de sus poemas: cf. *Ol.* XI 1 ss. Pero sobre todo destaca el maravilloso preludio de la *Ol.* I 1 ss.:

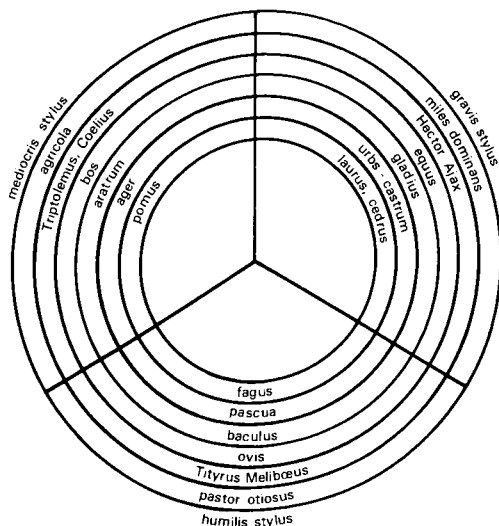
Ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὁ δὲ χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ
ἄτε διάπρέπει νυκτὶ μεγάνορος ἐξοχα πλούτον·
εἰ δ' ἄεθλα γαρύεν
ἔλδεται φίλον ἦτορ
μηκέθ' ἁελίου σκοπεῖ
ἄλλο θαλπνότερον ἐν ἁμέ.
ρα φαεννὸν ἄστρον ἑρέμας δι' αἰθέρος.
μηδ' ἠλυμπίας ἀγῶνα φέρτερον αὐδάσομέν...

Sobre el priamel, cf. los siguientes estudios: W. A. van Otterlo, «Beitrag zur Kenntnis der gr. Priamel» (*Mnemosyne* [1940], 145 ss.), que amplía algunos aspectos del trabajo anterior de W. Kröhling, *Die Priamel als Stilmittel in der gr.-röm. Dichtung*, Griefswald, 1953. Un estudio global ofrece U. Schmid, *Die Priamel der Werte im Griechischen*, Wiesbaden, 1960.

Los estudios sobre el estilo se realizan en Grecia relativamente tarde: tras los trabajos iniciales de Aristóteles (sobre todo en la *Poética*, la *Retórica*, y en el perdido diálogo *Sobre los poetas*), algunas aportaciones de Teofrasto, y poco más, sobresalen los tratados de los críticos de la época romana, en especial Dionisio de Halicarnaso, el Pseudo-Demetrio y el Pseudo-Longino. Estos importantes críticos se ocupan ya sea de problemas estrictamente retóricos o de problemas de «poética» (*Sobre la imitación*, hoy perdido, de Dionisio de Halicarnaso), ya de cuestiones propias de lo que hoy llamamos estilística. El tratado del Pseudo-Demetrio (*Sobre el estilo*, Περὶ ἑρμηνείας) elabora, en efecto, toda una teoría sobre los cuatro estilos (grandioso, elegante, llano y expresivo), en parte posiblemente iniciada por Teofrasto. Pero la teoría de los cuatro estilos no es la que se impondrá en la posteridad, sino la de *los tres estilos*, que, tomando como base las tres obras de Virgilio (*Eneida*, *Geórgicas* y *Bucólicas*) las considerará como ejemplos respectivos del estilo *sublime* o

grandioso, elegante y llano. Poco a poco se forma una especie de imagen visual, la llamada *rota virgiliana*, que reproducimos a continuación:

LOS TRES ESTILOS EN VIRGILIO



La «rueda de Virgilio» de Juan de Garlande, según FARAL, *Les Arts poétiques*, pág. 87. El texto que la ilustra dice: «Item sunt tres styli secundum status hominum: pastorali vitae convenit stylus humilis; agricolis mediocris, gravis gravibus personis quae praesunt pastoribus et agricolis».

La diferencia fundamental existente entre el concepto antiguo de estilística y el moderno es que, para los antiguos, se trataba de catalogar una serie de rasgos que, más que definir el perfil del escritor, procuraba dar un modelo para imitar en la composición. Aunque hay que advertir que ya en Dionisio de Halicarnaso apunta la intención de establecer una imagen del estilo del autor (*Tratado sobre los oradores*). También vician la visión antigua su profundo academicismo y, desde luego, su falta de sentido para el concepto de *evolución estilística*.

La estilística moderna se ha propuesto unos fines más ambiciosos. Sobre todo apunta a ver en la estilística un puente entre la gramática y la literatura, y se caracteriza también porque muchos de sus estudiosos emplean métodos estadísticos, y tienen un fino sentido para la evolución estilística de un autor.

Una visión general de esta problemática puede verse en el trabajo de J. S. Lasso de la Vega («Estilística e Historia de la Literatura griega» (en *EC* [1954], 179 ss.), con bastante bibliografía sobre el tema. Asimismo puede acudirse a una serie de estudios sobre problemática general de la literatura y que dedican sendos capítulos al problema: R. Welck-A. Warren, *Teoría literaria* (trad. esp.), Madrid, 1953 (con varias

reeds.), págs. 297 y sigs.; W. Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria* (trad. esp.), Madrid, 1954 (varias reeds.), págs. 465 y sigs.; V. M. de Aguiar, *Teoría de la Literatura* (trad. esp.), Madrid, 1972 (varias reeds.), págs. 434 y sigs.

f) *Las figuras retóricas*

Antes de poner punto final a este capítulo sobre el estilo, hay que decir algo sobre las llamadas figuras retóricas, aunque sea de una forma muy concisa.

Los esfuerzos de los antiguos críticos, en este campo, se orientaron hacia la catalogación de aquellos recursos estilísticos que cabe llamar «adornos» de la expresión. Se trata de unos recursos de muy diversa índole: de un lado, hacen referencia al contenido (figuras del pensamiento), de otro, a la expresión (figuras de la palabra). Unos y otros contribuyen a dar un aspecto más elaborado de la expresión, pero también pueden contribuir a evocar la sensación de un cierto movimiento del ánimo, sobre todo en el caso de las figuras del pensamiento. Éstas pueden ser de muy diversa naturaleza, y suelen distinguirse las siguientes: la *pregunta retórica*, el *apóstrofe*, la *ironía*, el *eufemismo*, la *alusión*, la *aposiopesis*, la *hipérbole*.

De entre las figuras de la palabra, algunas han sido ya evocadas al estudiar el nivel sonoro (*paronomasia*, etc.). Podemos aumentar el número aludiendo al *oxímoron*, la *catacresis*, la *antítesis*, el *retruécano* (que puede descender al simple «juego de palabras»), etc.

El empleo de las figuras de pensamiento delata un estilo vivo, sugerente, que pretende sorprender. Es natural que Demóstenes sea uno de los escritores de discursos que con más frecuencia las usa. Ya Cicerón (*Orat.* XXXIX) alude al hecho (*et vero nullus ab eo fere locus sine quadam conformatione sententiae dicitur*).

La *pregunta* o interrogación (retórica o no) es un medio, sobre todo en oratoria, de sorprender al auditorio, ya que el autor se dirige directamente al adversario, o al público. Ello da vida intensa al pasaje.

El *apóstrofe* consiste en dirigirse a una persona concreta del auditorio (cuando se trata de un discurso) y darle órdenes o consejos concretos. Tenemos un caso bien ejemplar en Tucídides, VI 14, en que Nicias se dirige al prítano de Atenas pidiéndole que proponga una nueva votación sobre la expedición a Sicilia.

La *ironía* consiste en decir lo contrario de lo que se piensa, o simplemente en sugerir lo contrario. Frecuente en el lenguaje coloquial, es muy abundante, naturalmente, y por muchas y diversas razones, en el diálogo socrático.

El *eufemismo* es un medio de evitar la expresión de una palabra que resulta evitable, por diversas razones. En las elegías de Tirteo, y, en general, en el lenguaje del militar, la palabra *morir* es evitada sistemáticamente, siendo sustituida por *caer* (πίπτω). En Tucídides los estadistas y militares evitan la expresión *ser derrotado* y es sustituida por expresiones que significan *resbalar*, *tropezar* (cf. Tucídides, VI 11).

En la *alusión* el lector u oyente tiene que poner algo de su parte para entender el texto. El *arte alusiva* es, por ejemplo, propia de los poetas alejandrinos, que, eruditos y conocedores de muchos temas, evocan ciertos términos que los conocimientos del lector tienen que complementar.

La *aposiopesis* consiste en dejar una frase sin terminar, pero que se entiende perfectamente. Demóstenes la emplea, por ejemplo, en *De corona* 3, cuando hace referencia a la distinta posición en que se hallan él mismo y Esquines:

En cuanto a este pleito, en muchos puntos me hallo en situación de inferioridad con respecto a Esquines, pero sobre todo en dos, oh atenienses: uno, que no lucho en igualdad de condiciones, porque no es lo mismo para mí perder ahora vuestra confianza que para él no ganar el proceso. Antes bien, *para mí...* Pero no quiero empezar mi discurso con palabras desagradables.

(Demóstenes no termina la frase, pero el auditorio se da perfectamente por enterado.)

La *hipérbole* es toda exageración. Muy frecuente también en el lenguaje familiar («te lo he dicho *mil veces*»), la hallaremos cuando el escritor quiere, a base de exageraciones, poner de relieve algo en concreto. Homero, en algunos casos —y en general los poetas, como señalaba Tucídides—, y Heródoto, en no pocas ocasiones, la emplean. Pero es una figura que hallaremos sobre todo en los cómicos, como Aristófanes.

De entre las figuras de la palabra, el *oxímoron* consiste en unir dos términos que normalmente se excluyen (ejemplo: *mentir bellamente*, ψεύσασθαι καλῶς, Tucídides, VI 11).

El juego de palabras es muy empleado por Demóstenes (cf. *De corona* 11: κακοήθης... εὐθηεὺς ᾠήθης).

La doctrina de las figuras retóricas elaborada por los críticos de la Antigüedad fue, por mérito de Quintiliano, que la elaboró definitivamente, heredada por la Edad Media, y se convirtió en una verdadera tradición. De ella derivan las *Artes dicendi* medievales y renacentistas y barrocas. Son las llamadas *flores rhetoricales*, de las que tomó su nombre el llamado *estilo florido*. En el Romanticismo se las llegó a considerar un verdadero peligro para la auténtica poesía.

APÉNDICE

EL ESTILO DE LOS AUTORES. BIBLIOGRAFÍA

Ofrecemos, de forma selectiva, una bibliografía sobre el estilo de los principales autores de las épocas arcaica y clásica. Los *estilemas* han sido utilizados, en unas ocasiones, como un medio de *describir* el estilo de un autor *in toto*; otras, como un recurso para establecer una cronología y, por ende, para determinar la evolución de un autor.

El método *estilométrico* fue empleado por vez primera, de un modo sistemático, por Lutoslawski en su trabajo *The origin and growth of Plato's Logic*, Londres, 1905, y luego aplicado a otros autores. Señalaremos, en una breve indicación, las orientaciones generales de las obras más características.

1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL SOBRE EL ESTILO DE LA POESÍA GRIEGA.

- O. Becker, *Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen im frühgr. Denken* (*Hermes*, Heft 4), Berlín, 1937.
- V. Bers, *Enallage and Greek Style*, Leyden, 1974.
- K. Dietel, *Das Gleichnis in der frühgr. Lyrik*, Munich, 1939.
- H. Fraenkel, «Eine Stileigenheit der frühgr. Literatur» (en *Weg und Formen frühgr. Denkens*, Munich, 1955, págs. 40 y sigs.). (Estudia los rasgos específicos del «estilo arcaico» [importancia de la parataxis, detallismo, etc., con un análisis de estos rasgos en los principales escritores arcaicos].)
- R. Führer, *Formprobleme-Untersuchungen zu den Reden in der frühgr. Lyrik*, Munich, 1967.
- B. L. Keith, *Symbol and Metaphor in Greek Poetry from Homer to Aeschylus*, Chicago, 1914.
- E. Kemmer, *Die polare Ausdrucksweise in der gr. Literatur*, Würzburg, 1903.
- W. Kröhling, *Die Priamel als Stilmittel in der gr.-röm. Dichtung*, Greifswald, 1935.
- V. Magnien, «Origines de la langue poétique grecque» (en *Mél. de la Soc. toul. d'Ét. Class.*), Toulouse, 1946 (I, págs. 23 y sigs.).
- W. Marg, *Der Charakter in der Sprache der frühgr. Dichtung*, Würzburg, 1938.
- G. Mayer, *Die stilistische Verwendung der Nominalkomposita im Gr. Ein Beitrag zur Geschichte der Diplā Onómata* (*Philologus*, Suppl. 16, 3), Leipzig, 1923.
- H. Meyer, *Hymnische Stilelemente in der frühgr. Dichtung*, Würzburg, 1933.
- W. A. van Otterlo, *Untersuchungen über Begriff, Anwendung und Entstehung der gr. Ringkomposition*, Amsterdam, 1944. (Cf. también en *Mnemosyne*, XII [1944], 192 ss.)
- , «Beitrag zur Kenntnis des gr. Priamel» (*Mnemosyne* [1940], 145 ss.).
- M. Treu, *Von Homer zur Lyrik*, Munich, 1955.
- I. Waern, Γῆς ὀστέα. *The Kenning in pre-christian Greek Poetry*, Uppsala, 1951.
- O. von Weber, *Die Beziehungen zwischen Homer und den älteren gr. Lyrikern*, tesis doct., Bonn, 1955.

2. EL ESTILO DE LA PROSA.

- Fr. Blass, *Die attische Beredsamkeit*, Leipzig, 1887².
- J. Carrière, *Stylistique grecque*, París, 1967.
- J. D. Denniston, *Greek Prose Style*, Oxford, 1952.
- E. Norden, *Die antike Kunstprosa*, Leipzig, 1923³.
- G. Ottervik, *Koordination inkonzinner Glieder in der attischen Prosa*, Lund, 1943.
- E. Schwyzer, *Griechische Grammatik*, II, Munich, 1950, 698. (Una visión sinóptica de lo que el autor llama *estilística sintáctica*.)
- , «Die Parenthese im engeren und im weiteren Sinne» (*AAB* [1939], 6).

3. HOMERO (Y LA LENGUA Y ESTILO DE LA ÉPICA ARCAICA).

Intentamos una drástica selección de lo más importante, dentro de la enorme bibliografía existente sobre el tema.

W. Arend, *Die typischen Szenen bei Homer*, Berlín, 1933.

B. Fenik, *Typical battle scenes in the Iliad*, Wiesbaden, 1968.

H. Fraenkel, *Die hom. Gleichnisse*, Gotinga, 1921. (Básico.)

M. Leumann, *Homerische Wörter*, Basilea, 1950. (Se estudian una serie de palabras «raras» en la poesía homérica, formadas por procedimientos varios.)

O. Lohmann, *Die Komposition der Reden in der Ilias*, Berlín, 1970. (Se pone de relieve el uso de la *Ringkomposition* en la estructura de los discursos.)

K. Meister, *Die homerische Kunstsprache*, Leipzig, 1921 (reed., 1966).

L. Ph. Rank, *Etymologiseering en verwandte verschijnselen bij Homerus*, Assen, 1951. (El procedimiento de explicar etimológicamente determinados nombres —*nomen/omen*—, que no es exclusivo de Homero, pues lo hallamos en Hesíodo, Píndaro, Esquilo, Sófocles, etc.)

E. Risch, *Wortbildung der hom. Sprache*, Leipzig-Berlín, 1937.

W. Schadewaldt, *Iliasstudien* (Abh. sächs. Akad., Phil. phist. Kl. 43, 6), Leipzig, 1938. (Muy buenas observaciones sobre aspectos estilísticos y poéticos de la *Ilíada*.)

G. P. Shipp, *Studies in the language of Homer*, Cambridge, 1972³ (la lengua de las comparaciones sería «tardía»).

Fundamentales han sido los trabajos de M. Parry, hoy editados por A. Parry, *The making of Homeric Verse* (Oxford, 1971).

4. HESÍODO.

Enumeramos aquí algunos de los estudios que se ocupan de nuestro poeta en lo que tiene de específico frente a la tradición homérica.

G. P. Edwards, *The language of Hesiod in its traditional context*, Oxford, 1971.

K. v. Fritz, «Das hesiodische in den Werken Hesiods», en *Entretiens F. Hardt*, VII, Vandoeuvres-Ginebra, 1962, 1 ss. (Aunque orientado al estudio de su personalidad poética, contiene observaciones estilísticas.)

G. Giangrande, «Der stilistische Gebrauch der Dorismen im Epos» (*Hermes*, 98 [1970], 257 ss.).

F. Krafft, *Vergleichende Untersuchungen zu Homer und Hesiod*, Gotinga, 1963.

I. Sellschopp, *Stilistische Untersuchungen zu Hesiod*, Hamburgo, 1934.

H. Troxler, *Sprache und Wortschatz Hesiods*, Zurich, 1964.

Véanse también los trabajos antes citados de Rank, Waern, Fraenkel.

5. LÍRICA ARCAICA (menos Píndaro).

J. P. Fink, «Die Verwendung des Artikels bei Archilochos» (*Philologus*, 87 [1938], 375 ss.).

A. Hauvette, *Archiloque, sa vie et ses poésies*, París, 1905. (Aunque anticuado, contiene buenas observaciones sobre su lengua y estilo, págs. 234 y sigs.)

B. Marzullo, *Studi di poesia eolica*, Florencia, 1958.

E. Merone, *Aggettivazione, sintassi e figure di stile in Archilochos*, Nápoles, 1960.

- D. L. Page, *Archilochus and Oral Tradition* (en *Entretiens F. Hardt*, X, Vandoeuvres-Ginebra, 1964, págs. 119 y sig.). (Analiza el carácter «formulario» del estilo del poeta. Cf. las objeciones de A. Dihle, *Homer-Probleme*, Opladen, 1970, págs. 49 y sigs.)
- H. Saake, *Zur Kunst Sapphos*, Munich, 1971.
- A. Scherer, *Die Sprache des Archilochos* (en *Entretiens F. Hardt*, X, Vandoeuvres-Ginebra, 1964, págs. 89 y sigs.).
- Br. Snell, *Tyrtaios und die Sprache des Epos*, Gotinga, 1969.
- M. L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlín, 1974.

6. PÍNDARO (Y BAQUÍLIDES).

- M. Bernhard, *Pindars Denken in Bildern*, tesis doct., Tubinga, 1956.
- H. Buss, *De Bacchylide Homeri imitatore*, Giessen, 1913.
- Fr. Dornseiff, *Pindars Stil*, Berlín, 1921.
- L. Illig, *Zur Form der pindarischen Erzählung*, Berlín, 1932. (El empleo de la *Ringkomposition* en la narración de los mitos.)
- S. Lauer, *Zur Wortstellung bei Pindar*, Winterthur, 1959.
- R. Nierhaus, *Strophe und Inhalt im pindarischen Epinikion*, Berlín, 1936. (Aunque centrado sobre problemas métricos, hay observaciones interesantes de estilo.)
- J. Péron, *Les images maritimes de Pindare*, París, 1974.
- H. Schultz, *De elocutionis pindaricae colore epico*, Gotinga, 1905. (Simple enumeración de paralelismos.)
- W. Theiler, *Die zwei Zeitstufen in Pindars Stil und Vers*, Halle, 1941. (Buenas observaciones, pero un tanto exageradas.)

7. TRAGEDIA: GENERALIDADES SOBRE ESTILO.

- L. Bergson, *L'épithète ornementale dans Eschyle, Sophocle et Euripide*, Lund, 1956.
- G. Björck, *Das Alpha impurum und die tragische Kunstsprache*, Uppsala, 1950.
- J. W. Hörmann, *Gleichnis und Metapher in der gr. Tragödie*, Munich, 1934.
- C. Horstmann, *De veterum tragicorum lingua*, Münster, 1870.
- R. Lattimore, *The poetry of Greek Tragedy*, Baltimore, 1958.
- W. Schadewaldt, *Monolog und Selbstgespräch*, Berlín, 1926.

8. ESQUILO.

- W. Aly, *De Aeschyli copia verborum*, Berlín, 1906.
- V. Citti, *Il linguaggio religioso e liturgico nelle tragedie di Eschilo*, Bolonia, 1962.
- S. Dahlgren, *De imaginibus Aeschyli*, Estocolmo, 1877.
- J. Dumortier, *Les images dans la poésie d'Eschyle*, París, 1935. (Importante.)
- , *Le vocabulaire médicale d'Eschyle et les écrits hippocratiques*, París, 1935.
- F. R. Earp, *The Style of Aeschylus*, Cambridge, 1948. (Estudio evolutivo.)
- S. B. Franklin, *Traces of epic influence in the tragedies of Aeschylus*, Baltimore, 1895.
- G. Freymuth, *Tautologie und Abundanz bei Aischylos*, Berlín, 1939.
- A. F. Garvie, *Aeschylus' Supplices*, Cambridge, 1969. (En págs. 29 y sigs. se efectúa un análisis del estilo del autor.)
- O. Hiltbrunner, *Wiederholungs- und Motivtechnik bei Aischylos*, Berna, 1950.

- K. P. Kumaniecki, *De elocutionis aeschyleae natura*, Cracovia, 1933.
 H. Mielke, *Die Bildersprache des Aischylos*, Breslau, 1934.
 D. van Nes, *Die maritime Bildersprache des Aischylos*, Groningen, 1963.
 W. Porzig, *Aischylos*, Leipzig, 1926. (Interesantes observaciones sobre la «magia» de los nombres.)
 J. J. Schuurmsma, *De poetica vocabulorum abusione apud Aeschylum*, Amsterdam, 1932. (Interesante estudio de la *catacrisis*.)
 J. Seewald, *Untersuchungen zum Stil und Komposition der aisch. Tragödie*, Greifswald, 1936.
 A. Sideras, *Aeschylus homericus*, Gotinga, 1971.
 W. B. Stanford, *Aeschylus in his Style*, Dublín, 1942.

Una visión sinóptica del estilo esquiléo en Schmid, *Geschichte der gr. Literatur*, I, 2.

9. SÓFOCLES.

- F. R. Earp, *The Style of Sophocles*, Cambridge, 1944. (Visión evolutiva.)
 R. F. Goheen, *The imagery of Sophocles' Antigone*, Princeton, 1953.
 L. Kugler, *De Sophoclis quae vocantur abusionibus*, Gotinga, 1905.
 J. Löb, *Die Verwendung des homerischen Wortschatzes bei Sophokles*, Progr., Salzburgo, 1909.
 A. A. Long, *Language and Thought in Sophocles*, Londres, 1968. (Estudio de los compuestos y derivados de carácter «sofístico» y científico.)
 J. C. F. Nuchelmans, *Die Nomina des sophokleischen Wortschatzes*, Utrecht, 1948. (Útil para el estilo del autor, aunque se ocupa de aspectos morfológicos.)
 W. M. A. van den Wijnsperse, *De terminologie van het Jachtwesen bij Soph.*, Amsterdam, 1929. (Términos de caza.)

Buenas indicaciones pueden hallarse en Schmid, *Geschichte der gr. Literatur*, I, 2, y en T. B. L. Webster, *An Introduction to Sophocles*, Londres, 1969².

10. EURÍPIDES.

- Sh. A. Barlow, *The imagery of Euripides*, Londres, 1971.
 W. Breitenbach, *Untersuchungen zur Sprache der eurip. Lyrik*, Stuttgart, 1924.
 G. Italie, «De Euripide Aeschyli imitatore» (*Mnemosyne*, III [1950], 173 ss.).
 E. E. Pot, *De maritime beeldsprak bij Euripides*, Utrecht, 1943.
 J. Smereka, *Studia euripidea*, Luwów, 1937.

Asimismo, el cap. de Schmid, *Gesch. gr. Lit.*, I, 3, y en W. Ritchie, *The Authenticity of the Rhesus of Euripides*, Cambridge, 1964, págs. 141 y sigs.

