

ÍNDICE GENERAL

I	LITERATURA GRIEGA	1
1	LA POESÍA ÉPICA	3
1.1	Introducción: Características de la épica	3
1.2	Homero	4
1.2.1	Los poemas homéricos: la <i>Ilíada</i> y la <i>Odisea</i>	5
1.2.1.1	La <i>Ilíada</i>	6
1.2.1.2	La <i>Odisea</i>	9
1.2.1.3	Comparación entre la <i>Ilíada</i> y la <i>Odisea</i>	13
1.3	Hesíodo	15
1.4	Influencia de la poesía épica	17
2	LA POESÍA LÍRICA	19
2.1	Introducción: contexto y género literario	19
2.1.1	Contexto social: la época arcaica	19
2.1.2	El género literario: la poesía lírica	20
2.1.2.1	Lírica monódica	20
2.1.2.2	Lírica coral	21
2.2	La poesía lírica arcaica: géneros y autores	22
2.2.1	La poesía elegíaca: Teognis y Solón	22
2.2.1.1	Teognis	22
2.2.1.2	Solón	23
2.2.2	La poesía yámbica	23
2.2.2.1	Arquíloco	23
2.2.2.2	Semónides	24
2.2.2.3	Hiponacte de Éfeso	24
2.2.3	La poesía mélica	25
2.2.3.1	Safo	25
2.2.3.2	Alceo	25
2.2.3.3	Anacreonte	25
2.2.4	La lírica coral	26
2.2.4.1	Alcmán	26
2.2.4.2	Estesícoro	26
2.2.4.3	Íbico	27
2.2.4.4	Simónides	27
2.2.4.5	Píndaro	28
2.2.4.6	Baquílides	29
2.3	La poesía lírica clásica y helenística	29
2.3.1	La lírica y la <i>polis</i>	29
2.3.2	El helenismo	30
3	EL DRAMA ÁTICO: TRAGEDIA Y COMEDIA	33
3.1	Introducción	33
3.1.1	Origen y subgéneros	33

3.1.2	Organización y marco de representación escénica	34
3.2	La tragedia	35
3.2.1	Origen	35
3.2.2	Contenido	36
3.2.3	Estructura	36
3.2.4	Autores de tragedia	38
3.2.4.1	Esquilo	38
3.2.4.2	Sófocles	47
3.2.4.3	Eurípides	52
3.3	La comedia	62
3.3.1	Introducción	62
3.3.1.1	Origen, contenido y características	62
3.3.1.2	Estructura	63
3.3.1.3	Etapas	64
3.3.2	Autores de comedia	65
3.3.2.1	Aristófanes	65
3.3.2.2	Menandro	77
4	LA HISTORIOGRAFÍA	85
4.1	Introducción	85
4.1.1	Definición y orígenes de la historiografía: los logógrafos	85
4.1.2	Puntos fundamentales de la historiografía griega	86
4.2	Autores	86
4.2.1	Heródoto	86
4.2.2	Tucídides	87
4.2.3	Jenofonte	88
4.2.4	La historiografía en época helenística e imperial: Polibio y Plutarco	91
4.2.4.1	Polibio	91
4.2.4.2	Plutarco	92
5	LA ORATORIA	95
5.1	Introducción	95
5.1.1	Elementos de retórica griega	96
5.2	La oratoria en los siglos V–IV a.C.	97
5.2.1	Lisias (440–380 a.C.)	97
5.2.2	Demóstenes (384–322 a.C.)	98
5.2.3	Isócrates (436–338 a.C.)	101
5.3	La oratoria después de Filipo II	102
6	LA FÁBULA	103
6.1	La fábula como género literario	103
6.1.1	Terminología	103
6.1.2	Origen y evolución	103
6.1.3	Definición y características	104
6.2	Esopo	106