11. ARISTÓFANES.

- K. J. Dover, *Aristophanic Comedy*, Londres, 1972. (Con un importante cap. sobre el estilo.)
 H. J. Newiger, *Metapher und Allegorie*, Munich, 1957.
 E. E. Spyropoulos, *L'accumulation verbale chez Aristophane*, Salónica, 1974.
 J. Taillardat, *Les images d'Aristophane*, Paris, 1965.

12. TUCÍDIDES.

- J. F. Corstens, *De traslationibus quibus usus est Thucydides*, tesis doct., Leipzig, 1894.
 J. Ehlert, *De verborum copia thucydidea*, tesis doct., Berlín, 1910.
 W. Lüdtke, *Untersuchungen zum Satzbau des Thucydides*, Borna-Leipzig, 1930. (Se ocupa esencialmente del anacoluto.)
 M. Nietzke, *De Thucyd. elocutionis proprietate quadam*, Königsberg, 1881. (El empleo del artículo como medio de substantivación.)
 J. Ros, *Die Metabole (variatio) als Stilprinzip des Thukydides*, Paderborn, 1938.
 B. Rosenkranz, «Der lokale Grundton und die persönliche Eigenart in der Sprache des Thucydides» (*IF*, XLVIII [1930], 127 ss.). (Importante para los aticismos, jonismos y arcaísmos del autor.)
 Ch. F. Smith, «Traces of Epic Usage in Thucydides» (*TAPhA*, 31 [1900], 6 ss.).
 Fr. Solmsen, «Thucydides' Treatment of Words and Concepts» (*Hermes*, 99 [1971], 385 ss.).
 J. D. Wolcott, «New Words in Thucydides» (*TAPhA*, 22 [1898], 104 ss.).
 Asimismo, se hallarán interesantes indicaciones en Schmid (*Gesch. gr. Lit.*, I, 5, Munich, 1948, págs. 183 y sigs.); W. R. M. Lamb, *Clio Enthroned. A Study of prose form in Thucydides*, Cambridge, 1914, y P. Huart, *Le vocabulaire de l'analyse psychologique dans l'oeuvre de Thucydide*, París, 1968.

13. PLATÓN.

- G. O. Berg, *Metaphor and comparison in the Dialogues of Plato*, Baltimore, 1904.
 A. Gustarelli, *Caratteri dello stile platonico*, Roma-Milán, 1909.
 P. Louis, *Les métaphores de Platon*, París, 1945.
 A. de Marignac, *Imagination et dialectique*, París, 1951. (Metáforas e imágenes para expresar la espiritualidad.)
 Ed. des Places, *Études sur quelques particules de liaison chez Platon*, París, 1929.
 L. Reinhardt, *Die Anakoluthe bei Platon*, Berlín, 1920.
 H. Thesleff, *Studies in the styles of Plato*, Helsinki, 1967. (Estudio de los distintos estilos que emplea el autor.)

14. DEMÓSTENES.

- W. H. Kirk, *The style of the private orations of Demosthenes*, Baltimore, 1895.
 O. Navarre, «Le style orationnel de Démosthène dans ses trois plus anciens plaidoyers politiques» (*Ant. Class.* [1939], 5 ss.).
 G. Ronnet, *Étude sur le style de Démosthène*, París, 1951.

3. RITMO Y VERSO

a) Generalidades

En griego antiguo el ritmo de la lengua se marcaba a base de alternancias de sílabas largas y breves, y no a base de un acento de intensidad como en la mayoría de las modernas. Las sílabas largas constaban de dos *moras* o *tiempos* (χρονοϋς) y se simbolizaban por un guión o raya (—); la sílaba breve constaba de una *mora* o tiempo, y se simbolizaba mediante ∪. En algunos casos

una sílaba larga puede sustituirse por dos breves (- = ~ ~), aunque ello no ocurre siempre. Al final de la Antigüedad, al desaparecer la oposición entre larga/breve, el ritmo se marcó a base de un acento intensivo. Por otra parte, algunos autores han sostenido que, originariamente, la métrica griega comportaba ya un acento *tónico*, pero no hay datos concretos que abonen esa hipótesis.

Como argumento, entre otros, de la existencia de un acento tonal, aduce O. Szemerényi (*Syncope in Greek and Indo-European and the Nature of Indoeuropean Accent*, Nápoles, 1966) el fenómeno de la síncope en algunos casos, como ocurre en algunas lenguas románicas.

Sobre los problemas generales que plantean los ritmos griegos, cf. E. Martin, *Essai sur les rythmes de la chanson grecque ancienne*, París, 1953.

De entre los muchos manuales de métrica, remitimos de un modo especial a los siguientes:

A. Kolar, *De re metrica poetarum Graecorum et Romanorum*, Praga, 1947; W. J. W. Koster, *Traité de métrique grecque*, Leiden, 1954²; B. Gentili, *La metrica dei Greci*, Florencia, 1951; A. Dain, *Traité de Métrique grecque*, París, 1965; D. S. Raven, *Greek Metre*, Londres, 1962; W. L. West, *Greek Metre*, Oxford, 1982.

Aunque muchas de las obras antiguas sobre el metro y el ritmo se han perdido, perviven las de Hefestión y de Arístides Quintiliano, que sostenían dos puntos de vista opuestos: Hefestión era un métrico, en tanto que Arístides sostenía doctrinas rítmicas, defendiendo la existencia de tiempos *rítmicos*, *arrítmicos* y *cuasirrítmicos* (ἔρρυθμοι, ἄρρυθμοι, ῥυθμοειδεῖς) y postulando que el *dáctilo cíclico* tenía las breves con una duración inferior a la normal, de modo que ~ ~ ~ = ~ ~ .

Las teorías de Hefestión están recogidas en su obra, editada por M. Consbruch (Leipzig, 1906); la de Arístides, en la editada por O. Jahn (Berlín, 1882), y últimamente por R. P. Winnington-Ingram (Leipzig, 1963).

Para los demás autores, cf. los *Musici scriptores graeci*, ed. de O. Jahn, Leipzig, 1895. Sobre el ritmo, cf. Th. Georgiades, *Der gr. Rythmus*, Hamburgo, 1949.

b) *Un poco de historia*

En realidad puede afirmarse que el creador de la métrica moderna fue G. Hermann (*Elementa doctrinae metricae*, Lipsiae, 1816), que se inspira en Hefestión, es decir, en un métrico. Pronto se produjo una reacción y los tratadistas volvieron los ojos hacia una actitud opuesta, la representada por Arístides Quintiliano: Boeckh, Westphal, Rossbach ensayan una interpretación estrictamente rítmica de la métrica (es decir, interpretan el metro a partir de la música). Sus puntos de vista culminan en la llamada *doctrina logaédica*, que, aplicando la tesis de la *isocronía* (los elementos de distinto ritmo tenían la misma duración, lo que debe entenderse como la aceptación del *dáctilo cíclico* o *tiempo irracional*), les llevó a interpretar como logaedos los llamados dáctilo-epitritos (en los que, según este punto de vista, los troqueos y yambos tienen la equiva-

lencia de un dáctilo, según el esquema: $-\sim-\sim=-\sim-$). Westphal y Rossbach expusieron sus ideas en el libro *Metrik der gr. Dramatiker und Lyriker* (Leipzig, 1854-1865), que provocó una fuerte reacción por parte de críticos como H. Weil, y más tarde, Schröder, Wifstrand, Fraenkel y Maas. (Sobre esta polémica, cf. D. Rossi, *Metrica e critica estilistica*, Roma, 1963, págs. 11 y sigs.)

Surge inmediatamente la *escuela comparativa*, de tendencia historicista, que pretende ir a la búsqueda del verso original o *Urvers*, del que, por derivación, procederían los demás. Otras veces se va al descubrimiento del verso originario indoeuropeo, a base de la comparación de la métrica de las diversas culturas de ámbito indoeuropeo. Así, por ejemplo, A. Meillet (*Les origines indo-européennes des mètres grecs*, París, 1923) pretende hallar en la métrica eólica una base indoeuropea, en tanto que el hexámetro sería mediterráneo.

El mejor exponente de la escuela histórica es U. von Wilamowitz, *Griechische Verskunst*, Berlín, 1921.

En la época actual, aunque ha habido —y parcialmente hay— representantes de la teoría rítmica (Kikauka, Kral, Kolař), la mayor parte de los metricólogos tienden hacia la separación entre lo que es la estructura del verso y su interpretación en el momento del canto (es decir, una vuelta a Hefestión). Entre éstos hay que citar a la mayor parte de los tratadistas actuales (Koster, Gentili, Snell, Dale, Dain, etc.). Los postulados de eso que se ha convenido en llamar *nueva métrica* (nueva en oposición a la antigua, que es la de tendencia rítmica) son los siguientes:

1) Tendencia a una separación radical entre métrica y música. Una cosa es la estructura métrica de un verso, y otra muy distinta el *Vortrag*, o sea su ejecución acompañada de música.

2) Se abandona la doctrina que ve en el *pie* el elemento básico del ritmo, buscándolo en unidades elementales superiores (el *metro* o grupo de dos pies, etc.). Por ejemplo, en el ritmo yámbico (cf. *infra*) lo que da la sensación de ritmo no es un solo yambo ($\sim-$), sino, al menos, este elemento:

$$x-\sim- / x-\sim- / x-\sim- \approx$$

A. Dain ha expresado este principio al afirmar: «Lo que cuenta en la poesía griega es la sucesión en un orden dado de cierto número de sílabas largas y breves que constituyen un grupo familiar al oído» (*Traité*, pág. 25). Parece que en los metricólogos antiguos ese principio era ya aceptado, pero consideraban la noción de pie con una finalidad meramente mnemotécnica.

Los ritmólogos antiguos establecieron una división de los pies de acuerdo con la proporción aritmética entre sus componentes: si la proporción era 1/1, se tenía el γένος ἴσων (espondeo $--$, anapesto $\sim\sim-$, dáctilo $\sim\sim\sim$, etc.), y si tenía la proporción 1/2, el *doble* (γένος διπλάσιον): yambo, $\sim-$; troqueo $-\sim$; jónicos $\sim\sim--$ o $--\sim\sim$; si la proporción era de 2/3, se le llamaba ἡμιόλιον:

crético, $\text{—}\cup\text{—}$, $\cup\text{—}\text{—}$, baqueo. Si la proporción era de $3/4$, los epítritos: $\text{—}\cup\text{—}\text{—}$, $\cup\text{—}\text{—}\text{—}$, $\text{—}\text{—}\cup\text{—}$, $\text{—}\text{—}\cup\text{—}\text{—}$. En el *docmio* ($\delta\omicron\chi\mu\acute{o}\varsigma$), la proporción era de $3/5$: $\text{—}\cup\text{—}\cup\text{—}$ (hipodocmio), $\cup\text{—}\cup\text{—}\text{—}$, $\text{—}\cup\text{—}\cup\text{—}\text{—}$, $\cup\text{—}\text{—}\cup\text{—}\text{—}$. Rasgo importante de estos pies era la posibilidad de resoluciones (una larga por dos breves y viceversa).

3) Distinción de unos elementos rítmicos elementales: se trata de un grupo de largas y breves combinadas en unas pocas fórmulas que pueden dividirse en *dipodias* y *tripodias*, de acuerdo con el siguiente cuadro:

Dipodias

yámbica: $\cup\text{—}\text{—}$,
 trocaica: $\text{—}\cup\text{—}\cup$,
 coriambo: $\text{—}\cup\text{—}\text{—}$,
 jónico *a maiore*: $\text{—}\cup\text{—}\cup\text{—}$,
 jónico *a minore*: $\cup\text{—}\cup\text{—}$,
 baqueo: $\cup\text{—}\text{—}$,
 crético: $\text{—}\cup\text{—}$ ($\cup\cup\text{—}\text{—}$, $\text{—}\cup\text{—}\cup\text{—}$, $\cup\text{—}\cup\text{—}\cup\text{—}$)
 moloso: $\text{—}\text{—}\text{—}\text{—}$.

Tripodias

yámbica: $\cup\text{—}\cup\text{—}\text{—}$,
 trocaica: $\text{—}\cup\text{—}\cup\text{—}\text{—}$,
 dactílica: $\text{—}\cup\text{—}\cup\text{—}\cup\text{—}\text{—}$,
 anapéstica: $\cup\text{—}\cup\text{—}\cup\text{—}\text{—}\text{—}$,
 crética (peónica): $\text{—}\cup\text{—}\text{—}\cup\text{—}\text{—}\text{—}$.

Lo importante es que, a partir de tales elementos y por medio de diversas modificaciones que pueden sufrir tales elementos, se puede llegar a la formación de un número indefinido de versos. Un elemento intermedio entre dipodias y tripodias es el *kôlon*, o miembro, que puede hallarse en forma pura (doble dipodia, etc.) o sufrir una serie de alteraciones. El verso —en especial el cantado o lírico— está formado por dos o más *kôla*.

La *prosodia* estudia cuanto se refiere a la naturaleza de la sílaba en relación con su cantidad: éstas se dividen en breves o largas por naturaleza (cuando la vocal de la sílaba es breve o larga de por sí), o por *posición*: si una vocal breve (o un diptongo) va seguida de dos consonantes, se alarga. Pero hay que tener en cuenta que en algunos casos puede darse la *correptio attica* (abreviación ática), que no se limita, empero, al ámbito del ático, y, de acuerdo con la cual, una *muda acompañada de líquida* no abrevia, o puede no abreviar cuando interesa al poeta. El modo de indicar que la ley de la abreviación no actúa suele ser una raya colocada entre las dos consonantes: $\pi\alpha\tau\rho\acute{\rho}\varsigma$. En Homero nunca actúa la ley de abreviación ática, de modo que la palabra $\pi\alpha\tau\rho\acute{\rho}\varsigma$ es siempre un troqueo ($\pi\acute{\alpha}\tau\rho\text{—}\acute{\rho}\varsigma$). Ante hiato, sobre todo entre dos palabras distintas (pero puede ser en el interior de palabra), suele darse la abreviación, aunque en Homero, por razones no aclaradas del todo, a veces el hiato no es causa de abreviación.

Las principales modificaciones que puede sufrir un elemento rítmico son las siguientes: *síncopa* (eliminación de una sílaba en el interior de un elemento). Normalmente es una sílaba breve, y suele indicarse con un punto: así $- \cup - \cup$. $- \cup$ es una tripodia trocaica sincopada (procedente de $- \cup - \cup - \cup$). *Anaclasis de ἀνακλᾶω* = doblar) es un fenómeno en virtud del cual se invierte el orden de sucesión de alguna o algunas sílabas, con lo que puede llegarse a un cambio de ritmo: así, de un dímeter coriámbico puro ($- \cup \cup - - \cup \cup -$, cf. *infra*) por anaclasis se puede llegar a un dímeter anaclástico coriámbico, que puede tener, y de hecho tiene, el mismo valor en el verso. *Catalexis*: consiste en eliminar la última sílaba de un elemento. Así un *gliconio*, $- \cup - \cup \cup - \cup -$, por catalexis se convierte en *ferrecrio*. La *acefalia* es el fenómeno inverso: pérdida de una sílaba al comienzo del elemento: de un *gliconio*: $- \cup - \cup \cup - \cup -$, se pasa a un *telesileo*, $\cup - \cup \cup - \cup -$. La *hipermetria* es la adición de una sílaba al final del elemento: un *gliconio*, por hipermetria, se convierte en un *hiponacteio*, $\cup - \cup \cup - \cup - \cup$.

c) El verso griego

Definiremos el verso griego como una reunión de elementos rítmicos perceptibles al oído, y ensamblados de tal manera que constituyen un todo independiente de lo que le precede y le sigue. Para indicar mejor esa independencia, el final de verso está siempre marcado por una pausa o por el hecho de alargar la sílaba final si ésta es breve. De hecho, en un verso griego (y en las unidades superiores como el período y la estrofa, cf. *infra*), la sílaba final es siempre indiferente a la cantidad (*anceps*).

Podemos dividir el verso griego de acuerdo con dos principios. Si nos atenemos a la *forma*, cabe distinguir el llamado *estico* o línea (gr. στίχος = verso), formado por la reunión de varios *kôla* y que pueden repetirse indefinidamente, es decir, en forma llamada κατὰ στίχον (= verso por verso). El *sistema* (σύστημα) está formado por un número ilimitado de *kôla* que forman un todo coherente y único. El verso libre, finalmente, o lírico, es la combinación libremente establecida por el poeta.

Por su ejecución, el verso griego hay que dividirlo en dos grandes grupos: versos recitados y versos cantados. Esta división es muy importante, porque entre los dos grupos hay una serie de diferencias fundamentales, tanto de estructura como de función.

d) El verso recitado

Se caracteriza porque tiene una estructura fija —independiente de las posibilidades de modificación, como la sustitución de una larga por dos breves, por ejemplo— y con unas pausas (cesuras, diéresis) que siempre aparecen en el mismo lugar o lugares del verso. Además, como su nombre indica, su ejecución es a base de recitado. Los tres tipos básicos de versos recitados son el *hexámetro*, el *pentámetro*, el *trímetro yámbico* y el *tetrámetro trocaico cataléc-*

libertad muy desigual según los géneros por lo que respecta a las posibilidades de resoluciones. Su esquema básico es:

$$X - \text{—} \dot{\text{—}} - X \dot{\text{—}} - \text{—} - X - \text{—} \text{—}$$

(X = anceps). Puede hallarse en forma pura, $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ (como en Simónides, fr. 8, 56 Adrados):

ἄθυστα δ' ἱρᾶ πολλάκις κατεσθίει.

Aunque lo normal es que haya sustituciones o resoluciones (espondeo, tríbraco, dáctilo, anapesto), no todos estos pies pueden sustituir indistintamente a cualquier yambo: así, el tríbraco puede sustituir al yambo en cualquier posición; el dáctilo en los pies impares; el anapesto puede también ocupar cualquier posición. Se evita siempre la sucesión dáctilo-anapesto o tríbraco-anapéstico, para evitar romper el ritmo con la sucesión de excesivas breves: $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} |$
 $\text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—}$. A veces se emplea en primera posición el troqueo.

Los poetas de los diversos géneros tratan este verso en forma muy distinta: en los yambógrafos arcaicos hay mucha mayor rigidez en lo que atañe a las resoluciones (por ejemplo, sólo se halla resolución en los dos primeros pies, y las dos breves obtenidas de la resolución de la larga pertenecen a la misma palabra). El dáctilo puede hallarse en el primer pie, como en Arquíloco, fr. 106, 2 Adrados. En la tragedia las resoluciones son más frecuentes que en el yambo, y, dentro de los trágicos, observamos una mayor libertad al pasar de Esquilo a Sófocles, y de éste a Eurípides. En la comedia tenemos el máximo de libertad. Se observa también una paulatina pérdida del carácter hierático del trímetro: así el fenómeno llamado *antilabé* (ἀντιλαβή), que consiste en que dos o más interlocutores se reparten un solo trímetro, muy raro en la tragedia arcaica (Esquilo), se va haciendo más frecuente en Sófocles y en Eurípides, para llegar a su máximo grado de libertad en la comedia.

El esquema del trímetro yámbico, con la indicación de las cesuras (no se permite la diéresis), es el siguiente:

$$X - \text{—} \dot{\text{—}} - X \dot{\text{—}} - \text{—} \dot{\text{—}} - X - \text{—} \text{—}$$

Sobre esto, cf. J. Descroix, *Le trimètre iambique des iambographes à la comédie nouvelle*, Mâcon, 1931.

La ley más importante que rige el trímetro yámbico es la llamada *Ley de Porson*, y que puede enunciarse de la manera siguiente: «Si el verso termina con una palabra que forma un crético (o un peónico: $\text{—} \text{—}$) y precede un polisílabo, el quinto pie debe ser yambo o tríbraco». Es decir, si el último metro se inicia con sílaba final de palabra, ésta debe ser breve, excepto si se trata de un monosílabo. Ejemplo, Esquilo, *Prom.* 5: ὕψηλο κρήμους τὸν λεωργὸν ὄχμασαι.

En la tragedia y en la comedia, especialmente, es frecuente el encabalgamiento, es decir, el fin de verso no coincide con el fin de frase, procedimiento que sirve para poner de relieve la palabra que inicia el segundo trímetro.

y fin de período, pero puede hallarse también en otras posiciones. Cf. Esquilo, *Persas* 115:

ταῖτά μοι μελαγχίτων (_ _ _ _ _),

y en el famoso himno a Zeus del *Agam.* 160 ss., en forma de *leccio*:

Zeús ὅστις ποτ' ἔστιν εἰ τόδ' αὖ (_ _ _ _ _ | _)
τῷ φίλον κεκλημεν

El llamado *itifálico* ha sido interpretado por los metricólogos de forma muy distinta: unos lo ven como una *tripodia yámbica*; otros, quizá con razón, lo consideran formado por un crético más un baqueo, con esta estructura: cf. Eurípides, *Hipp.* 115, verso que puede analizarse como dímetro yámbico más itifálico.

VERSOS DACTÍLICOS. — El dáctilo lírico podemos hallarlo en la lírica coral en forma de dímetro (_ _ _ _ _ = himenaico) que, en algunos casos, sobre todo con sílaba *anceps* al final, puede confundirse con un *adonio* (que tiene coriámbico). Así

Aristófanes, *Nubes* 280: δενδροκόμος ἴνα _ _ _ _ _.

y

Sófocles, *Ed. Rey* 153: τᾶς πολυχρύσου _ _ _ _ _.

No es infrecuente que, en vez de los dos dáctilos, tengamos dos espondeos, como en Eurípides, *If. Ául.* 1295: νυμφᾶν κείνται (_ _ _ _).

El *tetrámetro dactílico* (repetición de dos dímetros) presenta varias formas de acuerdo con las posibilidades de resolución del dáctilo por el espondeo. En su forma pura se llama *alcmanio*, cf. Alcmán, fr. 67 D.:

Μῶσ' ἄγε, καλλιόπα, θύγατερ Διὸς _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ ,

y en su forma con espondeo o troqueo final, *arquilóqueo*: Arquíloco, fr. 87 Adr. (en un contexto asinartético):

φαινόμενον κακὸν οἴκαδ' ἄγεσθαι
_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _

Entre las otras formas en que aparece, en un contexto lírico, el dáctilo tenemos la *pentapodia dactílica* (_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _). Cf. Esquilo, *Eum.* 368:

Δόξαι δ' ἀνδρῶν καὶ μάλ' ὑπ' αἰέει σεμιαί.

En su forma dactílica *cataléctica*, cf. Aristófanes, *Aves* 742:

ἐδόμενος μελίας ἐπι φυλλοκόμου
_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _

El *ferecracio* es la forma cataléctica del gliconio, y suele emplearse como cláusula, dado su carácter cataléctico. Cf. Aristófanes, *Aves*, 684:

ἄρχου τῶν ἀναπαίστων

- - - - -

El *telesileo* (de la poetisa Telesila) es la forma acéfala del gliconio (- - - - -). Cf. Telesila, fr. 1 D.:

ὃ δ' Ἄρτεμις, ὦ κόρα.

El *hiponácteo* es un glicónico hipercataléctico (- - - - -) que cuando adopta, en la base inicial, la forma dactílica se llama *decasílabo alcaico*, que forma el cuarto verso de la estrofa alcaica.

- - - | - - - - | - - -

Como se ve, al pasar a otros géneros, la lírica eólica pierde su carácter isosilábico. Cabe añadir a este grupo el de la *pentapodia eólica* (- - - - - | - - -), la *hexapodia eólica* (- - - - - | - - -) y el verso eólico de 16 sílabas, llamado también *heptasílabo eólico cataléctico* (- - - - - | - - - - -).

De hecho, deberíamos incluirlos en el ritmo dactílico.

LOS DÁCTILO-EPÍTRITOS. — Un grupo muy importante de versos está formado por lo que los tratadistas llaman dáctilo-epítritos (o, con más razón, enoplio-epítritos, cf. *infra*). Westphal creyó descubrir en estos versos un tipo mixto en el que alternaban elementos dactílicos y yámbicos o trocaicos, y, de acuerdo con su tesis de la isocronía (cf. *supra*), los incluyó dentro de los *logaédicos* (mezcla de elementos cantados y recitados). En realidad, hoy sabemos que no se trata de elementos dactílicos, sino de enoplios, ya que el dáctilo jamás es susceptible de resolver la larga primera por dos sílabas, y sí los ritmos enoplios, cuya base esencial es el llamado *enoplio*, cuya estructura es:

⏟ / ⏟ / ⏟ / - - .

Se llaman epítritos (cf. *supra*) aquellos elementos de relación 3/4, que pueden adoptar diversas formas. De hecho, son elementos yámbicos y trocaicos, y algunos tienden a llamar a los dáctilo-epítritos dáctilo-trocaicos.

En un tiempo se creyó que los dáctilo-epítritos eran el resultado de dividir el hexámetro en dos partes, a partir de la cesura pentemímera, con lo que podíamos tener dos o más tipos de verso, de acuerdo con este esquema:

- - - - - | - - - - - - -

El *kôlon* que resulta hasta la cesura pentemímera se llama *hemíepes*; si se toma la parte primera a partir de la cesura trocaica, tendríamos el *hemíepes femenino*; la segunda parte del hexámetro a partir de la cesura pentemímera sería el llamado enoplio (- - - - -), que, naturalmente, toma diversas formas según las resoluciones.

De hecho, hoy se sabe (cf. Gentili-Giannini, en *QUCC* [1977], 7 s.) que la realidad es la inversa: el hexámetro se ha formado por la fusión de antiguos *kôla* que podían funcionar independientemente.

Tendríamos, pues, los siguientes tipos:

Hemíepes: $\underline{\cup}\cup\underline{\cup}\cup\underline{\cup}$ (puede estar unido a otro *kôlon*). Ejemplos: formando verso por sí solo, Timocreonte, fr. 1 D. 14,

ψεύσταν, ἄδικον, προδόταν;

y formando verso con otro *kôlon*, Píndaro, *Pít.* XII 2,

Φερσεφῶνας ἔδος, ἅτ' ὄχθαις ἐπι μηλοβότου

Hemíepes femenino ($\underline{\cup}\cup\underline{\cup}\cup\underline{\cup}$). Píndaro, *Pít.* I 10:

πρω, Διὸς αἰετῶς, ὠκει- ($\underline{\cup}\cup\underline{\cup}\cup\underline{\cup}$)

Enoplio ($\underline{\cup}\underline{\cup}\cup\underline{\cup}\cup\underline{\cup}$). Píndaro, *Pít.* IV 65:

σαίνει κέαρ εἰ δ' ὄγυιᾶς

Prosodíaco (enoplio cataléctico). Píndaro, *Pít.* XII 8:

ἄνδρῶν τε σὺν εὐμενείᾳ ($\underline{\cup}\underline{\cup}\cup\underline{\cup}\cup\underline{\cup}$).

Reiziano (enoplio cataléctico: $\underline{\cup}\underline{\cup}\cup\underline{\cup}$), que puede adoptar distintas formas según las resoluciones ($\underline{\cup}\underline{\cup}\cup\underline{\cup}$, $\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}$, etc.), y puede hallarse como cláusula en las series epítricas (y en otras).

En cuanto al *epítrito*, puede adoptar diversas formas: *rufuliano* a tripodia yámbica cataléctica (cf. A. Dain, «La tripodia iambique catalectique: le 'Rufulianum'», en *Mél. Desrousseau*, París, 1937, págs. 105 y sig.), que tiene la forma $\underline{\cup}\underline{\cup}\cup\underline{\cup}$, o las formas trocaicas o yámbicas, del tipo $\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}$, $\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}$. También podemos hallar un aparente crético en los casos cataléctico, como $\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}$.

La ley de Maas regula los epítritos de este tipo de versos: «El fin de palabra no se admite después de la última sílaba larga del primer epítrito y antes del crético final del período si el crético va precedido de sílaba larga». El esquema sería éste:

$\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}\underline{\cup}$

Finalmente, la ley de J. Irigoin (*Recherches sur les mètres de la lyrique chorale grecque*, París, 1953) señala que se evita que la pausa esté situada de tal manera que queden separados los elementos que forman el dáctilo epítrito. Esta ley, que es un corolario de la llamada *sinafia*, intenta evitar que se descubra demasiado la costura entre los elementos o *kôla* que forman el verso.

Los DOCMIOS. — No hay acuerdo, entre los tratadistas, ni en el origen ni en la estructura o interpretación métrica del docmio (◡ - - - ◡ -): Hefestión (32, 6 Consbruch) lo considera un monómetro *antispástico hipercataléctico* (◡ - - - ◡ | -), en tanto que Aristides Quintiliano (26, 5 Jahn) como un elemento formado por un yambo más un crético (◡ - - - ◡ -). De entre los modernos, G. Hermann lo considera una tripodia yámbica sincopada (◡ - . - - ◡ -), y Westopthal, un dímetro baqueo cataléctico (◡ - - - ◡ - ^).

Hoy tiende a creerse que el docmio —que es un verso que, como el itifálico y el crético, es de origen ritual— puede derivar o bien de un hipodocmio (- ◡ - ◡ -), con todas las sustituciones y resoluciones posibles, o del llamado *dodrans docmiaco*. De hecho, podemos tratarlo como un yambo y un crético. El rasgo más típico del docmio es la enorme capacidad de resoluciones (prácticamente todas), de modo que es un verso que se presenta en muchas formas distintas.

Los elementos o formas básicas son las siguientes:

forma prosodiaca: ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡

hipodocmio: - ◡ - ◡ -

yambo más crético (con larga en el primer elemento): ◡ - - - -

hemiasclepiadeo docmiaco: ◡ - - - - // - ◡ - ◡ - .

En las series docmiacas solemos hallar dímetros yámbicos y elementos créticos. Se admite el fin de palabra después de cada docmio. Ej., Sófocles, *Ayante* 401 s.:

ἀλλᾶ μ' ἄ Διὸς ◡ - - - -

Se admite la abreviación en hiato interno entre los trágicos. Ejemplo, Sófocles, *Edipo Rey* 662:

ἄλιον ἐπει ἄθεος - - - - -

La *ley de Weil* señala que cuando la sílaba final de una palabra marca el paso de un docmio a otro, el segundo docmio debe adoptar la forma - - - - - , y no - ◡ - - - - . Ej., Esquilo, *Siete* 687:

θυμοπλη- θής δορίμαργος ἄτα φερέτω κακοῦ.

- - - - -

OTROS RITMOS. — No tratándose en este capítulo de ofrecer una síntesis de métrica, sino de plantear meramente algunas cuestiones básicas para entender un aspecto formal tan importante en la poesía griega como el ritmo, no podemos extendernos en detalles. Señalaremos que existen aún otros ritmos:

1) Los *jónicos* (*a maiores* - - ◡ - y *a minore* ◡ - - -), y que pueden hallarse en forma de dímetro, trímetro y tetrámetro, y que el *anacreóntico* es la forma adoptada por un dímetro jónico *a minore* anaclástica: ◡ - - - - ◡ - (puede usarse: κατὰ στίχον).

2) *El ritmo peónico*. — Llamado también crético (- ◡ - , ◡ ◡ - - ◡ ◡ -). Puede presentarse en forma de dímetros y trímetros, incluso como tetrámetro. Aparecen, con los yambos, en los contextos docmiacos.

3) *El baqueo* (√ - -) y *el palimbaqueo* (- - √) suelen presentarse en forma de trímetros y tetrametros. Raras veces aparece solo, sino asociado a otros ritmos, como los docmíacos y prosodíacos, incluso unidos a formas trocaicas como el lecitio.

f) *El llamado «éthos» del verso griego*

No es raro hallar entre los metricólogos, tanto antiguos como modernos, la idea de que determinados ritmos van unidos a determinados sentimientos expresivos. Así, entre los antiguos, Aristóteles afirma que el ritmo trocaico se adapta muy bien a la danza (*Rhet.* III 1408b36), y un escolio a un verso de Esquilo (*Prom.* 128) afirma que el verso epicoriambo está muy bien adaptado a las lamentaciones.

En general, los tratadistas modernos van con más cautela en sus afirmaciones. Observan que los mismos ritmos han servido, en la literatura griega, para expresar sentimientos diversos: así, el docmio es empleado por Eurípides, en un verso (*Orestes* 174 ss.) donde se entona un canto de cuna. Pues bien, para expresar lo mismo, Sófocles se vale de versos de ritmo mezclado (cf. *Filoctetes* 827 s.).

Como señala Dain, «cuando un ritmo se opone a otro es cuando destaca su carácter». Sin embargo, hay algunos casos que, por su frecuencia, se prestan a generalizar. Así, está comprobado que el ritmo docmiaco sólo se emplea en la tragedia para expresar un sentimiento muy agitado y patético. Los ritmos dactílicos suelen aparecer, en la tragedia, cuando se quiere dar al texto una grandiosidad épica, como ocurre con el canto del párodos del *Agamenón* de Esquilo.

El ritmo peónico ha sido considerado, por lo general, como un ritmo de carácter popular, y ello puede acaso explicar el hecho de que, mientras es muy empleado por los cómicos, no aparece nunca en Sófocles.

g) *La estrofa*

En oposición a la estructura de los poemas *κατὰ στίχον*, tenemos la *estrofa* (στροφή), sin duda la forma esencial de la poesía lírica, y la mayor unidad métrica. Aunque en sus orígenes (cf. Mario Victorino, 58, 5) su sentido se refería a las evoluciones acompañadas de canto de un coro en torno a un altar, su sentido, en métrica, es claro: se trata, de acuerdo con Dain, de «un conjunto de versos o períodos del todo completo en lo que se refiere al plan métrico». Su estructura puede variar considerablemente, sobre todo en la poesía coral, donde el poeta tiene absoluta libertad para su construcción. O, como dice Dale (*The lyric metres of Greek drama*, pág. 195): «cada poeta creaba un nuevo esquema para cada canción, esquema difícilmente reducible a un tipo concreto».

Podemos distinguir varios tipos:

1) Las construcciones *monostróficas* (κατὰ στροφὴν) consisten en la repetición indefinida del mismo esquema a lo largo del poema. Hallamos este tipo, ante todo, en la *lírica monódica lesbia*. Pero también en la poesía coral aparece. Posiblemente sea la forma más antigua de la estrofa coral. El ejemplo más antiguo que poseemos lo constituye el fr. 1 D. de Alcman (el famoso *Partenio*): consta de una serie de estrofas formadas por 14 *kōla*, con la siguiente estructura (vv. 50-63 = estrofa V):

50 Ἦ οὐχ ὄρη; ὁ μὲν κέλης
 Ἐνητικός ἅ δὲ χαίτα
 τᾶς ἑμᾶς ἀνεψιᾶς
 Ἄγησιχόρας ἑπανθεῖ
 Χρυσὸς ὡς ἄκήρατος.
 55 τό τ'ἀργύριον πρόσωπον
 διαφάδαν τί τοι λέγω;
 Ἄγησιχόρα μὲν αὐτα. ||
 58 ἅ δὲ δευτέρα πεδ' Ἄγιδῶ τὸ Φεῖδος
 ἵππος Ἴβηνῶ Κολαξαῖος δραμήται.
 ταὶ Πεληᾶδὲς γὰρ ἄμιν
 ὀρθραῖα φᾶρος φεροίσαις
 62 νύκτα δι' ἄμβροσίαν ἄτε σήριον
 ἄστρον ἄηρομέναι μάχονται. |||

El análisis de este ejemplar indica que estamos en presencia de un arte todavía poco desarrollado: los 14 *kōla* se organizan a base de dos grandes períodos (cf. *infra*) formados por 8 *kōla* + 6 *kōla*. En el primer período tenemos una alternancia de *lecitios* y *enoplios*. En el segundo período se inicia otro ritmo, donde predominan los *troqueos*, para cerrarse con un *alcmánio* y un *decasílabo alcaico*.

También en los poetas corales posteriores hallaremos poemas estructurados a base de la organización monostrofica. Así en Píndaro y Baquilides, raramente en Aristófanes, y en algunas ocasiones en Eurípides.

La forma más elemental de estrofa monódica la tenemos en el *dístico epódico* y *proódico*, del que hallaremos abundantes ejemplos en Arquíloco. Se llama *epodo* al dístico formado por dos versos de desigual longitud, en el que el verso más largo aparece en primer lugar. El dístico proódico es el formado por dos versos de los cuales el más corto va en primer lugar. Muy conocidos son los *Epodos* de Arquíloco. Ejemplo, fr. 21 Adrados:

Πάτερ Λυκάμβα, ποῖον ἐφράσω τόδε;
 τίς σὰς παρήειρε φρένας;

— — — — —
 — — — — —

Aunque recuerda, por su aspecto externo, al dístico elegíaco, la diferencia esencial radica en parte en que el dístico epódico o proódico es cantado y en que puede formarse con versos de distinta medida. Así podremos hallar combinaciones en las que el verso largo está formado por hexámetro dactílico, trímetro yámbico o arquiloqueo.

Más conocidas son las *estrofas eólicas*, de las cuales las más famosas son la *estrofa sáfica* y la *alcaica*.

La *estrofa sáfica* está constituida por tres hendecasílabos sáficos más un adonio (aunque en rigor, y dado que el último verso puede estar unido al tercero por sinafia, de hecho cabe decir que *es una estrofa de tres versos, con el tercero más largo*). Ejemplo, Safo, fr. 31 LP:

Φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν
ἔμμεν' ὄνηρ ὄττις ἐνάντιός τοι
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδω φω-
νείσας ὑπακούει

Puede haber encabalgamiento entre las distintas estrofas.

La *estrofa alcaica* está formada por 2 hendecasílabos alcaicos, un eneasílabo y un decasílabo alcaico. Ejemplo, Alceo, fr. 326 LP:

Ἄσυννέτημι τῶν ἀνέμων στάσιν,
τὸ μὲν γὰρ ἔνθεν κῦμα κυλίνδεται
τὸ δ' ἔνθεν, ἄμμες δ' ὄν τό μέσσον
νᾶϊ φορήμεθα σύν μελαίνα

Los poetas lesbios emplean, además de las estrofas señaladas, otros tipos. En ellos alternan los distintos metros y versos de la llamada métrica eolia (asclepiadeos mayores y menores, gliconios, ferecracios, etc.). Una lista de estas estrofas puede hallarse en D. L. Page, *Sappho and Alcaeus*, págs. 318 y sigs.

2) Un segundo tipo está formado por los llamados *escolios* (cantos de banquete), formados por estrofas de cuatro versos de longitud media (en algunos casos, de tipo eólico o emparentados: falecios, dímetros coriámbricos, etc.). Como ejemplo daremos el famoso escolio de *Los tiranicidas* (fr. 893 LP):

Ἐν μύρτου κλαδί τὸ ξίφος φορήσω
ὥσπερ Ἄρμόδιος κάριστογαίτων
ὄτε τὸν τύραννον κτανέτην
ἰσονόμους τ' Ἀθήνας ἐποίησάτην

-----	falecio
-----	falecio
-----	dím. coriámbico.
-----	basílico + 2 créticos.

Paulatinamente la lírica coral va elaborando la estructura de la estrofa. Ya en Píndaro hallamos la estructura consistente en hacer seguir a la estrofa una *antístrofa*, de la misma estructura métrica, y, asimismo —y ésa será su estructura normal—, a la estrofa y antístrofa hacerlas seguir un *epodo* de estructura métrica propia. Tenemos así la llamada estructura *triádica*. Este esquema se repite, en la lírica coral, a lo largo de todo el poema. En el caso de la *tragedia*, las cosas pueden variar. Así, podemos hallar un canto coral en el que cada grupo (estrofa-antístrofa) tenga su propia métrica (esquema AA-BB-CC, etc.). Tampoco es raro el esquema que consiste en que a una serie estrofa-antístrofa, repetida varias veces, siga un *epodo* único (esquema AA-BB-CC-D). O al revés: tenemos entonces el esquema AAB-CC-DD-EE-GG'. La forma triádica aparece ya en Estesícoro.

PROBLEMAS RELACIONADOS CON LA ESTROFA. — El primero es la determinación de la *periodología*. Toda estrofa de la lírica coral está dividida en varias partes, formada cada una por uno o varios versos. Dain lo ha definido así: «un conjunto métrico de cierta extensión y que presenta elementos tan estrechamente unidos entre sí que el ritmo queda suspendido hasta el último término» (*Traité de métrique*, pág. 159). El término, que (como el de *kôla*) pertenece, asimismo, al análisis del ritmo de la prosa, recibe su nombre del hecho de que, gracias al movimiento rítmico, se recorre una especie de círculo (*περίοδος*). El *fin de período* se marca con dos rayas verticales (||). El problema, en todo caso, reside en el cálculo de los períodos que una estrofa lírica contiene. Como indicio de fin de período se han señalado los siguientes: 1) *una pausa*; 2) *hiato* entre la palabra final de un verso y el comienzo del siguiente; 3) *brevis in longo*; 4) *cambio de ritmo*.

Para establecer la medida de un período se acude al número de tiempos marcados (*ictus*) para aquellos que aceptan su existencia. Así, partiendo de este principio, se indica que una *dipodia* tiene dos tiempos marcados, una *tripodia*, tres, y una *tetrapodia*, cuatro. Aunque los autores varían, como veremos, en su tratamiento de la estrofa, la tendencia (por lo menos en Sófocles) a que cada período tenga un número igual o muy aproximado de tiempos marcados es clara.

Para la determinación de la periodología, con ejemplos concretos, cf. H. A. Pohl-sander, *Metrical Studies in the Lyrics of Sophocles*, Leyden, 1964.

Al final de la estrofa suele haber un verso o *kôlon* que marca la terminación de la misma. Este final se suele caracterizar porque el verso en cuestión es

cataléctico o hipercataléctico. Se le llama *cláusula*. Normalmente —o con cierta tendencia— esta cláusula viene preparada ya en los versos anteriores con ritmos parecidos al que marca la cláusula en cuestión. Suelen ser cláusulas versos o *kóla* del tipo de *aristofanio*, *itifálico*, *ferecracio*, *reiziano*. La misma técnica se sigue para la cláusula de los períodos.

Como ejemplo de periodología damos una estrofa esquiléa (*Agamenón* 104 ss., con la colometría de Wilamowitz, reproducida por Koster, *Traité de métrique grecque*, pág. 62):

- 1 I Κύριός εἰμι θροεῖν ὄδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν |
 ἐντελέων· ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνεύει |
 πειθῶ μολπᾶν ἀλκῆ σύμφυτος αἰῶν· ||
- II Ὅπως Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος, Ἑλλάδος ἦβας |
- 5 ζύμφρονα ταγᾶν, ||
- III Πέμπει ξὺν δορὶ καὶ χερὶ πράκτορι |
 θούριος ἄρνις Τευκρίδ' ἐπ' αἶαν, ||
- IV Οἴωνῶν βασιλεὺς βασιλεῦσι νε-
 ῶν, ὁ κελαινὸς δ' τ' ἐξόπιν ἀργᾶς, ||
- 10 V Φανέντες Ἴκταρ μελάθρων χερὸς ἐκ δοριπάλτου |
 παμπρέπτοις ἐν ἔδραισιν, ||
- VI Βοσκόμενοι λαγίναν ἐρικύμονα φέρματι γένναν, |
 βλαβέντα λοισθίων δρόμων. ||
- VII Αἴλινον, αἴλινον εἰπέ, τό δ' εὐ νικάτω: |||
- 1 I --- --- | --- --- | --- -- |
 --- --- --- --- --- |
 --- --- --- --- --- ||
- II --- --- | --- --- | --- ---
- 5 --- --- ||
- III --- --- | --- ---
 --- --- | --- --- |
- IV --- --- | --- ---
 --- --- | --- --- ||
- 10 V --- --- | --- --- | --- ---
 --- --- ---
- VI --- --- | --- --- | --- ---
 --- --- | --- --- ||
- VII --- --- --- --- ---

Se trata de una amplia estrofa en ritmo predominantemente dactílico, lo que aumenta el carácter épico de la narración. Se compone de siete períodos. El segundo tiene cláusula con un adonio, fenómeno normal; hay algunos yambos (versos 4 y 10 y 13, en la forma de monómetros o dímetros).

Pero el estudio de la estrofa comporta otras importantes cuestiones. Por lo pronto, la *extensión de la misma*. Wilamowitz ha señalado, a propósito de Esquilo (*Aischylos. Interpretationen*, pág. 248), que, a medida que el poeta

avanza en el desarrollo de su arte, las estrofas se hacen más amplias. Tendríamos, en este caso, que la menor extensión sería un indicio de *arcaísmo*. En el caso de Esquilo, una consideración superficial podría hacerlo suponer así a primera vista. En efecto, en el *Agamenón*, frente a otras piezas anteriores (como *Siete* o *Suplicantes* o *Persas*), hallamos unas estrofas amplias, de extensión considerable. Pero una consideración más atenta nos permite comprobar que tampoco falta la estrofa arcaica en esta tragedia (*Ag.* 160 ss.). También en *Coéf.* tenemos el tipo arcaico.

Ante este estado de cosas, Garvie (*Aeschylus' Supplices*, pág. 45) puede concluir que las largas y reflexivas estrofas del *Agamenón* sirven a una finalidad muy distinta de *Persas* y *Suplicantes*, donde el coro es protagonista.

Algo parecido podemos decir de Píndaro: las Odas más antiguas (por ejemplo *Pít.* X, VII, XII) están formadas por estrofas con pocos *kôla*, en tanto que Odas tardías (como *Ol.* I) ofrecen estrofas con mayor número de *kôla* (*Pít.* VII: 7 *kôla*; *Pít.* X: 6 *kôla*; *Ol.* I: 17 *kôla*). Pero ello puede prestarse a confusiones: *Pít.* I ofrece estrofas con sólo 11.

RELACIONES ENTRE ESTROFA-ANTÍSTROFA-EPODO. — El hecho más importante relativo a estas relaciones es la llamada *responsión*, que puede definirse como la identidad existente entre los elementos rítmicos de estrofa y antístrofa. En las organizaciones triádicas, pues, hay que establecer una responsión (que puede contener ciertas libertades) métrica y rítmica entre estrofa y antístrofa, en tanto que el epodo presenta una estructura particular, no paralela a la de las otras dos.

Tal responsión implica una exacta (en principio) *correspondencia métrica* entre los versos correspondientes de estrofa y antístrofa, lo que no significa una *absoluta igualdad*: un dáctilo puede corresponder en la antístrofa a un espondeo (_ _ = _ ∪ ∪), un yambo a un espondeo (∪ _ = _ _). Las libertades que a veces observamos (*Responsionsfreiheiten* en la terminología alemana) han servido para establecer criterios cronológicos. Así Schmid (*Geschichte der Gr. Lit.* I, 2, pág. 194, n. 1) lo ha defendido, y Wilamowitz, por ejemplo (*Gr. Verskunst*, pág. 293) opina que, en Esquilo, la responsión de un *yambo normal* con *yambo sincopado*, que hallamos en ocasiones en *Siete* o *Persas*, desaparece a partir de la *Orestía*.