6.2.1	La fábula esópica	107
II	APÉNDICES	109
A	LÍNEA DEL TIEMPO DE LA LITERATURA GRIEGA	111
B	LA POESÍA ÉPICA	119
B.1	El comienzo de la Odisea	119
B.2	Argo, el perro de Odiseo	119
B.3	Apolonio de Rodas: Argonáuticas	121
B.4	Una anécdota de Homero	123
C	LA POESÍA LÍRICA	125
C.1	Teognis	125
C.2	Solón	130
C.3	Arquíloco	134
C.4	Safo	136
C.5	Alceo	138
C.6	Anacreonte	138
C.7	Estesícoro	140
C.8	Íbico	140
C.9	Simónides	141
C.10	Píndaro	142
D	EL DRAMA ÁTICO	147
D.1	Esquilo	147
D.1.1	Prometeo encadenado	147
D.2	Sófocles	148
D.2.1	Antígona	148
D.2.1.1	El valor de la <i>Antígona</i> de Sófocles	152
E	LA HISTORIOGRAFÍA	155
E.1	Heródoto	155
E.1.1	Los escitas	155
E.1.2	Persas y egipcios	156
E.1.3	La historia de Giges y Candaules	156
E.2	Tucídides	158
E.2.1	Elogio de la democracia ateniense	158
F	INTRODUCCIÓN AL GÉNERO DRAMÁTICO	161
F.1	Introducción	161
F.1.1	Origen del teatro	161
F.1.2	Elementos de la estructura dramática	161
F.2	Características del género dramático	162
F.3	Léxico del teatro griego	164
F.4	Una anécdota: La muerte de Esquilo	165
F.5	El teatro en Atenas	166
G	ADIVINANZAS EN GRIEGO	167
H	POESÍA GRIEGA CONTEMPORÁNEA	169
H.1	Constantino P. Cavafis	169
H.2	María Polydouri	175
H.3	Kikí Dimulá	180

VIII ÍNDICE GENERAL

I	BIBLIOGRAFÍA	183
I.1	La poesía épica	183
I.2	La poesía lírica	183
I.3	El drama ático: tragedia y comedia	184
I.4	La historiografía	185
	ÍNDICE ALFABÉTICO	187

LA POESÍA ÉPICA

τυφλὸς ἀνὴρ, οἰκεῖ δὲ Χίῳ ἔνι παιπαλοέσση
τοῦ πᾶσαι μετόπισθεν ἀριστεύουσιν ἄοιδαί

Hay un ciego que habita en la escarpada Quíos,
cuyos cantos todos serán por siempre los más excelsos

Himno homérico a Apolo

1.1 INTRODUCCIÓN: CARACTERÍSTICAS DE LA ÉPICA

Por poesía épica se entiende un tipo de poesía narrativa que canta las hazañas de unos héroes pertenecientes a un pasado más o menos legendario y cuyo comportamiento glorioso acaba convirtiéndose en modelo de virtudes (valor, fidelidad, nobleza).

Es poesía cantada por aedos (ἄοιδός) o cantores profesionales, con acompañamiento musical; esto era una ayuda para la memoria, como lo era también la dicción formularia, un saber técnico que comprendía expresiones válidas para muchas situaciones, la aplicación mecánica de epítetos a nombres (*Atenea, la de los ojos de lechuza; Aquiles, el de los pies ligeros...*), que se transmitían de generación en generación (por eso se dice también que es una poesía formularia). Todo ello facilitaba la retención memorística por parte del cantor.

Es poesía objetiva, pues el poeta actúa como simple narrador de unos hechos ajenos a él.

La forma de esta poesía¹ es el hexámetro dactílico. Consiste en la repetición, seis veces, del pie rítmico llamado dáctilo, que puede suplirse en algunos pies por un espondeo. Genéricamente, el esquema del hexámetro es el siguiente:

— ♪ | — ♪ | — ♪ | — ♪ | ∪ ∪ | — ∪

¹ La poesía grecolatina tiene como elemento fundamental del ritmo la cantidad, y no la rima, el número de sílabas o el acento, como suele ocurrir en las lenguas romances. El verso se compone de una sucesión de sílabas largas y breves agrupadas en unas combinaciones determinadas que reciben el nombre de pie. Los signos gráficos de la cantidad son —, para la larga, y ∪, para la breve. Entre los pies más importantes de la poesía grecolatina figuran:

- El troqueo: — ∪
- El yambo: ∪ —
- El dáctilo: — ∪ ∪
- El espondeo: — —

En la poesía épica la ἀρετή (areté, excelencia o virtud) es un concepto fundamental: puede ser aristocrática, como la del héroe homérico que va siempre tras la fama que se obtiene siendo el mejor en el combate, o una forma de educación del pueblo, como en Hesíodo, en el que el trabajo es el medio para llegar a la ἀρετή.