En todo caso, en muchas ocasiones tales libertades en la responsión se han sanado a base de mejorar el texto a partir de conjeturas. Cf. Garvie, *Aeschylus' Supplices*, pág. 39. Las libertades de responsión en Píndaro han sido estudiadas por H. Höhl (*Die Responsionsfreiheiten bei Pindar*, tesis doct., Colonia, 1950, dact.) y por P. Maas («Die neuen Responsionsfreiheiten bei Bachylydes und Pindar», *BPhV*, 39 [1913], 283 ss., y [1921], 13 s.). Para Aristófanes, E. Domingo, *La responsión estrófica en Aristófanes*, Salamanca, 1975.

Damos como ejemplo de responsión el siguiente texto, procedente de un *estásimo* de Sófocles (*Electra* 1058-1081):

Str.:

	τι τοὺς ἄνωθεν φρονιμωτάτους οἰω- νοὺς ἔσορώμενοι τροφᾶς	~~~~~	trím. cor.
	κηδομένους ἀφ' ὧν τε βλάς- 1060 τωσιν ἀφ' ὧν τ' ὄνασιν εὐ- ρωσι, τὰδ' οὐκ 'επ' ἴσας τε λοῦμεν;	~~~~~	dím. cor.
	'ἀλλ' οὐ τὰν Διὸς ἀστραπᾶν καὶ τὰν οὐρανίαν Θέμιν	~~~~~	dím. cor.
	1065 δαρὸν οὐκ ἀπόνητοι. ὦ χθονία βροτοῖσι φά- μα, κατὰ μοι βόασον οἰ- κτρὰν ὄπα τοῖς ἔνερθ' Ἀτρεί- 1070 δαις, ἀχόρευτα φερουσ' ὄνειδη	~~~~~	dec. alc.
		~~~~~	glic.
		~~~~~	glic.
		~~~~~	fer.
		~~~~~	dím. cor.
		~~~~~	dím. cor.
		~~~~~	dím. cor.
		~~~~~	dec. alc.

*Ant.*

ὄτι σφιν ἤδη τὰ μέν ἐκ δόμων νοσοῦν-  
τ' ἦν τὰ δὲ πρὸς τέκνων διπλῇ  
φύλοπις οὐκέτ' ἔξισοῦ  
ται φιλοτασίῳ δίαί-  
τα. πρόδοτος δὲ μόνα σαλεύει  
'Ἠλέκτρα, τό γ' αἰὶ πάρος  
δειλαία στενάχουσ' ὄπως  
ἀ πάνδυρτος ἀηδῶν  
οὔτε τι τοῦ θανεῖν προμη-  
θῆς τό τε μῆ βλέπειν ὅτοι-  
μα, διδύμαν ἐλοῦσ' Ἐρι-  
νύν· τις ἂν εὐπατρὶς ὦδε βλάστοι;

El pasaje se presta a una serie de observaciones:

a) Ante todo, la tendencia de Sófocles a establecer una exacta correspondencia de las *sinafias* entre estrofa y antístrofa. La sinafia consiste en la posibilidad de establecer entre *kólon* y *kólon* una separación (marcada por el signo ~), es decir, *se evita que entre los dos miembros del verso haya una diéresis*. Así, cuando en la estrofa hallamos una sinafia, se tiende a que la haya, asimismo, en la antístrofa (cf. vv. 1058/1071 y vv. 1060/1075, por ejemplo). El hecho no es tan frecuente en los restantes trágicos y en Píndaro.

b) Observamos que estrofa y antístrofa terminan en una pausa, es decir, no hay encabalgamiento entre una y otra, y cada cláusula acaba en una pausa larga (marcada por un punto). En Esquilo y en Píndaro hallaremos el mismo fenómeno, aunque tanto en uno como en otro de estos dos poetas podemos

hallar ejemplos en los que la estrofa se continúe, en cuanto a la estructura de la frase, en la antístrofa. Kranz (*Stasimon*, págs. 153 y sig.) opina que se trata de un *rasgo antiguo*, pero hay que advertir que en el *Agamenón* hallamos casos de este tratamiento (v. 175). En cuanto a Píndaro pueden observarse —incluso en sus odas de la época de mayor esplendor (por ejemplo, *Ol.* I 69, 80, 98, etc.)— casos parecidos en los que hay un encabalgamiento entre estrofa y antístrofa. En tales casos el poeta quiere poner de relieve la palabra concreta.

El caso más evidente es *Ol.* II 105, donde el poeta hace iniciar el epodo 5 con el nombre de Terón, sujeto de una frase que se inicia en la estrofa anterior, al final.

c) La cláusula del primer período está formada por un *kôlon* exactamente igual que la del final de la estrofa (decasílabo alcaico).

RESPONSIÓN LÉXICA Y FÓNICA. — Algunos estudiosos han señalado la tendencia de los poetas a marcar una responsión más concreta, independiente de la responsión métrico-rítmica. Consiste en situar, en el mismo lugar correspondiente de la antístrofa, sonidos iguales o semejantes, y, sobre todo, palabras equivalentes o que se corresponden. El caso más conocido es el de Esquilo, *Persas* 550 s.: en la estrofa se repite, una vez en cada *kôlon*, el nombre de Jerjes:

Ξέρξης μὲν ἄγαγεν, ποποῖ,  
 Ξέρξης δ' ἀπώλεσεν, τοτοῖ,  
 Ξέρξης δὲ πάντ' ἐπέσπε δυσφρόνως.

Y en la antístrofa hallamos el mismo procedimiento, con nombres que se repiten:

νᾶες μὲν ἄγαγον, ποποῖ,  
 νᾶες δ' ἀπώλεσαν, τοτοῖ,  
 νᾶες πανωλέθροισιν ἔμβολαῖς.

A veces se pretende hallar ecos fónicos: terminaciones semejantes, uso de partículas, en lugares simétricos de la estrofa y la antístrofa, o bien palabras que son sinónimas o tienen un cierto parentesco. Eso se puede detectar en Píndaro, en Esquilo e, incluso, en Sófocles y Eurípides. Para Píndaro, cf. W. Stockert, *Klangfiguren und Wortresponsionen bei Pindar*, Viena, 1969, págs. 23 y sigs.; para Esquilo, cf. R. Hölzle, *Zum Aufbau der lyrischen Partien des Aischylos*, Friburgo de Br., 1934, y para Sófocles, W. Kraus, *Strophengestaltung in der Tragödie*, I, Viena, 1958. El hecho de que tales repeticiones, sobre todo de nombres concretos, se hallen en pasajes trenódicos ha llevado a Citti (*Il linguaggio religioso e liturgico nelle tragedie di Eschilo*, Bolonia, 1962, pág. 126) a creer que el procedimiento ha sido tomado del estilo de las plegarias. Pero el procedimiento de Píndaro (*recurrent word* se le llama a veces) se ha relacionado con otras circunstancias (*mnemotecnia*, por ejemplo).



En algunas ocasiones, especialmente en Esquilo, hallamos una *breve estrofa* (ἐφύμνιον) que se repite, a manera de estribillo, pero con un contenido distinto (aunque con el mismo metro), tres pares de estrofa-antístrofa. Ejemplos: *Agam.* 1489; *Eum.* 328 s.; *Supl.* 117 s. En otras ocasiones se intercalan *cantos intermedios* (μεσώδη), por ejemplo, *Coéf.* 783-837, entre estrofa y antístrofa.

Algunos críticos (W. Nestle entre otros, cf. Garvie, *op. cit.*, pág. 44) creen que la estructura triádica es lo arcaico, y que la intercalación de ἐφύμνια y μεσώδαι indica una evolución respecto de la técnica de un Estesícoro. Pero conviene no perder de vista que la *Orestía* contiene tales elementos «arcaicos».

LA ANTÍSTROFA Y LA ESTROFA. — Es importante, asimismo, el lazo existente entre el sentido de la estrofa o de la antístrofa, y su relación mutua. Contenido y estructura métrica se implicarían, para algunos críticos. A. Horneffer (*De strophica sententiarum in canticis tragicorum graecorum responsione*, Jena, 1914) ha insistido en lo que cree una ley del arte esquiléo: que el *pensamiento contenido en la antístrofa está íntimamente unido al de la estrofa y es paralelo a ella*. Ello lleva aparejados determinados recursos métricos: así, en *Supl.* 57 ss., la segunda estrofa está unida a la tercera por el pensamiento que contiene, de tal manera que en la estrofa 2 hallamos el inicio de una comparación por medio de una condicional (εἰ δέ τις) y la estrofa 3 se abre de tal manera que culmina la comparación (τὼς καὶ ἐγώ). Su íntima relación se marca por el hecho de que ambas están estructuradas con ritmo dactílico.

En *Ag.* 160 ss. hallamos el mismo procedimiento. Por lo demás hay que advertir que el paso de una estrofa a otra con similitud de pensamiento suele estar, en Esquilo al menos, favorecido por la introducción de versos de transición, que preparan la métrica de la estrofa siguiente.

#### BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL

Para lo relativo a la estructura general de la estrofa en la lírica coral, cf. A. M. Dale, «Stichos and stanza» (en *Collected Papers*, Cambridge, 1969, págs. 173 y sigs.); para los poemas estesicóreos, C. Crusius, «Stesichorus und die epodische Komposition in der gr. Lyrik» (*Comm. Ribeckiana*, Leipzig, 1888, págs. 1 ss.); para los coros de Alcmán, cf. Calame, *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, I, Roma, 1977.

Para Píndaro, sobre todo para lo que concierne a la relación sentido-forma, cf. Nierhaus, *Strophe und Inhalt im pindarischen Epinikion*, Würzburg, 1936, que quiere obtener criterios cronológicos a partir de su análisis. Suya es la idea de acuerdo con la cual en sus comienzos el poeta ha concedido gran importancia a los límites o fronteras entre estrofa y antístrofa, sobre todo al comienzo y final de sus epinicios. En épocas posteriores, Píndaro habría organizado el sentido repartiéndolo entre estrofa y antístro-





12. *Epíritos*

---  
 ---

## 4. ASPECTOS ESTILÍSTICOS DEL VERSO

Además del verso y el ritmo, la poesía emplea, para su expresión, las palabras. Es también expresión lingüística. Y el poeta, que sabe utilizar los demás elementos que constituyen esta expresión (lo que llamamos estilística), sabe asimismo emplear para sus fines el recurso que le proporciona la «manipulación» del verso.

Uno de los recursos más frecuentes, en este orden de cosas, es la no coincidencia entre frase y verso. Lo que se llama en términos técnicos «encabalgamiento» (*enjambement*). Vamos a estudiar los usos que ha hecho la poesía griega de este fenómeno.

Empezamos por Homero, cuya tradicional sencillez en la construcción de la frase ha sido unánimemente puesta de relieve por los estudiosos de todos los tiempos. «Eminentemente llano y directo», según lo definía Mathew Arnold, en sus frases predomina, esencialmente, la *parataxis*. O, como lo ha expresado Croiset: «las ideas sucesivas se engarzan una a otra en el mismo orden en que le vienen al espíritu».

Hay que decir, empero, que ese predominio de la parataxis no es exclusivo de Homero, sino un rasgo típico de la poesía arcaica (y, en gran medida, de toda poesía), como ha puesto de relieve H. Fraenkel («Eine Stileigenheit der frühgr. Literatur», en *Wege und Formen frühgr. Denkens*, Munich, 1955, págs. 40 y sigs.). Para el mismo fenómeno en Homero, cf. P. Chantraine, *Grammaire homérique*, II, París, 1953, pág. 351, y ya antes H. Heinze, *Die Parataxis bei Homer*, Gotinga, 1888. Un intento de relacionar ese estilo paratáctico con la estructura de la *Iliada* puede verse en R. Friedrich, *Stilwandel im hom. Epos*, Heidelberg, 1975, págs. 24 y sigs.

Pero ese predominio de la parataxis en Homero no significa que su verso o su frase sean monótonos. El poeta recurre, entre otros procedimientos para evitar la monotonía, al encabalgamiento. Milman Parry, que se ha ocupado con atención de este fenómeno («The distinctive character of enjambement in Homeric Verse», *TAPA*, 60 [1929], 200 ss.), distinguía en Homero tres tipos de versos: los grupos de versos que no comportan encabalgamiento alguno; el tipo que llamaba *encabalgamiento progresivo* (y que, de hecho, no es un encabalgamiento, sino una acumulación), y el *encabalgamiento periódico*.

El *encabalgamiento progresivo* consiste, según Parry, en añadir, a un verso dado, hemistiquios o versos que complementan el sentido del verso anterior. Los críticos romanos (cf. Dionisio de Halicarnaso, *De comp. verb.* XXVI 274) encabalgamiento no periódico.

Como ejemplo podemos citar *Ilíada* XVI 1 ss.:

ὥς οἱ μὲν περὶ νηὸς ἐῦσελμοιο μάχοντο  
 Πάτροκλος δ' Ἀχιλῆϊ παρίστατο, ποιμένι λαῶν,  
 δάκρυα θερμὰ χέων, ὥς τε κρήνη μελάνυδρος,  
 ἥ τε κατ' αἰγίλιπος πέτρης δνοφερὸν χρεὶ ὕδωρ.

Es evidente que en este texto el v. 3 podía acabar la frase, pero se le ha *añadido* uno más para ampliar la comparación y completar el sentido.

El *encabalgamiento periódico* consiste en que un verso no acaba frase, la cual culmina en el verso siguiente. La frase *va a caballo* (cabalga) entre dos versos. Es lo que podemos llamar encabalgamiento propiamente dicho. Ejemplo, *Ilíada* XVI 81:

ἔμπεσ' ἐπικρατέως, μὴ δὴ πυρὸς αἶθομένοιο  
 νῆας ἐνιπρήσησι...

Una forma *violenta* de emplear el encabalgamiento consiste en separar el régimen de su preposición, como en *Ilíada* XVI 396:

ἀλλὰ μεσηγὺ  
 νηῶν καὶ ποταμοῦ...

Homero suele emplear —como por lo demás suelen hacer los otros poetas— el encabalgamiento (periódico o violento) para poner de relieve alguna palabra. Así, en *Ilíada* I 2, el término importante «destructora» inicia el verso y termina la frase iniciada en el v. 1:

Μῆνιν ἀειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος  
 οὖλομένην...

El mismo procedimiento hallaremos en *Odisea* I 2:

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, δς μαλα πολλά  
 πλάγχθη...

Igual recurso podemos hallar en Hesíodo (*Trabajos* 9-10, 11-12; *Teogonía* 32, 155, etc.).

En la *elegía* la colocación de la palabra importante para el poeta en encabalgamiento es fenómeno corriente: en Calino, fr. 1, el verso 2 se inicia con la exhortación a los jóvenes:

μέχρις τεῦ κατάκεισθε; κότ' ἄλκιμον ἔξετε θυμόν,  
 ὦ νέοι;

en Tirteo, fr. 2 Adrados, el v. 2, con la ruptura de la frase, repartida entre el hexámetro y el pentámetro, pone de relieve la palabra-clave; y lo mismo ocurre al final del fragmento:

τεθνάμεναι γάρ καλὸν ἐπι προμᾶχοισιν πεσσόντα  
ἄνδρ' ἀγαθόν...

Resulta interesante analizar el uso que del encabalgamiento hacen la *lírica coral* y la *tragedia*. En el caso de Píndaro, ya Fraccaroli (*Le Odi di Pindaro*, Milán, 1913, I, pág. 169) observó que este poeta hace un uso mayor que Homero del encabalgamiento, y C. M. Bowra (*Pindar*, Oxford, 1964, pág. 319) afirma que «Píndaro no hace ningún intento por hacer coincidir el final de la estrofa con el final de la frase». En tales casos, suele darse siempre que la palabra encabalgada tiene una importancia considerable. Así, en *Pít.* XI, el tránsito de la estrofa a la antístrofa lo ocupa la palabra clave:

νηλῆς γυνᾶ.

Un estudio pormenorizado de este fenómeno en Píndaro arroja los siguientes resultados:

1) Suele darse encabalgamiento cuando el poeta introduce por vez primera el nombre de un héroe, del personaje elogiado, o del lugar donde ha obtenido la victoria.

Así en *Ol.* VI 8-9:

Ἴστω γάρ ἐν τούτῳ πεδίλῳ δαιμόνιος πόδ' ἔχων  
Σωστράτου υἱός.

Aquí el encabalgamiento se produce en el interior de la estrofa. Cf., además, *Pít.* III 24-25; *Ol.* X 17 s.; *Íst.* IV 34 s.

2) También cuando introduce una palabra importante o que el poeta quiere resaltar: *Ol.* VII 70, la palabra-clave del pasaje νᾶσος se coloca en el comienzo del epodo:

βλᾶστε μὲν ἐξ ἄλδος ὑγρᾶς |||  
νᾶσος...

3) Suele darse encabalgamiento en los *discursos*. Mientras en Baquilides hay una gran frecuencia (50%) de discursos que acaban con el final de la estrofa, en Píndaro se observa una mayor frecuencia de encabalgamientos en estas condiciones. Un buen ejemplo es *Ol.* VIII 45: el final del parlamento de Apolo, que profetiza a Éaco que Troya, por obra de un descendiente suyo será destruida, se halla en el comienzo de la estrofa 3. La profecía está encabalgada entre *epodo 2* y *estrofa 3*:

- Ep.* 2 «Πέργαμος ἀμφὶ τεαῖς, ἦρως, χερὸς ἐργασίαις ἀλίσκεται  
ὥς ἐμοὶ φάσμα λέγει Κρονίδα  
πεμφθὲν βαρυγδούπου Διὸς, |||  
*Estr.* 3 οὐκ ἄτερ παίδων σέθεν, ἀλλ' ἅμα πρώτοις ῥέξεται  
καὶ τερτάτοις...»

Ejemplos semejantes: *Ol.* I 75 ss.; *Pit.* IV 155 s. y VIII 55 ss. Para todo esto, cf. los trabajos, citados en el estudio de la estrofa, de Nierhaus y Führer.

Interesantes son, asimismo, los ejemplos que proporcionan la *tragedia* y la *comedia*. En las partes recitadas de la tragedia, el encabalgamiento suele cumplir su función normal de poner una palabra de relieve. En Esquilo no es raro que el poeta acumule dos o más términos sinónimos en el encabalgamiento, lo que refuerza la teoría de la puesta de relieve en *Los Siete contra Tebas* 59-60:

ἐγγὺς γὰρ ἤδη πάνοπλος Ἄργείων στρατός  
χωρεῖ, κονίει...

Este poeta tiende, asimismo, a encabalgarse el sujeto de la frase, como ocurre en *Persas* 390-391:

ἀντηλάλαξε νησιώτιδος πέτρας  
ἤχώ...

y en *Coéforas* 1023-1024:

φέρουσι γὰρ νικώμενοι  
φρένες δύσαρπτοι...

También el verbo puede hallarse en posición preferente: *Persas*, 406-407:

περσίδος γλώσσης ῥόδος / ὑπηντίαζε.

En las máximas, Esquilo emplea el encabalgamiento para separar la máxima de la parte que no tiene importancia en cuanto al sentido. *Supl.* 760-761:

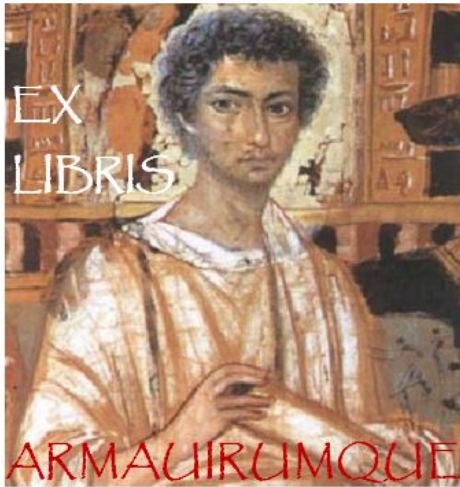
ἀλλ' ἔστι φήμη τούς λύκους κρείσσους κυνῶν  
εἶναι.

Tales principios suelen valer igualmente para Sófocles y para Eurípides. En la *Alceístis* de este último se puede comprobar cómo, en la famosa escena entre Admeto y su padre, las palabras durísimas que se dirigen están colocadas encabalgadamente, para ponerlas de relieve: vv. 615, 621, 653, 658.

Por lo que atañe a la *comedia*, a veces se ha intentado también resolver cuestiones de psicología recurriendo al encabalgamiento. Zinni (*Il linguaggio dei personaggi nelle commedie di Menandro*, Florencia, 1938) ha sostenido que

en este autor los personajes que pertenecen a las clases altas no emplean jamás el encabalgamiento, que es frecuente en la lengua de los esclavos y de las figuras secundarias.

Pero un análisis detenido de los nuevos fragmentos no permite sostener tales ideas, que de por sí son ya discutibles. En el *Díscolo*, por ejemplo, Pirrias, de acomodada familia, emplea el encabalgamiento con mucha frecuencia (cf. vv. 89-90, 104-105, 119-120, etc.). En el *Aspís*, el pedagogo lo usa con frecuencia.





## II

### EL PROBLEMA DE LA INTERPRETACIÓN

Ἡ γὰρ τῶν λόγων κρίσις πολλῆς ἐστὶ πείρας τελευταίου ἐπιγένημα.

[El juicio crítico, en Literatura, es el fruto maduro de una larga experiencia.]

(Pseudo-Longino)

#### 1. REFLEXIONES PRELIMINARES

Todo profesor de literatura, sea ésta antigua o moderna, se halla ante una terrible dificultad a la hora de realizar su labor. Se trata nada menos que de poner en contacto de los estudiantes, todavía por necesidad inmaduros intelectualmente, aunque en muchas ocasiones llenos de ímpetu imaginativo, las grandes producciones poéticas de la Humanidad. Si me apuran, diré que todavía resulta la empresa más difícil para el profesor de literatura clásica, ya que los clásicos antiguos se hallan todavía más alejados que los modernos de nuestra mentalidad, con lo que la tarea de hacerlos accesibles, y comprensibles, resulta mucho más ardua. Y aún añadiría algo más. Aunque no es una actitud generalizada, sí es muy frecuente la idea —la absurda idea— de que los autores que se «traducen» y se «analizan» en clase son simples muestras para ejercitarnos en nuestros conocimientos lingüísticos, textuales o de *realia*. Por desgracia, en escasas ocasiones una actitud estética, receptiva, acompaña a este tipo de lectura. Por ello insisto yo en mis clases en la afirmación, no por reiterada menos necesaria, de que los «clásicos son *también* para leerlos, gustarlos, amarlos», no meros textos para ejercitar nuestro espíritu escolar. Que hemos de intentar, con todas nuestras fuerzas, enfrentarnos con los clásicos como lo hacemos con un autor moderno, me parece evidente. Pero con esa simple afirmación no hemos superado el problema del todo. Es más, sólo entonces empieza. Es ahora cuando tenemos que formularnos una serie de cuestiones previas que no siempre van a resultar fáciles de responder en toda su profundidad.

Y, ante todo, una primera cuestión asoma al espíritu: Hugo Friedrich inicia su estudio sobre los métodos de interpretación de la poesía con esta inquietante interrogación: «Muss Dichtung gedeutet werden?» (¿Debe interpretarse la poesía?). Y prosigue con unas importantes reflexiones acerca de los dos métodos liminares con que puede enfocarse la lectura poética. ¿Bastará la simple lectura por parte del lector, dejando correr su imaginación a medida que su espíritu entra en contacto con el poema? ¿Es suficiente el goce personal, individual, para agotar el sentido de la obra poética? Friedrich duda de este método. «La experiencia demuestra —escribe— que en muchos casos el simple goce no basta para aportar la comprensión (*Verstehen*)». Dificultades de toda índole oponen fuertes obstáculos: la lengua —aun la propia—, los procedimientos de estilo, la situación histórica, son aspectos que impiden, en muchas ocasiones, de acuerdo con el crítico alemán, la total comprensión.

Las palabras citadas de Friedrich proceden de su trabajo «Dichtung und Methoden ihrer Deutung» (reproducido en H. Enders [ed.], *Die Werkinterpretation*, Darmstadt, 1967, págs. 294 y sigs.). Sobre la íntima relación existente entre lo lingüístico y lo estilístico —y por ende, importante para la interpretación—, véase en especial L. Spitzer, *Stilstudien*, Munich, 1928; también, del mismo autor, *Lingüística e historia literaria* (trad. cast.), Madrid, 1961. El postulado básico de su método está claramente expresado en su frase (en *Romanische Stil- und Literaturstudien*, I, Marburgo, 1931, pág. 4): «dass eine *seelische* Erregung die vom normalen Habitus unseres Seelebens abweicht, auch eine *sprachliche* Abweichung vom normalen Sprachgebrauch als Ausserung zugeordnet ist».

Pero el contacto con los clásicos (sean antiguos o modernos), sobre todo si se efectúa de ese modo *ingenuo* antes indicado, plantea otra cuestión. Eliot ha definido, creemos que adecuadamente, la cualidad esencial del clásico como la *madurez*. «Un clásico —escribía el eminente poeta y crítico— solamente puede *suced*er en una civilización madura, en una lengua y una literatura madura, y tiene que ser obra de un espíritu maduro» (*Sobre la poesía y los poetas*, trad. cast., Buenos Aires, 1959, pág. 52). Y ocurre que el espíritu juvenil *todavía* no ha madurado suficientemente como para poder comprender en toda su *amplitud y profundidad* esa madurez clásica. Y es que el desarrollo espiritual que nos permite alcanzar la plenitud de madurez estética pasa por diversas fases a lo largo de la vida humana.

Supongamos, por ejemplo, que un clásico nos interesa por razones puramente *personales*: porque nuestros gustos o nuestras aficiones coinciden, o lo parece, con los suyos. Bien, en tal caso suele producirse una grave distorsión de la perspectiva. Puede incluso afirmarse que en estos casos es cuando nos hallamos ante el peligro más grave para una verdadera comprensión, para una cabal interpretación de la obra literaria. Precisamente por lo que antes decíamos, porque el espíritu individual pasa por una serie de etapas en su desarrollo, y sólo cuando éste ha llegado a su plenitud estamos en condiciones suficientes

de madurez, de experiencia, para poder comprender la producción clásica.