El elemento fundamental de la versificación griega es, como acabamos de ver, la cantidad de la sílaba o alternancia de sílabas largas y breves en el metro de acuerdo a determinados esquemas; es, por tanto, diferente a nuestra versificación, ya que su ritmo no es acentual y la rima no se utiliza.

La poesía épica tuvo una primera etapa oral, en la que el cantor se limitaba a repetir, con pequeñas variaciones, una serie de cantos de héroes y personajes míticos que había aprendido de otros aedos. A esta etapa sucede otra en la que, utilizando la escritura, crea sus propios poemas. Ésta es la etapa de la poesía culta y a ésta pertenece el gran autor épico griego, Homero.

Vid. *infra* El comienzo de la *Odisea*, en p. 119.

Esta poesía utiliza ciertos recursos estilísticos, como comparaciones, catálogos (largas enumeraciones de guerreros, pueblos que participan, etc.), invocaciones a las Musas, digresiones, narraciones o relatos que se alejan de la acción principal.

1.2 HOMERO

Es el símbolo de la épica y el poeta por excelencia. La leyenda nos habla de su vida y nos lo presenta en Quíos u otra ciudad de Asia Menor, deambulando ciego o jefe genial de una escuela de rapsodas, entre los siglos IX y VIII a.C. A él se le atribuyen, además de la *Ilíada* y la *Odisea*, los *Himnos homéricos*, dedicados a diversas divinidades como Hermes, Deméter o Apolo. También se le atribuyen otros poemas como la *Batracomiomaquia*, el *Margites* (también de carácter cómico), la *Tebaida*, los *Epígonos* o los *Cantos ciprios*: estas atribuciones se fundamentan sólo en que Homero es el símbolo de la poesía épica para los griegos.

No se sabe con exactitud la época en la que vivió ni su patria, y se ha llegado a poner en duda incluso su existencia, sobre todo a partir de las conjeturas de los críticos franceses del siglo XVII y del alemán Wolf a finales del XVIII. Sostenían que no había existido un Homero autor de la *Ilíada* y de la *Odisea*, que los dos poemas no podían ser de un mismo autor y época y que ni siquiera podía hablarse de un autor personal y único, sino de un conglomerado de pequeños cantos épicos originariamente independientes, obras quizá del espíritu popular, que, en sucesivas refundiciones de compiladores anónimos, habían dado lugar a poemas más extensos. Luego, la mentalidad popular habría atribuido su paternidad a Homero.



La polémica sobre este tema, bautizada con el nombre de “cuestión homérica”, ha dividido a los filólogos y a los críticos literarios

hasta bien entrado el siglo xx en unitaristas, defensores de la unidad de autor, y analistas, quienes siguiendo las teorías de Wolf tratan de explicar la génesis de ambos poemas prescindiendo de un autor personal.

Hoy puede decirse que las posturas se han acercado; nadie sostiene que Homero sea el autor, en el sentido moderno, de los poemas, es decir, que Homero se inventase la *Ilíada*, y mucho menos la *Odisea*, cuya cronología es, sin duda, posterior. Es evidente e innegable la existencia de una larga tradición épica oral en Grecia que se remonta hasta plena época micénica; en esta tradición épica el "autor" o "autores" de la *Ilíada* se han basado ampliamente, tanto en la temática como en el aspecto formal de dicción y métrica. Pero tampoco ningún analista niega ya la existencia de una persona que, partiendo de estos materiales preexistentes, los organiza dentro de un plan general, y es responsable, al menos, de la estructura de uno y otro poema. Efectivamente, el análisis de los poemas homéricos, especialmente de la *Ilíada*, refuerza la impresión de unidad y la dinámica de sus casi 15.000 versos y exige una mano maestra que organice el conjunto. Resumiendo, sin que nada esté demostrado, es muy probable la existencia de un poeta de carne y hueso llamado Homero en la región de Quiós o Esmirna, en Asia Menor, y que debió desarrollar su actividad literaria durante el siglo VIII a.C. Puede ser el autor de la *Ilíada*, pero no de la *Odisea*.

1.2.1 Los poemas homéricos: la *Ilíada* y la *Odisea*



Los poemas se hallan insertos en un gran hecho de armas: la conquista micénica de la ciudadela de Troya, que, según los testimonios arqueológicos, pudo tener lugar hacia 1250 a.C. o poco después. Tales sucesos debieron impresionar al pueblo griego lo suficiente como para que sus cantores se decidieran a componer poemas que lo recordaran.

Y sin duda los poemas homéricos (al menos la *Ilíada*) arrancan de esta épica micénica, puesto que en ellos hay incorporados datos (elementos y lugares desaparecidos) que un griego de la época de Homero no podía conocer. Si todas estas noticias han sobrevivido desde el siglo XIII hasta el siglo VIII, es gracias a la tradición oral y sus procedimientos.

El fondo más o menos histórico de los poemas épicos griegos no hacía de ellos una mera historia del pasado. Por el contrario, el enaltecer las hazañas del pasado convertía a los héroes que las llevaban a cabo en un ideal digno de imitación; lo mismo que al mostrar las

tristes consecuencias de sus errores incitaba a reflexionar sobre las pautas del comportamiento humano.

La lengua de los poemas homéricos es una lengua artificial, meramente literaria, que no se corresponde con ningún dialecto griego de ninguna época o región determinada. Al estar escritos en una lengua que no era un dialecto local, adquirirían un carácter suprarregional, contribuyendo sin duda a la formación de una conciencia panhelénica.



1.2.1.1 *La Ilíada*

1. Introducción

Vid. Aquiles y la guerra de Troya, de la serie de televisión Mitos y leyendas.

No explica la guerra de Troya sino un episodio de ella, ocurrido hacia el final de la contienda, llamado la cólera de Aquiles. Este héroe, verdadero protagonista del poema desde su primer verso hasta el último, se encoleriza contra Agamenón porque éste le ofende arrebatándole la esclava Briseida que le había correspondido en el reparto de un botín. Aquiles se retira de la guerra, lo que ocasiona a los aqueos un terrible descalabro militar que les pone al borde de la ruina. Aquiles consiente en que su más querido amigo, Patroclo, salga a combatir para salvar a los aqueos del desastre, pero Patroclo, aunque lo logra, muere en el empeño a manos de Héctor, el campeón troyano. Esto causa la desesperación de Aquiles que, reconciliándose con Agamenón, sale a combatir y mata a Héctor. Con los funerales de Patroclo en el campamento aqueo y de Héctor en la ciudad de Troya se cierra la epopeya, cuyo argumento es rectilíneo y sin ningún corte.

2. Estructura

Consta de 24 cantos y de algo más de 15.000 versos, todos ellos en hexámetros dactílicos.

Al leer la *Iliada* nos damos cuenta que está formada por episodios que gozan de una cierta independencia. Citaremos los siguientes: la cólera de Aquiles, el designio de Zeus, la Patroclía, la venganza de Aquiles, los juegos en honor de Patroclo, la muerte de Héctor, el catálogo de las naves, el catálogo de los aliados troyanos, la Ticoscopia, la revista de tropas, la *aristía* de Diomedes, el combate de Paris y Menelao, el combate de Héctor y Áyax, la Dolonía o la Teomaquia.

Tales episodios son el tipo de narraciones relativamente breves que pudieron cantar los aedos históricos. Probablemente proceden de repertorios o leyendas distintas del ciclo troyano y su antigüedad es muy diferente.