La primera de estas etapas es, naturalmente, la infancia. Pero con la adolescencia aparecen, tras la etapa puramente receptiva, al menos en este campo, de la infancia, los primeros síntomas de madurez espiritual. Es ahora cuando un poema concreto, o un escritor concreto, invaden nuestro espíritu con una fuerza tan profunda que llega a ser una *verdadera posesión*. No contemplamos, entonces, esas creaciones del espíritu como algo exterior a nosotros, sino como algo muy nuestro, inmersos en ellas. Estamos como obsesionados, deslumbrados, por el objeto de nuestra preferencia. Y en estos casos —que muchos habrán vivido intensamente— es cuando se produce normalmente la más grave distorsión de la obra estética: las *fobias* y las *filiis* adquieren, entonces, la categoría de lo absoluto. Amamos cordialmente o detestamos, odiamos a un autor con todas nuestras fuerzas. Y, en estas circunstancias, ¿cómo explicar a los jóvenes con objetividad y ecuanimidad dónde radica la verdadera grandeza y profundidad de los autores?

Mas con los años llega la madurez, y con ella la capacidad crítica, esa capacidad que el autor del tratado *Sobre lo sublime* señalaba como *fruto maduro de una larga experiencia*. Y experiencia significa no sólo experiencia literaria y estética. También el dolor y el sufrimiento enseñan a entender la grandeza poética. Es más, diría que sin esa experiencia dolorosa y existencial, jamás podrá llegarse a lo más profundo del sentido de la verdadera poesía. En esta etapa, pues, la obra literaria se yergue ante nosotros. Se halla ahí, ante nuestros ojos, y podemos contemplarla sin apasionamiento, sin ese subjetivismo deformador. Aunque ello no significa necesariamente, antes todo lo contrario, *frialdad*. Porque entonces el poeta ha dejado de ser un mito para convertirse en un ser vivo.

Parece lógico deducir que sólo en este tercer estadio del desarrollo estético y espiritual del hombre se está en las condiciones óptimas para distinguir la *auténtica* poesía; que sólo entonces estamos plenamente capacitados para una cabal comprensión de los clásicos. Pero sin olvidar que en ese tercer estadio evolutivo es condición previa —y *sine qua non*— la capacidad para poder distinguir la verdadera de la falsa poesía. Facultad que debe estar, por lo menos en germen, ya en la segunda etapa de ese vislumbrado desarrollo. Sin esa capacidad, sin esa finura espiritual, de nada, o de casi nada, podrá servirnos todo lo demás.

En ese orden de ideas, acaso lo primero que hay que realizar es un proceso de *desmitificación* de los autores. Antes aludíamos a ello al presentar al poeta como un verdadero *ser vivo*. La desmitificación del poeta —y *a fortiori* de los clásicos— es un proceso absolutamente necesario para poder entenderlo plenamente. Suscribimos aquí unas palabras de Ch. d'Héricault cuando, a propósito de Cl. Marot, escribe:

La nube de gloria que rodea a un clásico es una niebla tan peligrosa para el futuro de una literatura como intolerable para los fines de la historia. Reemplaza una fisonomía por un halo, coloca una estatua donde primitivamente había un hombre, y, apartando de nosotros toda huella de su trabajo, de sus intentos, de sus debilidades, no solicita el estudio, sino la veneración.

Afortunadamente, estamos ya, en gran parte, curados de esa *mitomanía* que dominaba el enfrentamiento con los clásicos, antiguos y modernos. El *Dante Vivo* de Papini es un ejemplo patente de esa nueva actitud. Hay, naturalmente, otros, como el *Goethe* de Gundolf, el *Racine* de Barthes o el *Píndaro* de G. Norwood.

Pero no por ello hemos de caer en el defecto contrario, frecuente entre los filólogos, de ofrecernos unos clásicos que apenas conocen su oficio y cometen los «errores» más burdos. Volveremos sobre el tema.

La lectura *personal*, de intenciones subjetivas, que nos lleva a ponernos en contacto con los clásicos, se hace, normalmente, porque buscamos en los autores —y especialmente en los clásicos— algo que queremos y esperamos hallar en ellos. ¿Qué es eso que pretendemos hallar en la obra clásica, en el poeta clásico? Se ha hablado de la *verdad de los poetas* (W. Kayser, *Die Wahrheit der Dichter*). Pero ¿qué es esa verdad? ¿Es que hay que ir a buscar unas ideas en las obras de alta poesía? Algunos críticos así lo han creído. No son pocos los que hablan de los poetas como *pensadores*. J. Duchemin (*Pindare, poète et prophète*, París, 1955) y Robinson (*Pindar, a poet of eternal Ideas*, Baltimore, 1936) han pretendido hacer de Píndaro un pensador —incluso con algo de pensador filosófico en el caso de Duchemin—; W. Nestle y, un poco antes, Masqueray han pretendido interesarse por Eurípides sólo por su *filosofía*. Hay actitudes que han reaccionado contra esta pretensión. Algunas, exageradas, como la de Norwood. Otras, más inteligentes, como la de Kitto, que en el inicio de su libro —de título paradójico, si atendemos a la tesis del autor, *Sophocles, dramatist and philosopher*, Londres, 1958, 2— escribe:

I hope to persuade you that it is nonsense if we say that Sophocles, perhaps superior to Aeschylus and Euripides as an artist, was not, like them, a profound thinker —not that I would be willing to say that he *is* superior to Aeschylus as an artist—. Though I must add, in order not to be thought a fool, that when I speak of a poet as a «thinker» I shall not mean that he must have advanced some original doctrine... or that he supported his views by argument... I would call him a thinker or a philosopher *in virtue of his having such a coherent view, and of making it instinctively the basis of his art.* (El subrayado es nuestro.)

El poeta es, en suma, aquel que sabe expresar en forma poética ese mundo suyo iluminado, de un modo coherente.

Pero para entrar en contacto con ese *mundo iluminado*, con su universo *poético*, se precisa una íntima colaboración entre el poeta y el lector. En esa

colaboración se insiste hoy de un modo unánime entre los críticos. Por lo que respecta a la poesía contemporánea, F. Lázaro Carreter lo ponía de evidencia recientemente («Entendimiento del poeta», en *Stephanon*, Salamanca, 1988, 65) al hablar de la interpretación de la poesía surrealista contemporánea: «la comunicación entre el autor y el lector se pone, en estos casos, a prueba», escribe el ilustre académico. Pero es también aplicable a la lectura de los clásicos antiguos.

## 2. FILOLOGÍA E INTERPRETACIÓN

Parece claro que todo intento por acercarse a un autor —un clásico en nuestro caso— debe realizarse con las debidas precauciones. No es bueno, ni aconsejable, hacerlo sin proveerse de las armas necesarias para penetrar en una fortaleza tan bien defendida. No basta con nuestro entusiasmo, aunque éste sea siempre el necesario motor que nos ha de ayudar a que las puertas se entreabran. Hace falta un instrumental preciso que nos permita el ataque sin peligro de fracaso. Y ese instrumental lo aporta la Filología. Ante todo, es preciso hacernos con un texto lo más bueno posible, el que más cerca esté del original que escribió su autor. Y si en los autores modernos es ése un requisito importante, en la lectura de los clásicos es absolutamente imprescindible. Y la Filología, con su hermana, la ciencia auxiliar de la Crítica textual, cumplirá para nosotros la misión de ofrecernos un texto puro, lo más puro posible. Pero también nos aportará todos los datos externos e internos necesarios para penetrar en los secretos de la obra que pretendemos leer: datos históricos, estilísticos, de *realia*, literarios, que harán accesibles muchos aspectos de la obra que vamos a leer. Todo ello nos permitirá, en la medida de lo posible, esa «intelección», ese *Verstehen* que exige el goce de una obra escrita.

Con el término *Verstehen* hemos llegado a un punto importante. ¿Qué significa, en literatura, *Verstehen*? Goethe lo ha definido con palabras sencillas, pero profundas: «*Verstehen* heisst, dasjenige, was ein anderer ausgesprochen hat, aus sich selbst entwickeln» (Carta del 25.9.1820 a Conta) («Comprender significa desarrollar a partir de uno mismo lo que ha sido expresado por otro»).

Pues bien, la Filología es la disciplina que aporta al lector los medios para una cabal *comprensión*, sobre todo si no entendemos el quehacer filológico en un sentido restrictivo (lingüística y crítica textual), sino en el amplio sentido en que la entendían los grandes filólogos del estilo de un Boeckh, que definía la Filología como «el conocimiento de lo conocido» (*Philologie ist Erkennen des Erkannten*).

Con la Filología, entendida en este sentido, va unido, también, el problema del método, que, a su vez, nos llevará a la Crítica como actividad espiritual que nos permite penetrar en el fondo de la obra literaria, «juzgarla», valorarla, explicarla, en la medida que lo sea.

La bibliografía sobre los métodos de la crítica y sobre el problema de la interpretación, en general, es amplísima y sólo podemos citar algunos importantes trabajos: A. Richards, *Principles of literary criticism*, Londres, 1924; las obras de Warren-Wellek y de W. Kayser han sido citadas con frecuencia a lo largo de las páginas de este libro; añadamos: R. Wellek, *Concepts of Criticism*, Londres, 1963.

Sobre el tema de la interpretación en concreto cf. E. Betti, *Teoria generale dell'interpretazione*, Milán, 1955, y H. Enders (ed.), *Die Werkinterpretation*, Darmstadt, 1967. Sobre la cuestión hermenéutica han sostenido una interesante polémica H.-G. Gadamer (*Wahrheit und Methode*, Tubinga, 1960) y el citado Betti (*Die Hermeneutik als all-gemeine Methodik*, Tubinga, 1962), a quien respondió Gadamer en un apéndice de la segunda edición del libro antes citado.

Sobre el conflicto que a veces se produce entre tradición y exégesis cf. G. Broccia, *Tradizione ed esegesi*, Brescia, 1969. Método y tradición son términos que no siempre coinciden, pero que a veces se acercan. Sobre el sentido de *tradición* en la hermenéutica y la crítica, cf. especialmente A. Deneffe, *Der Traditionsbegriff*, Münster, 1931; J. Pieper, *Ueber den Begriff der Tradition*, Opladen, 1958; y el interesante trabajo de E. Heitsch en *A u. A.*, 9 [1960], 19 ss. («Ueberlieferung und Deutung»).

### 3. LA CRÍTICA Y SUS PROBLEMAS

Los métodos de la ciencia literaria para la interpretación de las obras y los autores, empero, son varios. Y ello por la sencilla razón, como apunta H. Friedrich, de que «es gibt keine universelle Methode des Verstehens» (*no existe ningún método universal para la comprensión*). No sólo a lo largo de la historia se han empleado métodos diversos, sino que en cada época han coexistido varios, a veces incluso contrapuestos. No podemos detenernos aquí describiendo todos y cada uno de estos métodos empleados por la crítica. Nos contentaremos con señalar algunos puntos claves y que afectan directamente al problema de la interpretación.

Por lo pronto, hay que poner de relieve que el llamado *antiguo absolutismo* crítico (el de los períodos en los que dominaba la *preceptiva*) es —en palabras de Wellek— «absolutamente insostenible»; quien añade:

the assumption of one eternal, narrowly defined standard had to be abandoned under the impact of our experience of the wide variety of art (*Concepts of Criticism*, pág. 17).

La verdad es que, tras el destronamiento de la *crítica absolutista* se han intentado muchos otros caminos. Desde la *Einfühlung* de K. Vossler hasta las tendencias más modernas (New Criticism, Formalismo ruso, Psicocrítica, Estructuralismo, etc.), los estudiosos han intentado fundamentar las bases en que apoyar una teoría de la crítica válida hasta donde eso es posible. Northrop Frye ha luchado para conquistar, para la crítica, su derecho propio (*Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957), que, ciertamente, nadie pretende negarle en prin-

cipio, aunque apunta una tendencia *relativista* que pretende reducirla a «un mero intercambio de opiniones» (por ejemplo, Whatmough). La cuestión, empero, es otra. Algunos estudiosos han pretendido que la Filología, con todo su bagaje, puede aportar sus instrumentos, lo esencial y suficiente para la comprensión y cabal interpretación de la obra literaria, de la poesía. Pero hay voces discordantes. Ciertamente W. Scherer hizo un esfuerzo considerable para poner de acuerdo las disensiones entre Filología y Crítica (o mejor, Estética) al escribir: «No existe pleito alguno entre la Filología y la Estética, a no ser que la una o la otra, o las dos al mismo tiempo, marchen por derroteros falsos» (apud Ermatinger, *Filosofía de la Ciencia literaria*, pág. 8). La verdad es que en no pocas ocasiones, como tendremos ocasión de comprobar, se ha marchado por caminos equivocados.

Por lo pronto, no pocos críticos han denunciado la insuficiencia del instrumental filológico para acceder a una cabal comprensión de la obra de arte poética. Al abordar el estudio de la tragedia sofoclea, Bowra escribe (*Sophoclean Tragedy*, pág. 5): «to recognize a poet's manner and characteristics is not the same as to know what he means». Lo que, en última instancia, significa que los datos aportados por la filología (y que nos permiten establecer «the poet's manner») son datos importantes, pero no decisivos. Por su parte, Kitto (*Form and Meaning in Drama*, Londres, 1956, pág. 91) se expresa con mayor contundencia: considera cierta la afirmación de Bowra de acuerdo con la cual para entender un poeta del siglo v es preciso conocer lo mejor posible las ideas generales y corrientes en este siglo, y esto es, evidentemente, tarea de la filología. Pero añade: «Pero la Filología debe recordar que esto es sólo una contribución; la interpretación del arte no es en sí misma una *obra filológica*, sino de la Crítica, y cuando el crítico ha absorbido lo que le dice la Filología, tiene todavía todo el trabajo por hacer». Reconoce, ciertamente, que la tarea del crítico sería más difícil sin la contribución del filólogo, pero «por lo menos idealmente, le sería posible» prescindir de ella.

#### 4. POETAS Y CRÍTICOS ANTE LA POESÍA

Pero el caso es que muchos poetas —y de los más significativos— han planteado serias dudas sobre las posibilidades de la Crítica para cumplir con su tarea de interpretación y explicación de la obra poética. Y ello a pesar de que finos críticos han sabido comprender que la tarea de la Crítica puede ser menos trascendental de lo que algunos creen. Kitto ha escrito (*Greek Tragedy*, pág. 249): «La tarea del crítico y de la Crítica no consiste en ayudarnos a *sentir*, sino en explicar cómo contribuye el artista a hacernos sentir algo».

A propósito de su *Fausto* escribía Goethe (cf. Eckermann, *Conversaciones con Goethe*, 6-mayo-1823) «que cuanto más inconmensurable e inaccesible a la razón es una producción poética, tanto mejor», poniendo así en evidencia

el carácter «irracional» de la obra poética. Rilke, en sus *Cartas a un joven poeta*, ofrece una serie de consejos a su corresponsal, y le escribe las siguientes palabras: «Mit nichts kann ein Kunstwerk so wenig berühren als mit kritischen Worten» («Con nada puede alcanzar menos una obra de arte que con palabras críticas»). Y ello porque «las experiencias son inefables, y más inefables que nada son las obras de arte». Recordemos finalmente las palabras del poeta catalán C. Riba: «Un poema no se explica».

Pero la cosa no acaba aquí. Entre los mismos críticos asoma la sospecha, y en más de una ocasión, de que el crítico ha empleado el material que le proporciona una obra para hacerle significar lo que él quiere. Nunca ese hecho ha sabido expresarse con más claridad que en las siguientes palabras de un filólogo clásico y crítico actual, Lloyd-Jones:

Los filólogos han dedicado mucha erudición y mucho ingenio para trazar el desarrollo gradual, en la profundidad ética, de Homero a Hesíodo, de Hesíodo a los líricos, de los líricos a Esquilo, y de Esquilo a Sófocles.

Y concluye con esta terrible afirmación: «Una gran parte de su obra no tiene ninguna relación con los textos» (*JHS*, LXXVI [1956], 55).

«Much of their work has no relation to what is in the texts...». He aquí uno de los pecados capitales de la crítica filológica, y nuestra tarea será, ahora mismo, trazar un breve panorama de esa serie interminable de contradicciones de los críticos a la hora de emitir un juicio objetivo y sincero sobre aspectos capitales de la Literatura griega. Ese balance será conciso porque lo he dado ya, más extenso, en otro lugar. Aquí sólo pretendemos ilustrar la frase de Lloyd-Jones, que, en buena medida, proclama una cierta derrota, al menos, si no de la Crítica, sí de una parte de críticos.

## 5. ¿QUÉ SABEMOS DE LA LITERATURA GRIEGA?

No hay nada tan legítimo en cualquier campo del saber humano como la contraposición de puntos de vista. El mundo del espíritu es riquísimo y se beneficia siempre del contraste y la oposición de opiniones, si éstas están bien fundamentadas. Una época, un autor, una obra, pueden ser valorados y enjuiciados desde muy distintos puntos de vista, desde perspectivas diferentes. Y ello enriquece considerablemente el contenido mismo de cualquier ciencia. Hay, sin embargo, ciertos límites. Todo campo de investigación y de estudio debe comprender un amplio espacio donde se dé una *communis opinio*, unas bases de entendimiento. El contenido global de esta *communis opinio* constituye, por otra parte, las bases que forman el cañamazo del campo en cuestión. Las voces divergentes son aspectos marginales, a veces con voluntad de *revolución*, de transformación de las ideas aceptadas hasta entonces. No es que debamos re-



chazar todo tipo de innovación. Al contrario. Pero en cada momento del curso de la evolución de cualquier ciencia debe haber un contenido global del que debe afirmarse que constituye, *por el momento*, el contenido concreto de esta ciencia. Nadie negará que, en la Literatura griega, esta coincidencia global se da en muchos aspectos. Y lo mismo creo que puede afirmarse de cualquier otra Literatura.

Y, sin embargo... Sin embargo, nadie negará que existen demasiados puntos en los que esta *visión básica*, este consenso, no se da. Puede sostenerse que no hay capítulo, en la vasta y rica literatura helénica, en el que no puedan detectarse dos, tres y hasta más tesis contrapuestas, en muchos casos inconciliables. Ciertamente es que con frecuencia esta falta de acuerdo se debe a una cuestión de perspectiva, a una explicación distinta de un fenómeno concreto. Pero en otras muchas ocasiones esta falta de acuerdo ya no se debe a razones meramente *objetivas*. No perdamos nunca de vista aquellas palabras de Lloyd-Jones, recordadas al principio de este capítulo: «Una gran parte de su obra (de los críticos) no tiene ninguna relación con los textos».

Vamos a pasar una breve revista a algunos de los puntos básicos de la Literatura griega. Nos limitaremos a los dos períodos más creativos de la misma, al arcaico y al clásico. Y comprobaremos que apenas pueden encontrarse puntos de amplia coincidencia entre los estudiosos. Y, una vez iluminado este aspecto, intentaremos ofrecer un diagnóstico de sus causas, y ensayaremos una posible terapia de este hecho.

Para una mayor consideración de estos fenómenos remitimos a nuestro trabajo «¿Qué sabemos de la Literatura grega?», en las Actas del *VII Simposio de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, Sección catalana* (en prensa). Damos un breve resumen de las consideraciones hechas allí.

Evidentemente, no toda disensión, no toda falta de acuerdo debe explicarse por consideraciones de tipo *subjetivo*. Siempre habrá, en cualquier tesis o hipótesis formulada para explicar un hecho, consideraciones válidas. Lo que puede ocurrir es que se extrapole, se exagere un punto concreto, en perjuicio de los demás. O que se acojan datos nuevos que cuadran mejor con los fenómenos que hay que explicar.

En este sentido es lógico que, frente a la tradicional explicación que la escuela de la *Geistesgeschichte* daba del origen y formación de la época arcaica —con su explicación de la aparición de la lírica y de la figura de Arquíloco—, se oponga otra, especialmente representada por críticos anglosajones. En el volumen dedicado a Arquíloco (*Entretiens sur l'Antiquité, X*), y a partir de la consideración sobre los contenidos de la poesía del cantor de Paros, Dover ha postulado —apoyándose en las conclusiones del libro de Bowra *Primitive Song*— nuevas explicaciones sobre los orígenes de la lírica y sobre el supuesto carácter *biográfico* de los temas de la poesía arquilóquea. Arquíloco, en esta nueva consideración, ya no aparece —por ejemplo, como hace Lloyd-Jones

en *The Justice of Zeus*— como un *déclassé* ni como un poeta que, en la visión de Fraenkel, se opone a la tradición literaria y homérica del mundo. Lloyd-Jones ha sabido reconocer en Arquíloco un buen transformador de aspectos concretos del mundo del epos. En este mismo orden de cosas, la tesis tradicional de una serie cronológica Epos-Lírica se ha visto terriblemente corregida.

Pero no siempre la justificación es tan evidente y aceptable. Ahí está, en plena época arcaica, el problema de la interpretación del famoso *Partenio* de Alcman. Cierzo: el carácter fragmentario de la pieza, la diversa valoración de los datos míticos y estilísticos, permite, lógicamente, que surjan interpretaciones opuestas, a veces irreconciliables. Pero el hecho está ahí, y viene a sumarse a otros que pueden producir, y realmente producen, la confusión del estudioso.

¿Y Safo? ¿Puede afirmarse, a pesar del acercamiento de puntos de vista encontrados, que hoy por hoy reine una visión consensuada, aceptable para todos, de la enigmática poetisa de Lesbos?

A pesar de lo luminoso de la figura de Solón, todavía hoy los críticos discuten sobre la unidad de la *Elegía a las Musas*. ¿Es un poema completo en sí mismo, como han defendido en su momento críticos como Wilamowitz, Römisch y Reinhardt? ¿O bien hay que aceptar, con filólogos de la categoría de Perrotta, Romagnoli, o Maddalena, que no hay unidad?

Pero con ser eso grave, tiene su explicación. Lo más grave surge cuando se constata la absoluta falta de acuerdo en temas tan importantes como la tragedia. Y no me refiero concretamente al tema de sus orígenes, tema que, pese a la absoluta falta de consenso entre los críticos, hoy ha perdido su virulencia. Son otras las cuestiones que preocupan a los críticos en este campo concreto.

Comencemos por el mismo Esquilo. Aquí discutimos, por un lado, sobre si hay unas leyes concretas por las que se estructura la famosa trilogía. Stoessl ha sostenido que la trilogía esquilea se organiza, siempre, como una tríada, en la que las dos primeras piezas se corresponderían —simétricamente— a la manera de la estrofa y la antístrofa. La última pieza poseería una estructura específica, como el epodo. Sabido es que la tesis ha conocido poca fortuna, pese a lo atractivo de la misma.