No obstante y a pesar de este carácter episódico, la *Iliada* es un poema unitario y bien planeado estructuralmente, pues todos los episodios están entretnejidos, y la composición es dinámica y dilatoria. En efecto, todo está pensado para ir dando tensión dramática al relato; así, el desastre griego previsto por Zeus en el canto 1 no se produce hasta el xi; en el xi se concibe la intervención de Patroclo, pero ésta no se produce hasta el xvi; Patroclo muere en el xvi pero Aquiles no se entera hasta el xviii y sólo combate en el xx. Todos los actores parecen saber que Troya caerá: lo sabe Agamenón, y lo sabe Diomedes. El propio Aquiles sabe que ha de morir, pues su propia madre se lo dice.

La *Iliada* es un poema guerrero y pesimista: se inicia con la cólera de Aquiles y acaba con la pira de Héctor. Pesimista es la concepción del hombre en la obra, pues aparece como un ser miserable; no hay forma de escapar a la voluntad de los dioses que engañan a los hombres, incluso a sus devotos; ni la piedad ni la virtud sirven a la hora de la muerte.





CANTOS I–VIII Una plaga se ha desatado en el campamento griego, y el adivino Calcante afirma que la ha provocado el enfado de Apolo en nombre de su sacerdote, a cuya hija, Criseida, tomaron prisionera para entregársela a Agamenón como botín de guerra; si Agamenón renuncia a ella, la plaga cesará. Agamenón, enfadado, consiente, pero toma en su lugar a Briseida, la esclava concubina de Aquiles. Éste, enfadado por tal acto despótico, se retira a su tienda con sus mirmidones y su amigo Patroclo, y se niega a participar más en el combate. El ejército griego, privado de su fuerza de apoyo, sufre serias pérdidas, se retira de la llanura de Troya y vuelve al campamento.

CANTO IX Agamenón, sintiéndose muy hostigado, reconoce el daño que ha causado y envía una embajada a Aquiles en la que le ofrece generosas satisfacciones si decide olvidar su enfado. Pero Aquiles sigue quejándose y se siente desilusionado con la guerra y la fama; rechaza las ofertas de Agamenón y anuncia que embarcará para su casa al día siguiente.

CANTOS X–XVII Sin embargo, se queda al ver el sufrimiento de los griegos y las ulteriores pérdidas. Su amigo Patroclo, atormentado por la vergüenza, lamenta su frialdad. Obtiene el permiso de Aquiles, cuando los troyanos están ya quemando los barcos griegos, para unirse a la lucha; además Aquiles, conmovido por el peligro que atenaza a los griegos, presta su armadura a Patroclo y convoca a los mirmidones. Los troyanos se retiran, pero Patroclo muere a manos de Héctor, y el resultado de su ira se vuelve, de este modo, contra Aquiles.

CANTOS XVIII–XXII Aquiles, enloquecido de dolor, deja de lado su ira contra Agamenón y se presenta sin armas ante los troyanos, que han retirado el cadáver de Patroclo. Su madre Tetis le da una nueva armadura que había forjado el dios Hefesto, y se marcha decidido a vengar la muerte de su amigo. Mata a Héctor y ultraja su cadáver con brutalidad, atándolo a los ejes de su carro y arrastrándolo por el polvo.

CANTOS XXIII–XXIV Entierra luego el cuerpo de Patroclo y da un carácter solemne al acontecimiento organizando unos juegos funerarios. Príamo, el anciano rey de Troya, va hacia Aquiles para pedirle el cuerpo de su hijo y salvarlo así del amenazador destino de que fuera arrojado a los perros. Lo que Aquiles experimenta se vuelve contra sí mismo: siente la misma compasión que Príamo, se apena por él y le devuelve el cuerpo. El poema finaliza con el funeral de Héctor.