Pero hay otros problemas más graves: ¿Es la poesía trágica de Esquilo una obra de fuerte —decisivo— contenido político, como pretende Podlecki entre otros, o bien, a la manera de Maddalena, un poema religioso? ¿Son *Los persas* una obra formada a base de tres actos sin conexión entre sí, como ha sostenido Wilamowitz, o una pieza estupendamente organizada, en la que asistimos a una gradación poéticamente elaborada entre las tres partes, como ha sostenido Deichgräber? ¿Son *Los persas* una pieza que pretende únicamente glorificar a Atenas —tesis de Lattimore, entre otros— o un ejemplo estupendo del castigo de una *hybris*, y, en todo caso, y marginalmente, un elogio de Grecia, no de Atenas? ¿Hay en la *Orestía*, y en especial en el *Agamenón*, un progreso

cualitativo respecto a la teología hesiódica, como apunta claramente Kitto? ¿O es más creíble el punto de vista de Lloyd-Jones según el cual lo que ha ocurrido es que los críticos han proyectado sobre esta obra las ideas *progresistas modernas*, pero que en el fondo no hay progreso alguno frente a Hesíodo?

Y finalmente, ¿puede sostenerse que la tragedia de Esquilo está llena de *absurdos*, de actos contra la lógica, o bien, de acuerdo con Kitto, es Esquilo un muy bien dotado dramaturgo que ha sabido utilizar para sus propias ideas los recursos que le proporcionaba la técnica de su tiempo? ¿Es Esquilo un pesimista o un optimista frente a la actitud de los dioses con el hombre? ¿Es el hombre responsable de su destino, o la tragedia esquilea es simplemente una ilustración del fatalismo más exacerbado? ¿Es el *Prometeo* una pieza esquilea, o una obra posterior, incompatible con la *religión de Zeus* tan arduamente defendida por el poeta en sus restantes piezas?

Para una visión del estado de estos problemas respecto a Esquilo podemos remitir a la *mise au point* de A. C. McKay (*Class. World*, 48 [1955], 145 ss.; id., 69 [1965], 40 ss.) y, sobre todo, A. Wartelle, *Bibliographie historique et critique d'Eschyle*, París, 1978, así como a las páginas críticas de A. Lesky (*Die tragische Dichtung der Hellenen*, Gotinga, 1956, págs. 50 sigs.).

Muy luminosas las páginas de Kitto, *Poiesis*, Berkeley, 1966, págs. 33 y sigs. y Winnington-Ingram, *Studies in Aeschylus*, Cambridge, 1983.

Los problemas que se plantean a la hora de valorar la tragedia sofóclea no son menos importantes. Los críticos discuten, por un lado, si Sófocles pretendía producir, sobre todo, *efecto dramático*, o si se interesaba, de modo especial, por la *psicología* de los caracteres. Ambas tesis han sido defendidas con tesón. La primera, según es bien sabido, por T. von Wilamowitz.

Pero hay otros problemas más hondos, por más trascendentales, a la hora de valorar la tragedia sofóclea. ¿Es Sófocles conocedor de su oficio, y, por ende, sabe organizar dramáticamente sus piezas? Sabido es que algunas de sus tragedias han sido puestas bajo la rúbrica de una organización *díptica* (*Traquinias*, *Áyax*, *Antígona*), como sostiene una buena nómina de críticos (Waldock, especialmente). ¿Es ello indicio de que el poeta no ha logrado dar unidad a estas piezas? ¿O, como sostiene Kitto, entre otros, el problema es que, al interpretar como dísticas algunas obras, Sófocles no ha logrado dar *unidad* a estas tragedias? El problema, como puede verse, apunta a lo más central de la labor dramática, a su arte, de todo dramaturgo. ¿Hemos entendido, realmente, lo que cabría llamar el *mensaje* del poeta? ¿Cuál es el sentido profundo del *Edipo Rey*? ¿Es la tragedia sofóclea la expresión de un profundo pesimismo, o, por el contrario, en sus obras se manifiesta un exultante optimismo (*ein ungeheuer Optimismus*) como en su día sostuvo Pohlenz? ¿Es Antígona *también* culpable, como se deduce de la interpretación hegeliana de la tragedia de su nombre, y de cuantos comulgan con la tesis del filósofo alemán? ¿Es Sófocles el repre-

sentante de un *humanismo heroico* (Whitman), o en su obra se ejemplifica una aceptación real y piadosa del mundo de los dioses?

Los modernos estudios sobre la *técnica dramática* de Sófocles fueron inaugurados por T. von Wilamowitz (*Die dramatische Technik des Sophocles*, Berlín, 1917), que, como se sabe, fue un revulsivo para que los críticos estudiaran con detalle aspectos básicos del tratamiento de los personajes por parte del trágico. Sobre el carácter de *díptico* de algunas de sus piezas habló como uno de los primeros Webster (*An Introduction to Sophocles*, Oxford, 1936), y muy extensamente Waldock (*Sophocles the Dramatist*, Cambridge, 1951) con la protesta de Kitto (*Form and Meaning in Drama*, Londres, 1956, págs. 87 y sigs.). Sobre el carácter de *humanismo heroico* de su tragedia, cf. C. Whitman (*Sophocles, a Study on Heroic Humanism*, Cambridge, Mass., 1951) y Knox (*The heroic Temper*, Berkeley, 1966). El pesimismo sofócleo ha sido estudiado por Opstelten (*Sophocles and Greek Pessimism*, Amsterdam, 1952).

Los problemas relacionados con la interpretación del *Edipo Rey* han sido abordados por Dodds (*Greece and Rome*, 13 [1966], 37 ss.). Una interpretación basada en la oposición del mundo de los dioses y el mundo de los hombres se halla en la base de Bowra (*Sophoclean Tragedy*, Oxford, 1944) y protestada enérgicamente por Kitto (*Greek Tragedy*, Londres, 1961³, y *Form and Meaning in Drama*, ya citado). De entre las últimas contribuciones a la comprensión del teatro sofócleo hay que citar Winnington-Ingram (*Sophocles, An Interpretation*, Cambridge, Univ. Press, 1980).

Más problemática, si cabe, que la interpretación del *sentido último* de la obra de Esquilo y de Sófocles es la de Eurípides. Algunos críticos, aferrados a una visión que en última instancia procede de Aristófanes *via* Nietzsche, defienden la visión *racionalista* del trágico, representada por hombres como Verrall, W. Nestle, Greenwood. Poco a poco, la valoración de su obra como fruto de su racionalismo ha ido perdiendo importancia. Algunos críticos, bien orientados, han clamado para que un *poeta*, como sin duda era Eurípides, fuese valorado como poeta. El libro inteligente de A. Rivier (*Essai sur le tragique d'Euripide*) hizo mucho por esa valoración, pero con frecuencia se ha substituido la consideración de Eurípides como poeta por la del *psicólogo*. Que el trágico se interesó por la psicología (incluso por la parapsicología) es algo que puede aceptarse sin más. Pero detrás del psicólogo está, evidentemente, el poeta, el trágico. Un trágico cuya tragicidad no puede medirse con los parámetros de sus antecesores, sino de acuerdo con su propia estética y su propia visión del mundo y de la vida. Pero Eurípides continúa siendo para nosotros un enigma. ¿Qué sentido profundo tienen las *Bacantes*? No hay acuerdo aquí entre los estudiosos. ¿Por qué, en un determinado momento, el poeta abandona su modo de hacer tragedia habitual, y se consagra al melodrama o a la tragicomedia? ¿Por qué de una visión racionalista algunos críticos han pasado a ver en Eurípides un hombre abierto «a todo lo divino»? ¿Se puede hablar de un Eurípides «místico», «contemplativo», frente a la consideración puramente racionalista?

Abandonemos la poesía, y ocupémonos de aspectos concretos de autores en prosa.

La crítica no ha llegado, por el momento, a conclusiones definitivas sobre aspectos múltiples de la obra y el pensamiento de Tucídides. ¿Puede aceptarse la tesis básica de Schwartz sobre la profunda modificación que sufrió el pensamiento del historiador al final de la guerra, de modo que cambiara totalmente su interpretación de las causas que llevaron al estallido de la misma? ¿Es Tucídides un historiador objetivo e imparcial, o, como apuntan algunas tesis recientes, sobre todo en el campo americano, en el fondo tenemos en Tucídides, por decirlo con el título de un conocido libro, *An artful reporter*? ¿Es nuestro historiador un racionalista consecuente, o, como apunta Stahl, su obra histórica es una muestra constante de lo que la *irracionalidad* puede en la historia? ¿Era Tucídides un demócrata o un reaccionario? ¿Hay efectivamente en su obra una fuerte impronta de los métodos hipocráticos (Weidauer), o es un *poietês* que describe la peste sin tener conocimiento de la verdadera terminología médica de su tiempo? (A. Parry). La llamada *cuestión tucidídea* se ha ido resolviendo, mal que bien, a lo largo de los últimos lustros. Pero quedan problemas, y básicos, por resolver. Queda, en el fondo, una absoluta falta de coincidencia en aspectos importantes, decisivos, para una cabal e íntegra comprensión de la personalidad y la obra del historiador.

Algo parecido, pero acaso menos grave, ocurre con Demóstenes. Su figura ha despertado entusiasmos entre los historiadores de corte *liberal*, pongamos por caso un Grote, mientras que los representantes de la filología germánica, en especial a finales del siglo XIX, han tendido a interpretar su figura como una *rémora* que se oponía al curso *normal* de la historia. De ahí el desdén con que hombres como Droysen, K. O. Müller, Beloch o Drerup se han expresado sobre la significación de su personalidad histórica. El peso —consciente o no— de la historia alemana de la segunda mitad del siglo XIX —unificación de Alemania bajo el liderazgo de Prusia— ha impedido una objetiva valoración de lo que para la historia de Grecia significa la persona de Demóstenes. La visión de Jaeger ha puesto el acento donde debía ponerse.

## 6. CAUSAS Y POSIBLES REMEDIOS

Hemos señalado algunas de las más escandalosas contradicciones de los críticos-filólogos en lo que concierne a aspectos básicos y esenciales de la Literatura griega. Intentemos explicar las posibles causas y, con toda humildad, reflexionemos sobre posibles soluciones.

El crítico y el poeta (el escritor que aspira a crear una obra de arte) se hallan, salvadas las lógicas distancias, en la misma relación que Píndaro y la Musa. El poeta beocio escribió una vez: «Musa, tú da tu oráculo, y yo lo interpretaré» (Μαντεύεο, Μοῖσα, προφατεύσω δ'ἔγω). El poeta sólo puede

sugerir su propio pensamiento. No puede dar indicaciones precisas al lector. No puede decirle: «Ojo, atención a esta palabra, a esta escena, a esta metáfora, porque es clave para la intelección del pasaje y de la obra entera». No puede por principio. Eso es tarea del crítico, quien, armado de todo el instrumental, documental y estético, tiene que «descubrir» esos momentos básicos y hacérselos ver al lector. Cabría, pues, aplicar al crítico lo que del ensayista escribiera Guillermo Díaz-Plaja:

Apoyad bien los trampolines, oh eruditos, pero  
después, oh poetas, saltad.

A la manera como Heráclito (22 A 93 D-K) habla del oráculo de Delfos, que «ni dice ni oculta, sino que sugiere», el poeta sugiere solamente, con todos los medios de su arte. Y es tarea reservada al crítico la de explicar inteligentemente y coherentemente el contenido de esas sugerencias. Como no existe un «lenguaje socializado de la poesía —escribía Lázaro Carreter en el texto antes citado— y la poesía se expresa por medio del lenguaje —pero también por otros medios, sobre todo el drama—; como toda obra literaria se expresa por medio de un lenguaje particular del artista, la tarea del crítico debe consistir en penetrar ese lenguaje particular, que, repetimos, no es exclusivamente lenguaje gramatical, y hacerlo inteligible al lector. Esa falta de una *lengua común* es lo que hace que, en muchas ocasiones, nos veamos obligados a confesar que se nos escapa el sentido de múltiples poemas.

El poeta se expresa mediante la *forma*. Pongamos un ejemplo. En 1907 el profesor Cornford publica su *Thucydides mythistoricus*. La obra se proponía demostrar, frente a las tendencias a ver a nuestro historiador como un científico, el carácter «poético» de su obra. Para Cornford, Tucídides era un «trágico» que intentó explicarse la guerra del Peloponeso por medio de las *categorías trágicas* de Esquilo (*daímones, hybris, errores*, etc.). Y sin embargo, no ha sido Cornford quien ha establecido que Tucídides es realmente un *poeta* sin dejar de ser historiador. El mérito de ese «descubrimiento» se debe a J. de Romilly, a Gomme, a Kitto. Fueron estos críticos quienes cayeron en la cuenta de que Tucídides, como artista, hacía hablar *por sí mismos* a los hechos, sin que él tuviera que «intervenir» para dotarlos de significación. Y no sólo eso, sino que sabe extraer, de los hechos particulares, su significación universal. Y, en aspectos más concretos, han contribuido a nuestra visión de Tucídides como *poietês* críticos como V. Hunter y H. R. Rawlings.

En 1954 Gomme publica su estimulante libro *The Greek attitude to poetry and History*, fruto de unas conferencias en la Sather Classical Lectures de Berkeley. Su intención básica es mostrar que, a pesar de la oposición establecida por Aristóteles entre poeta e historiador (distinción pertinente), sin embargo, es posible que una obra *bien hecha*, bien construida, aunque sea una obra de historiografía, pueda ser una obra de belleza literaria. Ello ocurre cuando

un historiador ofrece a su público «no los materiales para una historia, sino su elaboración terminada». En ella, «el historiador y el artista van de la mano» (pág. 132), porque «hace que la historia se cuente a sí misma». Uno de los medios de que dispone para ello es el procedimiento de la *yuxtaposición*: resulta sintomático para Gomme que *inmediatamente* después del *logos epitaphios* siga la *peste*; que a las «barbaridades» de Atenas en el «affaire» de Mitilene siga la caída de Platea, con la crueldad mostrada por los espartanos; que, inmediatamente, también, se ofrezca una visión panorámica de la degradación moral de Grecia tras la guerra civil de Corcira (III 82 ss.). «El lector saca sus propias conclusiones» (pág. 137) de estos hechos. Por otra parte, «con los discursos, él (Tucídides) puede permitir que los sucesos se expliquen por sí mismos, a la manera del artista» (pág. 143). Y continúa: «El carácter dramático de la *Historia* de Tucídides está, pues, fundamentalmente implícito en los sucesos: son dramáticos, y una verdadera historia, es decir, una historia científica, si está bien escrita, es decir, si es una obra de arte, los revelará así» (pág. 148).

En 1956, J. de Romilly publica su *Histoire et Raison chez Thucydide*, donde términos como «selección», «construcción», «interpretación» ocupan un lugar de honor. Leemos en este importante libro: «Pour rejoindre l'objet, il fait oeuvre de créateur» (pág. 11); o bien: «Tout y est construit, voulu. Chaque mot, chaque tour, chaque silence, chaque remarque, contribue à dégager une signification qui a été distinguée par lui et imposée par lui» (pág. 12).

En 1966 el prof. Kitto da a la luz pública su libro *Poiesis. Structure and Thought*. Kitto es, a nuestro juicio, uno de los críticos más lúcidos que ha dado la filología clásica anglosajona en los últimos tiempos. En este libro, precedido de otros no menos importantes (*Greek Tragedy*, Londres, 1939; *Form and Meaning in Drama*, Londres, 1956), desarrolla el pensamiento básico de que «la conexión entre forma y contenido es tan vital, que puede decirse que en última instancia son idénticos» (*Form and Meaning*, V). El libro en cuestión desarrolla aspectos de esta básica relación en varios *poetas* (Esquilo, Homero, Tucídides, sobre todo). Respecto a Tucídides, las conclusiones a que llega vienen a converger, básicamente, en las de los antes mencionados críticos, con matices importantes, con todo. Leemos en este libro una frase que es la clave para entender toda la producción crítica de Kitto:

Nuestro argumento básico es que el camino más seguro para descubrir cómo piensa un *poeta* es examinar su *poiesis*, es decir, examinar primero su elección antes que su disposición del material (pág. 259).

Su *elección* es clara: Tucídides se propuso escribir una historia de la *guerra* del Peloponeso, no una historia de la época en que la guerra tuvo lugar.

Kitto concluye, por otra parte, que Tucídides vio la guerra como «una gran catástrofe». Y que fue al tiempo un gran historiador y un artista que supo presentar los hechos

a la manera de los poetas: hablando ellos por sí mismos sin intervenir él prácticamente jamás.

También Esquilo se sirve de *pistas* para orientar, en cierto modo, al lector. Se ha observado que sus tragedias contienen siempre una serie de *motivos* —y un *leit-motiv*— que sirven para dar una *ayuda* al *sentido* último de sus tragedias. Así, en *Los persas* asistimos al uso constante de un término (οἴχεται) que va adquiriendo, a medida que la tragedia avanza, un sentido más concreto, y más terrible. En el verso 2 aparece el término οἴχουμένων, que aquí apenas recuerda el sentido de *morir* que irá adquiriendo a lo largo de la pieza. Al aparecer el heraldo que comunica el gran desastre, da la noticia de la destrucción del ejército persa con palabras que recuerdan el v. 2.

Lo mismo pasa en la *Orestía*, donde la expresión ἀπαλλαγὴ πόνων, que aparece en un sentido muy concreto en el v. 1, va adquiriendo paulatina y gradualmente un valor más simbólico y al tiempo preciso. Y esa idea de *liberación* se conjuga con un procedimiento formal complementario: en los inicios del *Agam.* se alude a una *luz*, que va adquiriendo mayor sentido hasta que, al final de la trilogía, esa luz se manifiesta en una procesión de antorchas.

De este modo, la contraposición de luz/sombra, que es constante a lo largo de la trilogía, se materializa claramente, ayudando a dar un sentido concreto a la obra.

Sobre este tema y estos procedimientos esquileos, cf. J. Dumortier, *Les images dans la poésie d'Eschyle*, París, 1935; y O. Hiltbrunner, *Wiederhlungs- und Motivtechnik bei Aischylos*, Berna, 1950. Sobre *Los persas*, últimamente, R. P. Winnington-Ingram, *Studies in Aeschylus*, Cambridge, 1983, págs. 198 y sigs.

El gran problema es, pues, intentar descubrir el *sentido* de una obra literaria. Para ello hay que procurar descubrir, asimismo, los recursos con que cuenta el poeta para darnos pistas, y, al tiempo, buscar de explicar la razón de esa profunda falta de *consenso* a la hora de determinar, por parte de los críticos, la significación última, y el valor, de una obra poética. Señalaremos algunos casos, fruto de largas reflexiones, lecturas, intentos. Y reduciremos el campo de observación a unos pocos escritores, pero significativos: Homero, Píndaro, los trágicos, Tucídides.

1. En su libro *Sophocles the dramatist* (Cambridge, 1966, págs. 80 y sigs.) Waldock ha detectado una de las causas más profundas y frecuentes que impiden al crítico elevarse a una visión completa y coherente del sentido y la significación de una obra de arte literaria: «One of the chief snares in criticism is the *natural impulse* to pick out from any given work what is interesting to trace in it what *seems* the significant pattern and to shut one's eyes to the rest».

En casos como éstos, solemos asistir a un proceso de «reconstrucción» de la obra. Pero el caso es que la tarea de la crítica no consiste en rehacer la obra, sino en recobrarla. La fidelidad es una de las grandes cualidades que



debe poseer el crítico. Y tampoco debe limitarse a seleccionar una *parte de su sentido*, sino su *sentido global*.

Por desgracia, ese procedimiento es más frecuente de lo que puede parecer, y vamos a ofrecer algunos ejemplos.

Un grupo de helenistas, en su gran mayoría anglosajones (Page, Lattimore), han sostenido que *Los persas* de Esquilo son una deleznable distorsión de la realidad histórica y que su finalidad fundamental es el elogio de Atenas y la propaganda en favor de esta ciudad.

Véase Lattimore, *The Poetry of Greek Tragedy*, Baltimore, 1958; D. L. Page, ed. de *Agamenon*, Oxford, 1957; asimismo el artículo anónimo aparecido en *The Times lit. Supplement* («Interpretating Greek Tragedy»), 6-2-1959.

La verdad es que estos críticos tienen un pequeño grano de razón: en el diálogo que se inserta inmediatamente tras el párodos se habla de Atenas y de los males que ha hecho ya al imperio persa. Pero, en el fondo, eso es todo. De hecho, cuando Esquilo habría podido ensalzar las grandes contribuciones a la lucha, se calla, o habla de la Hélade. El «propagandista» no alude a los grandes sacrificios hechos por Atenas (el abandono de la ciudad a la discreción persa); no da el nombre del gran artifice de la victoria de Salamina: se limita a hablar de un «kakós daimon». La victoria se debe a los hijos de la Hélade. Puede haber exagerado algo los sucesos de la isla de Psitáieia (cf. Kitto, *Poiesis*, pág. 79, sobre este hecho, y su explicación), pero a los artífices del triunfo lo llama *griegos* (v. 452). Fue Heródoto quien afirma que fueron los atenienses.

Kitto añade algunos argumentos más para poner de evidencia que la tesis de estos críticos es simplemente arbitraria: «Si Esquilo hubiese querido glorificar a Atenas, en ningún punto fue más inepto que en la narración de Platea», escribe (*Poiesis*, página 79). En Platea la contribución de Atenas no fue pequeña. Destruyó la infantería tebana. Esquilo, que había atribuido a los hijos de la Hélade la victoria de Salamina, atribuye la de Platea a la *lanza dórica*.

Y es que *Los persas* tiene, como obra esquílea que es, otro sentido: ilustrar un caso de *hybris* castigada, no componer un elogio de Atenas. Eso se dejará para otro trágico posterior, Eurípides, en los *Heracidas* y las *Suplicantes*. En 1941 W. Theiler, notable filólogo y crítico, tuvo repentinamente una especie de revelación: que a partir de una determinada época (la del viaje a Sicilia, hacia 476) el estilo, el verso y muchos procedimientos técnicos de Píndaro sufrieron un notable cambio; a partir de este momento, en su *etapa madura*, se observan en los poemas pindáricos, entre otros, una serie de rasgos nuevos: elementos realistas en las descripciones de objetos y personas, metáforas y comparaciones tomadas de campos semánticos bajos, incluso alguna *obscenidad*; mayor tendencia a dar datos concretos en sus expresiones, incluso el mito tiende a una mayor concreción, mayor frecuencia de personificaciones, etc.

El trabajo, aparecido primero en *Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft*, 1941, con el título de «Die zwei Zeitstufen in Pindars Stil und Vers», fue recogido en *Untersuchungen zur antiken Literatur*, Berlin, 1970, págs. 148 y sigs.).

La idea parecía interesante, pero se cae por su base: en la Oda más antigua que poseemos de Píndaro, la *Pít. X*, el mito se refiere a la llegada de Perseo al mundo de los hiperbóreos, donde se está en aquel momento realizando un sacrificio de asnos a Apolo. El poeta dice que el dios «goza viendo la lúbrica insolencia de los monstruos». El texto griego, empero, no es del todo claro: se lee la expresión ὄβριν ὀρθίαν κνωδάλων. La frase ha sido entendida por los críticos en sentidos distintos. Para unos, la *lúbrica insolencia* se refiere a la *erección* de los asnos; para otros, a los saltos encabritados de los híbridos. En todo caso, el rasgo de *profundo realismo* que se observa en la más antigua producción pindárica que ha llegado hasta nosotros desaconseja aceptar el punto de vista de Theiler: se trata de un pensamiento parcial, ante el que ha cerrado los ojos a lo demás.

La crítica no ha aceptado, naturalmente, la tesis de Theiler: cf. las reseñas de Dornseiff (*Gnomon*, 19 [1943], 161 s.); A. Lesky, *Af Altermumswiss.*, 1948, págs. 37 y sigs.); y sobre todo S. Fogelmark, *Studies in Pindar*, Lund, 1972, págs. 73 y sigs.

2. Otro de los grandes peligros de la crítica es lo que también Waldock ha llamado la *falacia documental*, que consiste en creer que las leyes de la lógica del arte se rigen por las de la vida normal, y que, en consecuencia, una obra literaria puede tratarse como un *documento*, y que los personajes de una obra *deben* adaptarse a la lógica y a la psicología corriente en la vida, y no a las *intenciones de su creador*.

Si aplicáramos a la obra literaria, sin más, las leyes de la vida corriente, apenas salvaríamos ninguna de ellas del absurdo y del ridículo. Papini, en su *Gog*, nos ha dado un ejemplo significativo: intentemos resumir el sentido realista de la *Ilíada*, y ¿qué tendremos? Una serie de necedades. He aquí la visión «realista» que el curioso personaje papiniano da de algunas de las grandes obras maestras de la literatura:

Huestes de hombres, llamados héroes, que se despanzurran durante diez años seguidos bajo las murallas de una pequeña ciudad por una *vieja* seducida (la *Ilíada*); el viaje de un vivo en el embudo de los muertos como pretexto para hablar mal de los vivos y los muertos (la *Divina Comedia*); un loco ético y un loco gordo que van por el mundo en busca de palizas (*Don Quijote*); un guerrero que pierde la razón por una mujer y se divierte en desbaratar las encinas de las selvas (*Orlando furioso*); un villano cuyo padre ha sido asesinado y que, para vengarle, hace morir a una muchacha que le ama y a otros personajes (*Hamlet*); ...un joven pobre y febril que asesina a una vieja, y luego, imbécil, no sabe ni siquiera aprovecharse de la coartada y acaba en manos de la policía (*Crimen y castigo*).

Y así podríamos proseguir hasta el infinito. No: la obra literaria se mueve en un terreno distinto del de la vida real, y una serie de convenciones son precisas para intentar, por lo menos, tener acceso a su sentido verdadero. Una serie de ejemplos tomados de la literatura griega podrían ilustrar esta terrible trampa en la que cae a veces el crítico.

Ante todo, aludiremos a una *falsa pregunta* que suelen hacerse los críticos. En el caso concreto de la *Antígona* —para ilustrar este caso— el crítico suele preguntarse: «¿Por qué Antígona vuelve al lugar donde se halla el cadáver de su hermano?». Pero la verdadera pregunta debe ser: «¿Por qué Sófocles ha hecho volver a Antígona al lugar donde se halla el cadáver de su hermano?». Es el poeta el que mueve los entresijos de la trama y el que da vida a los personajes: éstos no existen independientemente, como seres vivos.

Visto desde esta perspectiva —que nos parece la correcta—, podemos *descubrir* una serie de «absurdos lógicos» en toda obra literaria: ¿por qué al final de la pieza es Antígona completamente olvidada? En el caso de Esquilo: ¿por qué Clitemnestra, contra las «costumbres griegas», no da las gracias al heraldo que acaba de llegar anunciando la victoria sobre Troya (*Agam.* 551 ss.)? ¿Por qué Agamenón, a su vez, no contesta a las palabras de bienvenida del coro al vencedor (*Agam.* 810 ss.)? ¿Por qué en las *Coéforas* y *Euménides* se olvida el carácter de «destructor de ciudades» de Agamenón? Y, remontándonos más arriba, ¿por qué en el noveno año de la guerra troyana Homero hace que Helena describa a Príamo los principales caudillos griegos como si nunca los hubiera visto, en la famosa *teichoscopia* del canto tercero? ¿Por qué el poeta quiere en el canto VI de la *Iliada* dar la impresión de que Héctor no volverá ya más a ver a su esposa, cuando sabemos que eso *no es verdad*?

Los críticos han dado respuestas muy distintas a estas interrogaciones. No vamos a dar un elenco de las propuestas de explicación. Baste tocar simplemente el tema.

Sí, empero, remitiremos a las posibles respuestas más probablemente *ciertas*: para los casos de Esquilo y Sófocles, remitimos a Kitto en aquellos trabajos suyos en que aborda el tema y que nos parece haber acertado plenamente (*Form and Meaning in Drama, Poiesis*, etc.). Para lo relativo al canto VI, Schadewaldt —contra interpretaciones como la de Jachmann, *Homerische Einzellieder*, Darmstadt, 1968²— ha podido mostrar cómo el lugar que ocupa el encuentro entre Héctor y Andrómaca es el apropiado: a partir de ahora sabemos que es él el auténtico rival de Aquiles (cf. su trabajo en *Die Antike*, 1935, págs. 11 y sig.).

3. Vamos a proponer al lector un principio que me parece importante como uno de los básicos de la auténtica crítica. Modificando la máxima de Quintiliano, proponemos ésta: «Maxima debetur poetae reverentia». El principio propuesto no supone que haya que dar un *cheque en blanco* al poeta, sino simplemente que aceptemos —y creo que es algo que puede concederse fácilmente— que hay que suponer que esos grandes poetas, si no absolutamente

perfectos, saben muy bien su oficio. Y la labor del crítico debe tender a reconocerlo, humildemente, haciendo un esfuerzo por entender el mundo interior del poeta y las reglas de su propio arte.

Esta actitud comporta riesgos y, desde luego, para determinados críticos, renunciaciones. Renunciencias a intentar *imponer* su propio pensamiento para atenerse estrictamente a lo que el poeta se proponía. La máxima aristarqueana Ὁμηρον ἐξ Ομήρου σαφενίξειν debe aplicarse no sólo a Homero, sino a todos los grandes poetas, indistintamente.

Ya en la Antigüedad hallamos indicios de esa actitud. Un escolio referente al mito de los hiperbóreos (*Schol. Pind. Pyth. 10, 46 b = p. 245 Drachmann*) dice taxativamente: ἡστοχῆσε τὰ μετὰ ταῦτα ἀλόγῳ παρεκβάσει χρησάμενος. Es decir, Píndaro no sabía componer un epinicio de acuerdo con los mejores principios de la poesía. Esa actitud la hallaremos, asimismo, en la poética moderna y en más de una ocasión, sobre todo a partir de Drachmann, quien inicia, en la historia de la crítica pindárica, la tesis de que el epinicio de Píndaro no tiene en absoluto unidad: es un amasijo de elementos. Participan de esa idea figuras del relieve de Wilamowitz (quien llega incluso a «abrigar serias dudas sobre el valor poético» de nuestro poeta) y de Dornseiff, que ha hablado de que la belleza del epinicio pindárico es «la del fragmento» (*Pindars Stil*, Berlín, 1921). No son pocos los que han pretendido descubrir «rasgos de inmadurez» en esa Oda (Wilamowitz, *Pindaros*, pág. 128, decía de ella que es «das Gedicht eines Anfängers»); ya antes, Fraccaroli, tan sensible a la poesía pindárica, hablaba en 1880 de «opera di Pindaro giovane»). Afortunadamente, las rutas de la crítica han marchado por otros derroteros, y hoy contamos con inteligentes estudios que saben valorar la unidad y la íntima relación existente entre los distintos elementos que conforman la Oda pindárica. Un mérito no pequeño le corresponde, entre otros, a Köhnken.

Esa falta de confianza en las posibilidades de un poeta *clásico* —y subrayamos este adjetivo— puede observarse entre algunos críticos a la hora de valorar algunas de las obras sofócleas. Ya en la Antigüedad, a propósito del *Áyax* se había sostenido que, en su empeño por alargar el tema de la tragedia, el resultado había sido *frialdad*, con una obra de la que se ha eliminado el *pathos* trágico. Ello ha llevado a algunos críticos a crear, para algunas de las primeras obras de Sófocles conservadas, el término de *dípticos*: la obra está como dividida en dos partes, cada una con un protagonista principal. Así *Traquinias*, *Áyax*, incluso *Antígona*. Es claro que, con ello, lo que de hecho la crítica sostiene es que Sófocles *ha construido mal* estas tragedias. Pero el problema no se resuelve, a juicio nuestro, con tal condena. Lo que hay que hacer, lógicamente, es un esfuerzo considerable para intentar, al menos, descubrir las intenciones del artista y el sentido que ha querido dar a su obra. Es importante, a este respecto, comprobar que no pocos críticos han señalado la curiosa nota de que el *Áyax*, por ejemplo, «ist ein Drama, das nicht vor, sondern unmittelbar in oder nach der Katastrophe anfängt» (Reinhardt, *Sophokles*, pág. 18: «es un

drama que comienza no antes, sino inmediatamente con o después de la catástrofe»). Eso debería hacer pensar a críticos que, como Waldock, han defendido la existencia real de tales dípticos: «I think that diptics exist, that in such plays a division of interest does really occur, and that because of this some power ebbs away from the drama» (*Sophocles the Dramatist*, pág. 50). Cabría decir que si Sófocles hubiese querido escribir un drama sobre el tema de *Áyax* desde otra perspectiva distinta a la que ha dado a su pieza, hubiese podido hacerlo. Medios ni recursos no le faltaban. El problema es, pues, intentar superar este *impasse*, procurar entender la tragedia como ha querido el poeta, y no de acuerdo con nuestra propia sensibilidad. En suma, que la crítica hubiese hecho un esfuerzo de imaginación para intentar descubrir la verdadera intención del autor.

Naturalmente, de ahí resultan las diversas interpretaciones que se han dado a la pieza. Kitto (*Form and Meaning in Drama*, págs. 179 y sig.) es quien ha hecho un esfuerzo más considerable por ponerse dentro de la perspectiva del poeta e intentar salvar el drama de la acusación de «mal construido». El esfuerzo es loable, e incluso diría que en cierto modo ha dado en el clavo. Pero hay que reconocer que, después de todo, Sófocles abandonó espontáneamente este tipo de tragedia para esbozar otra cuya estructura consiste en que una gran personalidad domina la escena.

Esa falta de confianza y de «respeto» a las cualidades poéticas de un autor se manifiesta también de otro modo: en 1908 Drachmann publica un interesante trabajo (*Hermes*, 43 [1908], 67 ss. «Zur Komposition der sophokleischen Antigone») cuya tesis central es una auténtica bofetada a la innegable técnica dramática de Sófocles. Partiendo de la observación de que, en la *Antígona*, se aborda el tema del enterramiento *simbólico* de Polinices, mientras que en determinados pasajes se expresa como si el enterramiento hubiese sido real, avanza el crítico danés la tesis de que Sófocles, que en un principio había tenido en mente la idea de un enterramiento real (que era la versión tradicional, cf. Apolodoro, III 78), cambió luego de intención, pero no corrigió la primitiva versión, con lo que en el texto asistimos a ciertas contradicciones. Los extremos a que puede llegar una crítica *positivista* se revelan aquí de un modo patente. Creemos que la crítica, en principio, no puede detenerse en ese mero punto, en esa contradicción, y su deber es intentar una explicación que haga justicia a las innegables cualidades dramáticas de Sófocles, cuya obra comentada fue compuesta no en su juventud, sino cuando ya era un trágico maduro y experimentado. ¿Por qué no se le ocurre al crítico positivista preguntarse por la razón profunda de esa contradicción, si es que la hay, y si no ha sido querida por el propio autor?

Tampoco se trata aquí de citar intentos por salvar esas aporías, sino que lo que nos interesa es denunciar la actitud de determinados críticos que se detienen cuando precisamente la labor del crítico es más necesaria. Apuntamos a diversas explicaciones dadas por los críticos: cf. Rouse, *Class. Rev.*, [1911], 40 ss.; Jebb, *ad loc.* de su edición; Kitto, *Form and Meaning*, págs. 140 y sigs., etc. Importante, T. vom Wilamowitz,

*Die dramatische Technik des Sophokles*, Berlín, 1917, págs. 1 y sigs., que a partir de explicaciones de este tipo avanzó su teoría sobre el interés del poeta por el efecto dramático, sin atender a la psicología. Lo mismo hace Waldo.

4. Sí, mucho respeto a los poetas. Pero, ante todo, saber reconocer, cuando ello es así, que estamos ante un poeta. Y un poeta, un *poiêtes*, se revela, especialmente, porque sabe imponer su espíritu al material de que dispone. Por su *σύστασις τῶν πραγμάτων*, por su *poiêsis*. Y descubrirlo, por las muchas razones antes sugeridas, es tarea ardua y no siempre se acierta. A pesar de los loables esfuerzos que realizara Wilamowitz por trazar la historia de la formación de la *Iliada* (*Die Ilias und Homer*, Berlín, 1915, reed. 1920), y pese a que en más de una ocasión leemos que «der Dichter der Ilias ist eine Person geworden» (págs. 330, 356, etc.) y que «el poeta de la Aquileida» —que es, al tiempo, el de la *Iliada*— es «un gran artista» (pág. 324), descubre ciertamente muchas limitaciones: un poeta posterior ha eliminado gran parte del final de la *Iliada* homérica, para introducir un final distinto, con la reconciliación. Con ello, la *Iliada* sufre otra profunda modificación, y el término *Flickwerk* (obra de remendón) aparece en más de una ocasión. Wilamowitz no ha sabido descubrir el *ritmo* ni la *systasis tôn pragmatôn* que subyace en la *Iliada*. Sí lo supo, en cambio, descubrir Schadewaldt, en un libro que, aunque dedicado a su maestro, se halla en los antípodas de sus ideas (*Iliasstudien*, Leipzig, 1943). Frente a la incompreensión de una gran parte de críticos, que sólo sabían detenerse ante la contradicción —del tipo que sea: real o de estilo o de concepción—, frente a quienes consideraban que la primera tercera parte del poema olvidaba completamente, o casi, el *tema central*, Schadewaldt supo señalar la existencia de dos principios básicos del arte homérico: la *anticipación* y la *retardación*, que, por cierto, dominan asimismo en la *Odisea*. Principios estilísticos que, ciertamente, como reconoce el propio crítico, proceden de Goethe.

La gran novedad del libro de Wilamowitz, como el mismo Schadewaldt reconoce (*Iliasstudien*, pág. 166), se halla en la actitud del filólogo que sabe ir a la búsqueda de aspectos estilísticos más que a meras contradicciones. Con ello se tiende a superar, en cierta medida, la excesiva tendencia al *análisis* disgregador de toda poesía...

Reconocer en un gran poeta su innegable *capacidad poética*, la expresión de su libre personalidad, de su *mundo interior iluminado*, es una de las grandes tareas con que se enfrenta la crítica. El caso de Píndaro —en cierto modo parejo, aquí, al de Eurípides— es significativo. Si la filología y la crítica, en general, se han movido, como señalaba Dodds en cierta ocasión, a base de criterios *románticos* que exigían, a toda costa, su más *genuina espontaneidad*, hay que decir que la investigación en torno a Píndaro se ha movido, en los últimos tiempos, hacia un extremo opuesto. Bundy —con un gran precedente en Schadewaldt, pero con importantes matices diferenciales— ha defendido últimamente el principio de acuerdo con el cual la misión del poeta que canta

una victoria debe atenerse esencialmente a su misión de cantor que elogia al vencedor. En este sentido, las leyes del género deben imponerse por encima de todo, de acuerdo con la tesis del crítico anglosajón (*Studia pindarica*, Berkeley-Los Ángeles, 1962). Son grandes los méritos que residen en este trabajo, que no ha dejado de influir sensiblemente sobre una buena parte de la orientación en torno a la poesía de Píndaro. Pero, prendido en las redes de su propia concepción, el peso excesivo que concede a lo *mecánico*, a lo tradicional, al *género*, se ha olvidado de que el poeta es algo más que un hombre que cumple con unas leyes concretas. Al igual que M. Parry, que, deslumbrado por su grandioso descubrimiento de la *fórmula*, llegó a negar que el aedo dispusiera de libertad para la creación, asimismo Bundy llega a creer que Píndaro, el poeta, no es casi nada: la convención, las reglas del epinicio, lo son todo. Importantes voces se han levantado contra esa exageración de un principio que, en sí mismo, es aceptable. «Pero haríamos mal en representarnos la relación de Píndaro con su arte —escribe el prof. J. S. Lasso de la Vega (*Est. Clás.*, XXI, n.º 79 [1977], 136)— de una manera tópica, de rasgos genéricos y poco personales o distintivos, o sea, reduciendo barateramente lo genérico a su aspecto estrecho y negativo, de un poetizar mecanizado más o menos habilidoso, de un oficio aprendido».

De modo muy parecido se expresa H. Lloyd-Jones en un trabajo dedicado a plantear los problemas que surgen a la hora de entender cabalmente la oda pindárica (*JHS*, 93 [1973], 115 s.). Véase también G. Arrighetti, *Studi della Corte*, I, Urbino, 1988, págs. 79 y sigs.

Dornseiff quiso, en su día, convertir a Píndaro en poeta sólo del mito; Wilamowitz tuvo sus dudas sobre la poesía pindárica. Un destino parecido, o peor aún, ha conocido Eurípides. Que es un espíritu enigmático, difícil de comprender por la gran variedad de su problemática, es algo en lo que suele estarse de acuerdo: «Nous sommes encore loin d'avoir saisi le secret de son oeuvre, la clé de son génie...», escribía hace algunos años A. Rivier en un estudio cuya finalidad, precisamente, era intentar descubrir, por debajo de su obra, al *poeta* (*Essai sur le tragique d'Euripide*, Lausana, 1944). El siglo XIX, en efecto, se empeñó en negarle el carácter de poeta, y, si se lo concedía, era a regañadientes, rebajando el valor esencial de su creación. «Le poète ne vient qu'après le penseur», dogmatizaba H. Weil (*Études sur le drame antique*, París, 1897, pág. 94). Y no estaba solo el crítico francés durante el siglo XIX y parte del XX. Entonces, espíritus racionalistas del estilo de un Masqueray, un Decharme, un Verrall, un W. Nestle, se habían empeñado en negarse a ver en nuestro trágico al poeta para realzar al *pensador*.

La simple consideración de los títulos de algunas obras del siglo XIX es muy ilustrativa a este respecto: Masqueray, *Euripide et ses idées*, París, 1908; W. Nestle, *Euripides der Dichter der gr. Aufklärung*, Stuttgart, 1901; A. W. Verrall, *Euripides the rationalist*, Cambridge, 1895.

Con los años, esta visión parcial y deformadora de Eurípides se ha ido modificando. Se ha dejado, paulatinamente, de ver en nuestro trágico al *pensador*, al filósofo de la escena. ¿Acaso para aceptarlo plenamente como poeta? No ciertamente, al menos hasta hace muy poco. Los esfuerzos de los que pretendían reivindicar a Eurípides se han orientado hacia una nueva visión de su obra, pero sobre todo para poner de relieve su carácter de *estudioso* de la naturaleza humana (cf. W. N. Bates, *Euripides, a student of human nature*, Philadelphia, 1930), su *psicología*. Incluso aquellos que como Ed. Schwartz afirmaban rotundamente que «Eurípides ha conocido al hombre no como filósofo, sino como poeta» (*Figuras del mundo antiguo*, Madrid, 1942, pág. 48; el texto alemán apareció en 1906), entienden por *poeta* al buceador del alma humana, en especial la femenina.

Cuando pronunciamos los modernos la palabra *psicología* nos parece, automáticamente, que hemos entrado en la *modernidad*. Que Eurípides tenía un profundo interés en la naturaleza humana es cierto. Que él desmitificó la causalidad convirtiendo a los dioses en fuerzas interiores al hombre es un principio que nadie, y nosotros menos, podrá negar. Pero, como Aristóteles sabía ya, un *carácter* no es lo esencial en una tragedia, sino, esencialmente, la *acción* (*tò dráma*). La profunda penetración en la naturaleza humana es, cierto, un requisito necesario para plantear problemas trágicos, aunque Esquilo, por ejemplo, es profundo, es trágico y muy poco dado a lo psicológico. Y lo mismo podríamos decir de Sófocles. El *poeta Eurípides* aflora cuando intentamos descubrir su sentido trágico. Independientemente de la poesía que se pueda contener en sus coros, o en determinados ambientes con que sabe rodear algunas de sus obras, lo que realmente debe movernos es su profunda convicción de que la naturaleza humana está corrompida; que el dolor es un elemento esencial de la vida; que la crueldad es un rasgo constante de la existencia.

Pero tampoco es lícito intentar comprender la tragicidad de un poeta midiéndolo con módulos que no son los apropiados. Cada poeta es un universo con sus leyes propias. Y el universo eurípideo no se puede entender aplicando fórmulas esquileas o sofócleas. Esa falla crítica es posiblemente lo que explique que se haya tardado tanto en descubrir dónde radica la originalidad de Eurípides frente a sus dos grandes precursores. Esquilo está obsesionado en la relación hombre-dios desde una perspectiva muy concreta: la *hybris*, la *maldición* hereditaria, etc. Sófocles se concentra en una sola persona, y analiza las consecuencias de su acción. Eurípides sabe que la maldad se ceba sobre un grupo, que la crueldad humana no se agota en el culpable, sino que trasciende al simple individuo. En Sófocles la *hamartía* del héroe es una *debilidad* que contrasta con sus rasgos positivos; en Eurípides la naturaleza humana es toda ella malvada, corrompida...

Un paso importante en la comprensión de la personalidad poética de Eurípides se ha dado cuando la crítica ha sabido ver (sobre todo por obra de Rivier, Kitto y Cona-