1.2.1.2 La Odisea

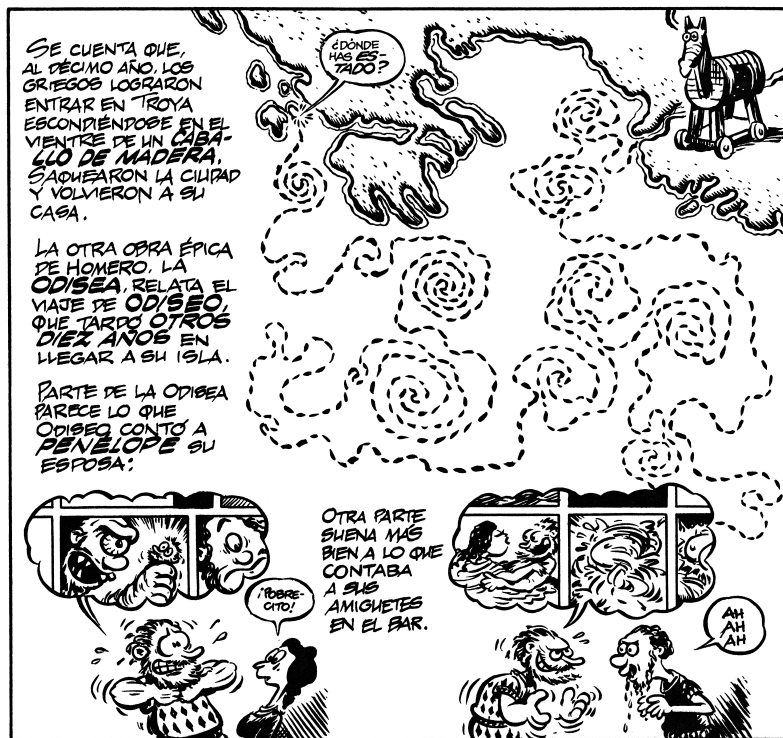
1. Introducción

Un tema clásico anexionado al del asedio y destrucción de Troya es el de los llamados retornos (νόστοι), poemas épicos en los que se describían las peripecias de los caudillos griegos en su regreso a sus tierras. A estos poemas de retorno pertenece la *Odisea*, que se ocupa del regreso de Odiseo (Ulises, para los romanos) a su patria Ítaca. Tal vuelta duró veinte años, y el poema en sí se ocupa sólo de la parte final de este regreso, si bien hacia la mitad de la obra Odiseo narra en primera persona todas sus aventuras.

El tema central de la *Odisea* es el accidentado regreso de Odiseo desde Troya, perseguido por Poseidón, su llegada a Ítaca y la venganza de los pretendientes ávidos de ocupar su puesto en el trono y en el corazón de su esposa. Es un tema típico de relatos populares en muchas literaturas; en el caso de la *Odisea* parece que el personaje de Odiseo, como protagonista de la leyenda del héroe que regresa, es muy antiguo, conocido sin duda antes de la guerra de Troya. Este tema se iría ampliando con material folclórico de distintas procedencias; así se han encontrado semejanzas con la epopeya babilónica, o con leyendas hititas y egipcias. Esta historia del retorno y venganza de un héroe y sus aventuras fabulosas se integra dentro del ciclo troyano, haciendo que su protagonista fuese uno de los héroes aqueos que vuelven a su patria tras la toma de Troya.

Vid. *infra* Cavafis, y sus poemas Ítaca, en p. 171, y Segunda Odisea, en p. 173.

Vid. *Odiseo (Ulises)*, de la serie de televisión Mitos y leyendas.



2. Estructura

La *Odisea* se compone de 24 cantos en hexámetros dactílicos. La narración no es continua; bajo su forma actual, se compone de tres conjuntos épicos:

- a) La Telemaquia (Cantos I-IV). Se trata de una especie de prólogo en el que se describe la situación del palacio real de Ítaca en ausencia de su rey Odiseo, los pretendientes de su fiel esposa Penélope la acosan, y al mismo tiempo devoran los bienes de palacio; el hijo de Penélope y Odiseo, Telémaco, llegado a una incipiente madurez, emprende un viaje a Pilos y a Esparta para buscar noticias de su padre.
- b) Los relatos en la corte de Alcínoo (Cantos V-XII). En el Canto V nos enteramos de la situación real de Odiseo: retenido por la ninfa Calipso en la isla fabulosa de Ogi-gia, logra escapar en una balsa, pero naufraga y arriba desnudo y desfallecido de cansancio y de hambre a la costa de los feacios. En los Cantos VI-XII se narra el hermoso episodio de Odiseo y Nausícaa, y la estancia del héroe en la corte de los feacios, en la que es acogido benévolamente por el rey Alcínoo, adonde ha llegado en su largo peregrinar; aquí narra Odiseo todas sus peripecias desde que salió de Troya. Y tiene lugar la decisión de los dioses de acabar con las penalidades del héroe y dejarle arribar a su patria. En esta narración se encuentran los elementos más antiguos del folclore primitivo y está llena de evocaciones legendarias: los Cíclopes, las Sirenas, la bajada a los Infiernos o las vacas del Sol devoradas por los compañeros de Odiseo.
- c) La matanza de los pretendientes (Cantos XIII-XXIV). Se narra la oculta llegada de Odiseo a Ítaca, el regreso de Telémaco, los sucesivos reconocimientos de Odiseo por su fiel porquerizo Eumeo, por su hijo y por sus leales. En el Canto XXII se llega al punto culminante de la acción con la victoria de Odiseo, como un mendigo, en la prueba del arco y la posterior matanza de los que asediaban a su esposa y su patrimonio. En el Canto XXIII se produce el reconocimiento del héroe por su esposa, y en el XXIV se describe la llegada de los pretendientes al Hades, la visita de Odiseo a su padre Laertes, y la pacificación de Ítaca cuando Odiseo asume de nuevo el mando.



(a) Odiseo y Nausícaa



(b) Polifemo



(c) Huida de la cueva de Polifemo



(d) Las sirenas

Odisea

CANTOS I–IV Cuando la historia comienza, han transcurrido diez años desde la caída de Troya en manos de los griegos. Todos los jefes griegos han vuelto a sus hogares, o han muerto, excepto Odiseo, que está en la isla de Ogigia donde la ninfa Calipso lo ha retenido durante siete años. Su esposa Penélope no ha recibido noticias suyas, pero confiando en que él está aún vivo, no ha elegido un segundo marido entre sus pretendientes, príncipes de la isla, insistiendo en que primero debe tejer un velo para su suegro Laertes; pero cada noche desteje en secreto lo que ha tejido durante el día. Sin embargo, el ardid ha sido descubierto y debe tomar ya una decisión. Mientras tanto, los pretendientes permanecen en el palacio de Odiseo mantenidos a sus expensas espléndidamente. Con la esperanza de tener noticias, su hijo Telémaco visita a Néstor en Pilos y a Menelao y Helena en Esparta; los pretendientes traman emboscarse y asesinar a Telémaco en su camino de vuelta.

CANTO V Calipso ha recibido la orden de Zeus de liberar a Odiseo; éste construye una balsa y navega en ella durante diecisiete días hasta avistar Esqueria, la tierra de los feacios. El dios Poseidón, que odia a Odiseo porque cegó a su hijo Polifemo, provoca una tormenta y destroza la balsa. Odiseo después de dos días en el mar, flotando gracias al velo que le dio la divinidad marina Ino, es arrojado a la costa de Esqueria.

CANTOS VI–VII Tras ser descubierto por Nausícaa, hija del rey feacio Alcínoo, y con su ayuda, es recibido hospitalariamente en palacio.

CANTOS VIII–IX Allí Odiseo se entretiene con los cantos del aedo Demódoco (quien incluye en su recital la disputa entre Odiseo y Aquiles, Canto VIII, 75–82; el amor de Ares y Afrodita, 266–366; el caballo de Troya, 499–520) y con las competiciones atléticas de los feacios. Odiseo revela su nombre y narra sus aventuras desde que dejó Troya; primero su incursión pirata contra los cicones en Ismaro (al sur de la costa de Tracia), después su visita a la tierra de los lotófagos, y más tarde a la de los cíclopes, donde tiene el encuentro con Polifemo.