cher) que, en determinados momentos de su evolución, el poeta ha abandonado la *tragedia* para escribir o bien *tragi-comedias*, o auténticos melodramas. Parece como si en la fase central de su evolución la terrible carga que representaba su concepción trágica le fuera insoportable. Con todo, al final de su vida volvió a la *tragedia pura* con las *Bacantes*, donde su concepción de la experiencia dionisiaca empalma con el problema planteado por el *Hipólito*: los dioses son potencias cósmicas que hay que reconocer, so pena de que nos destruyan.

5. Finalmente, el ambiente cultural, social, político, de una época puede impedir o al menos dificultar la comprensión de una obra o de un autor. Voltaire no pudo comprender jamás a Píndaro. Suyos son aquellos versos famosos donde declara que Píndaro es ininteligible, pero que, por respeto a la moda, a la tradición, hay que elogiar:

Sors du tombeau, divin Pindare,  
 toi qui célébras autrefois  
 les chevaux de quelque bourgeois,  
 ou de Corinthe ou de Mégare;  
 toi qui possédas le talent  
 de parler beaucoup sans rien dire;  
 toi qui modulas savamment  
 des vers que personne n'entend  
 mais qu'il faut toujours qu'on admire.

(*Odes*, XVII).

Voltaire no era un espíritu vulgar. Tenía talento y no pocas cualidades de poeta y de crítico. Pero, dadas las condiciones concretas de la poesía de Píndaro, el estado de la filología en su tiempo, el ambiente socio-cultural, el nulo conocimiento de las circunstancias en que se desarrolló la poesía pindárica, nada tiene de extraño que su poesía no fuese en absoluto comprendida y, por ello, apreciada y valorada. Un buen pindarista actual (M. Fernández-Galiano) terminaba su introducción a un libro de odas pindáricas con estas palabras: «Píndaro, al que, creo poder asegurar, sólo un genio interpretaría rectamente sin más notas que su propia intuición» (*Píndaro, Olímpicas*, Madrid, 1956², pág. 80).

Un caso parecido es el de Tucídides. En 1919 (la fecha es un dato muy importante en nuestro caso), Ed. Schwartz publica un apasionante y, pese a su aparente frialdad filológica, apasionado libro sobre nuestro historiador: *Das Geschichtswerk des Thukydidés*. Es bien conocida la tesis central defendida en este libro: Tucídides habría pasado, según nuestro crítico, por una profunda experiencia personal que le habría llevado a modificar radicalmente sus ideas sobre los orígenes de la guerra. Si en un primer momento Tucídides había entendido, según Schwartz, que Esparta fue arrastrada a la guerra contra su propia voluntad y por las presiones de sus aliados —en especial Corinto—, más tarde, al regresar del exilio a su patria, derrotada y humillada, y al com-

probar que la beneficiaria de la derrota de Atenas había sido exclusivamente Esparta, llegó a la conclusión de que Esparta había sido desde siempre la enemiga de Atenas. Que, por lo tanto, la política intransigente de Pericles era la única apropiada y razonable, y que, por tanto, era preciso modificar aquellas partes de la *Historia* ya redactadas en las que dominaba la primera tesis. Pero la muerte no permitió al autor proceder a una corrección total, y el «editor» tampoco supo o pudo hacer la *criba*. Con la tesis de Schwartz, Tucídides dejaba de ser un historiador para convertirse en un apologeta de la *Machtpolitik*, de la política de fuerza de un Pericles.

La hipótesis de Schwartz ha dominado los estudios sobre nuestro historiador durante una buena parte de nuestro siglo. Tenía sus aspectos atractivos, sobre todo para la Filología alemana, que de esta suerte proyectaba en el pasado sus propios sentimientos tras la primera guerra mundial. Y uno se pregunta si no es precisamente eso lo que explica la actitud del propio Schwartz: la pérdida de unos valores tradicionales en Alemania, la propia situación espiritual del filólogo (el libro va dedicado a su hijo Gerhard, caído junto a Märkisch el 2 de noviembre de 1918). El filólogo no es un hombre que vive de espaldas al mundo, sino inmerso en él, y es imaginable que, de un modo, si se quiere, inconsciente, proyecte en el pasado, para una aparente mejor comprensión, la situación espiritual o las vivencias que él mismo ha experimentado ante una gran conmoción histórica.

Un espejismo parecido se ha producido asimismo en Alemania con el caso Demóstenes. Desde que G. Droysen descubriera el Helenismo y el sentido de esta nueva época, las mentes germanas tendieron a ver el ritmo de la historia de Grecia de un modo parecido a como se produjo la unificación alemana bajo la égida de Prusia. Macedonia era, para muchos de estos historiadores germanos, lo que Prusia o Saboya para la unificación de Alemania y de Italia. Había entre los historiadores la presunción de que el particularismo helénico tenía que desembocar —por una especie de ley histórica— en una unidad nacional más amplia. «La historia de Grecia —escribe Jaeger, *Demóstenes*, página 11— era audazmente representada, sobre esta falsa analogía, como un proceso necesario de desenvolvimiento que conducía naturalmente hacia un fin único: la unificación de la nación griega bajo la dirección macedónica».

Así se comprende la aversión de una buena parte de los historiadores germanos hacia Demóstenes, porque éste, de acuerdo con su punto de vista, era un *obstáculo* que se oponía al *curso implacable de la historia*. Y si bien es cierto que Droysen se ocupó poco de Demóstenes, absorto como estaba en la figura heroica y genial de Alejandro, las cosas cambiaron un poco más tarde. J. Beloch en su *Griechische Geschichte* pudo ya adoptar este punto de vista tan poco *histórico*. Algunos, como E. Drerup, llegaron a hablar despectivamente del régimen defendido por nuestro orador-político como de una «república de abogados», tomando este término en el sentido más peyorativo (*Aus einer alten Advokatenrepublik*, Paderborn, 1916).

Si esta actitud no era aceptable, tampoco lo fue la *reacción*, representada por hombres como Schäfer o Grote. Se ha tardado bastante en adoptar un punto de vista equilibrado, más próximo a la verdad, como el de Jaeger: no tomar a Demóstenes como el centro focal de su época, pero tampoco como un loco que se oponía al curso de la historia. Él luchó por la tradicional *grandeza* de Atenas. En esto se parece a de Gaulle.

## 7. CONCLUSIÓN

Llegados al final de nuestra excursión a lo largo de los problemas que plantea la interpretación, ¿qué conclusiones podemos sacar de cuanto llevamos dicho? Hemos asistido a lo que cabría llamar *las paradojas de la crítica*, pero ¿debemos concluir de todo ello que la crítica es un esfuerzo inútil? De manera alguna. Lo que ocurre es que hay que acercarse a los productos de los críticos con ojos también críticos, no dejándonos deslumbrar por algunas de sus construcciones. La tarea de interpretar a los clásicos debe consistir en un constante equilibrio entre las conclusiones de los estudiosos y nuestra propia reacción ante las grandes obras de la literatura. La bibliografía es siempre importante para no caer en un deleznable autodidactismo, pero tampoco hemos de renunciar a nuestro propio juicio, ni, sobre todo, a nuestras propias reacciones ante las obras poéticas de la Antigüedad. Hay que exigir un alma poética a todo aquel que se lanza a la ardua tarea de leer y entender a los clásicos. Pero con las manos firmes en las riendas, para que no se desboque nuestra imaginación para caer en conclusiones que los textos no avalan. Ante una obra poética importante, nuestro empeño debe ser el de la humildad, para no imponer a los autores más de lo que ellos nos dicen. Como recuerda G. Hermann en su *De officio interpretis*:

Sed ut in hoc in genere multi peccant, ita alii  
in contrarium incidunt vitium, ut afferant, quibus  
non opus est. Qui docent quidem, et fortasse perutilia,  
sed alieno loco.

La Filología, concebida como un instrumento indispensable y básico, debe complementarse con una actitud superior que permita una cabal comprensión de los autores. Pero el fenómeno de la comprensión de los autores, y en especial los antiguos, exige a veces un *salto* en el vacío, salto que en no escasas ocasiones roza lo irracional. Es como una especie de iluminación momentánea y fulgurante que aclara y da sentido a los esfuerzos previamente realizados. Que Homero, Píndaro, Sófocles son grandes poetas, he aquí lo que hallaremos expresado en cualquier manual de Literatura. Pero eso no basta. Si esa afirmación se reduce a una mera expresión aprendida en los libros, nada habrá ganado nuestra sensibilidad ni nuestro espíritu. Es preciso que vaya acompañada de una íntima y auténtica vivencia. No olvidemos nunca esta máxima goethiana, que creo resume magníficamente lo que hemos intentado decir:

Lo que has aprendido de tus mayores, conquistalo para poseerlo.

## ÍNDICE GENERAL

	<i>Págs.</i>
ADVERTENCIA PRELIMINAR .....	9
PRINCIPALES ABREVIATURAS .....	11
INTRODUCCIÓN .....	13

### PRIMERA PARTE

#### CUESTIONES GENERALES

I. LAS GRANDES TENDENCIAS EN EL ESTUDIO DE LA LITERATURA GRIEGA	21
1. <i>La ciencia de la literatura</i> .....	21
2. <i>El siglo XVIII y el Romanticismo</i> .....	23
3. <i>El positivismo y sus caracteres</i> .....	26
II. CUESTIONES DE MÉTODO .....	31
1. <i>La historia literaria</i> .....	31
2. <i>Historia de la historia de la literatura griega</i> .....	33
a) El método de la <i>Geistesgeschichte</i> .....	34
b) La literatura comparada .....	37
Un tema específico: literatura griega y literatura romana, 40.	
c) El método sociológico .....	42
d) El método de las generaciones .....	43

	<u>Págs.</u>
e) W. Jaeger y los métodos del Tercer Humanismo . . . .	46
f) Psicoanálisis y literatura . . . . .	47
g) El estructuralismo literario . . . . .	49
h) Tratados de historia de la literatura griega . . . . .	50
 III. LA TRANSMISIÓN DE LA LITERATURA GRIEGA . . . . .	 54
1. <i>El libro antiguo: generalidades</i> . . . . .	54
2. <i>El libro en los siglos V y IV a. C.</i> . . . . .	57
3. <i>La difusión y la revisión de las obras</i> . . . . .	57
a) Las ilustraciones . . . . .	57
b) El título de los libros . . . . .	58
c) Interpolaciones, adiciones y revisiones . . . . .	59
4. <i>El rollo de papiro y la obra literaria</i> . . . . .	61
5. <i>Las ediciones prealejandrinas</i> . . . . .	63
6. <i>Las ediciones alejandrinas</i> . . . . .	65
Aristófanés de Bizancio (ca. 257-180 a. C.), 66. — Aristarco (ca. 145 a. C.), 67.	
7. <i>Del rollo al códice</i> . . . . .	68
8. <i>Las selecciones de los siglos II-III d. C.</i> . . . . .	68
9. <i>El papel del mundo árabe</i> . . . . .	70
10. <i>El estadio bizantino</i> . . . . .	71
11. <i>El Humanismo y la conservación de los textos griegos</i> . . . . .	75
12. <i>El método de los humanistas</i> . . . . .	77
 IV. EL LEGADO LITERARIO DE GRECIA . . . . .	 78
1. <i>La literatura griega perdida</i> . . . . .	78
a) Poesía prehomérica . . . . .	78
b) El ciclo épico . . . . .	80
c) Obras perdidas de Hesíodo . . . . .	83
d) Lírica arcaica . . . . .	84
e) Prosa científica . . . . .	87
f) Tragedia y comedia . . . . .	88
g) Literatura helenística . . . . .	90
h) Literatura científica . . . . .	91

	<i>Págs.</i>
2. <i>Métodos de reconstrucción de obras perdidas</i> .....	92
3. <i>El método de Fr. Stoessl</i> .....	94
4. <i>El ciclo épico</i> .....	96
5. <i>Los autores latinos como instrumento</i> .....	100
6. <i>Un caso curioso</i> .....	101

## SEGUNDA PARTE

## EL ESTUDIO EXTRÍNSECO DE LA LITERATURA GRIEGA

I. LA PERIODIZACIÓN LITERARIA .....	105
1. <i>El problema</i> .....	105
2. <i>La época arcaica</i> .....	111
a) La Edad Media griega .....	114
b) Influjos de Oriente .....	116
c) Los jonios .....	118
d) La religión arcaica .....	119
e) La literatura arcaica .....	122
f) Hesíodo .....	127
g) Profetismo arcaico .....	128
h) Nueva visión del hombre .....	131
i) Crisis .....	132
j) Segundo período de la lírica .....	132
k) Carácter oral de la poesía arcaica .....	133
3. <i>La época clásica: el siglo V</i> .....	138
a) Generalidades .....	138
b) El siglo v .....	139
c) El clima histórico .....	139
d) Grupos enfrentados .....	141
e) El espíritu de los años 70-60 .....	143
f) Se rompe la concordia .....	143
g) La generación de Pericles .....	145
h) Reacción .....	148
i) Otros factores de reacción .....	151
j) La generación de la guerra .....	152
k) Crisis y evasión .....	153

	Págs.
4. <i>El siglo IV</i> .....	155
5. <i>La época helenística</i> .....	164
a) Rasgos generales .....	164
b) Ecumenismo .....	166
c) Individualismo .....	168
d) La nueva poesía .....	170
6. <i>La época romana</i> .....	174
7. <i>La llamada «Antigüedad tardía» (Spätantike)</i> .....	184
<p style="margin-left: 40px;">La aparición del cristianismo, 185. — Las primeras manifestaciones literarias del cristianismo, 186. — La llamada preparación del neoplatonismo, 187. — La polémica entre helenismo y cristianismo. Su enfrentamiento, 187. — El influjo del helenismo sobre el cristianismo, 188. — La proyección del neoplatonismo sobre el medio cristiano, 189.</p>	
II. LITERATURA Y CIENCIAS HUMANAS .....	190
<i>Introducción</i> .....	190
1. <i>Lingüística y literatura</i> .....	191
a) Relaciones entre literatura y lingüística .....	192
b) La lingüística como ciencia auxiliar de la literatura ..	192
c) Los escritores como forjadores de la lengua .....	195
d) La lingüística como modelo metodológico para la lite- ratura .....	199
e) El problema de la traducción .....	200
2. <i>Literatura y filología</i> .....	205
a) La filología griega: principios .....	205
b) Algunos problemas filológicos .....	209
<p style="margin-left: 40px;">Falta de datos, 209. — Cronología absoluta y relativa, 209. — Homero y Hesíodo, 210. — Arquíloco, 212. — Píndaro, 213. — Tragedia, 214. — Sófocles, 215. — Eurípides, 218. — Los <i>Diálogos</i> de Platón, 220. — Épocas helenística y romana, 221.</p>	
c) Cuestiones de autenticidad y atribución de autor .....	222
<p style="margin-left: 40px;">Dobletes en Homero, 223. — Atribución de autor, 224. — ¿Un nuevo fragmento de Simónides?, 225. — El canto X de la <i>Ilíada</i>, 227. — El final de la <i>Odisea</i>, 227. — Hesíodo, 227. — El <i>Escudo</i>, 228. — Los <i>Himnos homéricos</i>, 229. — Los fragmentos de Tirteo, 229. — Los <i>Epodos de Estraburgo</i>, 230. — Safo, 231. — Las <i>Anacreónticas</i>, 232. — Teognis, 232. — La tragedia, 233. — Esquilo, 233. — Eurípides, 235. — La tragedia de Gíges, 237. — Prosa, 239. — Las cartas, 240. — Teócrito, 241.</p>	

	<i>Págs.</i>
3. <i>Literatura y papirología</i> .....	243
a) La papirología como ciencia .....	243
b) Literatura y papirología .....	244
c) Papiros literarios de la época arcaica .....	245
d) La época clásica .....	246
e) Cuadro de los textos conservados en papiros .....	248
4. <i>Arqueología y epigrafía en sus relaciones con la literatura</i> .....	250
a) Sentido del capítulo .....	250
b) Homero y la arqueología .....	251
a) La geografía de los reinos homéricos, 252. — b) Armas y utensilios bélicos, 252. — c) Las instituciones, 253.	
c) Arqueología, epigrafía y literatura arcaica .....	253
d) El teatro .....	257
e) La época helenística: el caso de Menandro .....	259
f) El <i>Marmor Parium</i> .....	259
g) Retratos de autores .....	260
Nota adicional, 260.	
5. <i>Literatura y sociología</i> .....	260
a) Generalidades .....	260
b) La obra literaria como documento social .....	262
Homero, 263. — Hesíodo, 265. — Época arcaica, 266. — <i>Tirteo</i> , 267. — <i>Alcmán</i> , 267. — La Jonia, 268. — <i>Arquíloco</i> , 268. — <i>Alceo y Safo</i> , 269. — <i>Mimnermo</i> , 270. — <i>Solón</i> , 270. — <i>Himnos homéricos</i> , 271. — <i>Píndaro</i> , 272. — <i>El fin del mundo arcaico</i> , 273. — Atenas, 274. — Tragedia, 275. — <i>Sófocles</i> , 277. — <i>Eurípides</i> , 278. — La comedia como documento, 280. — <i>Aristófanes</i> , 281. — <i>La comedia nueva</i> , 282. — Épocas helenística y romana, 283.	
c) El escritor y su público .....	285
6. <i>Literatura y psicología</i> .....	289
a) El estudio psicológico del escritor .....	290
b) Lenguaje y visión del mundo .....	294
c) La tramoya divina en Homero .....	295
d) Problemas de conciencia y temática emparentada ....	296
e) El homosexualismo griego .....	298
f) El problema del tiempo .....	300



	Págs.
g) Temor y angustia .....	301
h) El dolor en la tragedia .....	302
i) La unidad psicológica del personaje trágico .....	303
j) Sueño y desarreglos psíquicos. El psicoanálisis .....	304
<b>7. Literatura y mitología .....</b>	<b>312</b>
a) Los géneros literarios y el mito .....	312
b) Homero .....	313
c) Hesíodo .....	314
d) La tragedia y el mito .....	314
e) La lírica .....	317
Safo y Alceo, 317. — Alcmán, 318. — Píndaro y Baquílides, 318.	
f) El drama satírico .....	320
g) La época helenística .....	321
h) Origen del mito .....	321
i) Micenas y los orígenes del mito .....	322
j) Variantes míticas en la literatura .....	325
k) Orientaciones y bibliografía .....	328
<b>8. Literatura y religión .....</b>	<b>329</b>
a) Literatura ritual y literatura secularizada .....	329
b) Elementos básicos de la religión griega .....	330
c) Ritos, ceremonias y creencias .....	331
Los ritos, 331. — <i>Ritos de purificación</i> , 331. — <i>Los ritos «mágicos»</i> , 332. — Sacrificio y ofrenda votiva, 332. — Plegaria, 332. — Las creencias, 334.	
d) El influjo de la religión sobre la literatura .....	335
La lírica, 336. — <i>Ditrambo</i> , 337. — <i>El peán</i> , 338. — <i>El treno o lamento fúnebre</i> , 339. — La tragedia, 339. — <i>Plegarias y lamentaciones relacionadas con el culto</i> , 341. — <i>Impetratio boni</i> , 341.	
e) Literatura y religiosidad .....	342
<b>9. Antropología y literatura griega .....</b>	<b>351</b>
a) Aparición de nuevos métodos .....	352
b) La escuela de Cambridge .....	353
c) La escuela francesa .....	354
d) Las corrientes más modernas .....	355
e) Orientaciones actuales: literatura y antropología .....	357

	<i>Págs.</i>
10. <i>Literatura y arte</i> .....	359
a) Preliminares sobre el tema .....	361
b) Rasgos del arte griego .....	364
c) Arte, literatura y <i>Zeitgeist</i> .....	365
Homero, 365. — Época arcaica, 367. — El siglo v, 368. — El siglo iv, 370. — El helenismo, 371.	
d) Casos concretos .....	372
Influjo del arte sobre la poesía, 372. — Influjo de la poesía sobre el arte, 375.	
11. <i>Literatura y pensamiento</i> .....	376
a) Los presocráticos: generalidades .....	377
Anaximandro, 378. — Jenófanes, 380. — La literatura pitagórica, 381. — Heráclito, 382. — Parménides, 384. — Empédocles, 386. — Los últimos presocráticos, 389.	
b) La obra de los sofistas .....	390
c) El diálogo: generalidades .....	393
El diálogo socrático-preplatónico, 394. — Platón, 396. — El diálogo después de Platón, 401.	
d) La literatura protréptica .....	403
e) El simposio .....	404
f) La carta .....	404
g) La literatura cínica .....	405
La diatriba, 406. — La parodia, 406. — La sátira, 407.	
h) Los tratados científico-técnicos .....	407

### TERCERA PARTE

#### EL ESTUDIO INTRÍNSECO DE LA LITERATURA GRIEGA

I. LOS GÉNEROS LITERARIOS .....	417
1. <i>El problema</i> .....	417
2. <i>La epopeya: estructura, evolución y leyes</i> .....	419

	<u>Págs.</u>
3. <i>Épica helenística</i> .....	424
4. <i>La lírica</i> .....	426
a) La elegía y el yambo. El epigrama .....	427
b) La lírica monódica y coral .....	430
5. <i>El drama</i> .....	435
6. <i>Géneros poéticos menores</i> .....	441
7. <i>Géneros en prosa</i> .....	442
a) La historiografía .....	443
Nota adicional, 446.	
b) La oratoria .....	447
c) La novela .....	448
Nota adicional, 449.	
d) La epistolografía .....	449
e) La fábula .....	451
II. TRADICIÓN Y ORIGINALIDAD .....	453
1. <i>Concepto de originalidad</i> .....	453
a) Homero .....	455
b) Hesíodo .....	460
c) Los líricos .....	462
Arquíloco, 462. — Tirteo, 463. — Solón, 464. — Safo, 465. — Alcman, 466. — Estesicoro, 467. — Simónides, 467. — Íbico, 469. — Píndaro, 470.	
d) Heródoto .....	473
e) Tucídides .....	475
f) Tragedia .....	478
Esquilo, 478. — Sófocles, 479. — Eurípides, 481.	
g) Aristófanes y Menandro .....	483
h) Teócrito .....	483
i) Calímaco .....	484
j) Apolonio .....	486
k) Polibio .....	486
2. <i>Poeta, poesía y creación poética</i> .....	487

## CUARTA PARTE

## EL ANÁLISIS DE LA OBRA LITERARIA

	<i>Págs.</i>
I. EL ANÁLISIS DE LA OBRA LITERARIA .....	491
1. <i>El contenido</i> .....	491
2. <i>La forma</i> .....	500
a) Generalidades .....	500
b) El nivel sonoro .....	501
c) El estrato léxico .....	514
Neologismos, 517. — El Kenning, 518. — Los compuestos, 518. — La expresión abstracta, 520. — La cratacrisis, 521. — Juegos etimoló- gicos, 521. — Léxicos, 522. — Importancia estilística de las partículas, 523.	
d) Entre el léxico y la oración .....	524
La expresión polar, 524. — La enálage, 525. — La perífrasis, 526. — La metáfora, 526. — Coloquialismos, 529. — La abundancia, 530.	
e) Nivel oracional .....	530
f) Las figuras retóricas .....	545
Apéndice. El estilo de los autores. Bibliografía, 546.	
3. <i>Ritmo y verso</i> .....	551
a) Generalidades .....	551
b) Un poco de historia .....	552
c) El verso griego .....	555
d) El verso recitado .....	555
El hexámetro, 556. — El pentámetro, 556. — El trímetro yámbico, 556. — El tetrametro trocaico cataléctico, 558. — Los asinartetos, 558.	
e) El verso cantado .....	558
Los versos de ritmo yámbico, 559. — Versos trocaicos, 559. — Ver- sos dactílicos, 560. — Los anapestos líricos, 561. — Los llamados eolo- coriámbricos, 561. — <i>La métrica eólica</i> , 562. — Los dácilo-epitritos, 563. — Los docmios, 565. — Otros ritmos, 565.	
f) El llamado <i>ethos</i> del verso griego .....	566
g) La estrofa .....	566
Problemas relacionados con la estrofa, 569. — Relaciones entre es- trofa-antistrofa-epodo, 571. — Responsión léxica y fónica, 573. — La antistrofa y la estrofa, 574. — Bibliografía adicional, 574. — Sinopsis: los kôla más frecuentes, 575.	
4. <i>Aspectos estilísticos del verso</i> .....	577

	<i>Págs.</i>
II. EL PROBLEMA DE LA INTERPRETACIÓN .....	582
1. <i>Reflexiones preliminares</i> .....	582
2. <i>Filología e interpretación</i> .....	586
3. <i>La crítica y sus problemas</i> .....	587
4. <i>Poetas y críticos ante la poesía</i> .....	588
5. <i>¿Qué sabemos de la Literatura griega?</i> .....	589
6. <i>Causas y posibles remedios</i> .....	594
7. <i>Conclusión</i> .....	608