CANTO X A continuación relata su demora por culpa de Eolo y el regalo de la bolsa que contenía los vientos adversos (que sus compañeros liberan), sus aventuras con los lestrigones, gigantes caníbales que destruyeron once de sus doce naves, y su llegada a la isla de Eea, donde la hechicera Circe convierte a sus compañeros en cerdos; a él lo protegió una hierba que le dio el dios Hermes, y consiguió la recuperación de sus compañeros. Después de un año Circe lo libera y lo envía a consultar a Tiresias al Hades.

CANTO XI Odiseo describe su visita allí, donde vio los espectros de muchos héroes muertos, de sus viudas e hijos, y conversó con algunos de ellos, incluida su madre; Tiresias entonces le profetiza las circunstancias de su regreso.

CANTO XII Odiseo habla de su navegación junto a las Sirenas y entre Escila y Caribdis, y de su llegada a Trinacria, donde a pesar de las advertencias de Tiresias, sus compañeros matan el ganado del dios Helios. Este sacrilegio provoca la destrucción del barco y de la tripulación mediante un rayo de Zeus. Odiseo, solo, es arrastrado entre los restos del naufragio hasta Ogigia, donde Calipso le recibe como a un rey pero se niega a dejarlo marchar.

CANTO XIII Esto le lleva a la situación con la que comienza el canto I. Después de finalizar su historia (cuya extensión se hizo proverbial más tarde entre los griegos) Odiseo es llevado en un barco feacio a

Ítaca (en su retorno a Esqueria la nave es convertida en una roca por Poseidón). La diosa Atenea transforma a Odiseo en un viejo mendigo.

CANTOS XIV–XVI A través del fiel porquero Eumeo Odiseo recibe información sobre el comportamiento insolente y despilfarrador de los pretendientes de Penélope. Le revela su verdadera identidad a Telémaco, cuando éste vuelve sano y salvo de Esparta, tras escapar de la emboscada. Juntos planean la muerte de los pretendientes.

CANTOS XVII–XVIII Odiseo regresa, ahora, a su casa donde le reconoce el viejo perro Argos, pero en su aspecto de mendigo es golpeado e insultado por el cabrero Melancio y los pretendientes Antínoo y Eurímaco, y lucha con el mendigo Iro.

CANTO XIX Odiseo es reconocido por su anciana aya Euriclea, a la que ordena que mantenga el secreto. Penélope revela su decisión de casarse con el hombre que al día siguiente logre tensar el arco de Odiseo y dispare la flecha a través de doce cabezas de hachas.

CANTO XX El adivino Teoclimeno tiene una visión de la perdición de los pretendientes.

CANTOS XXI–XXIII Odiseo es el único capaz de curvar y tensar el arco, y dispara una flecha a través de las hachas. Luego alcanza también a Antínoo y, ayudado por Telémaco, Eumeo y otros fieles sirvientes, mata al resto de los pretendientes. Y hace ahorcar a las mujeres desleales que habían sido sus esclavas. Penélope se convence al fin, al ver el conocimiento que el héroe tiene de la peculiar construcción del lecho nupcial, de que es su marido.

CANTO XXIV Odiseo se muestra a su padre Laertes. Los parientes de los pretendientes intentan vengarse, pero son rechazados y la diosa Atenea detiene la cruenta lucha.

1.2.1.3 Comparación entre la *Iliada* y la *Odisea*

La *Iliada* y la *Odisea* son obras diferentes y ello por muchas razones:

- La *Iliada* es un poema pesimista, abocado a una tragedia; nos habla de la triste condición de los hombres, juguetes de los dioses. La *Odisea* es el poema que exalta el deseo de sobrevivir, donde los hombres son responsables de sus vidas.
- La *Iliada* es un poema sólo de héroes: generosos y egoístas, valientes pero no liberados del miedo, bellos, buenos, viriles, excelentes y, en buena medida, sobrenaturales. La *Odisea* es un poema de la gente, que exalta la hospitalidad, la vida familiar, que se detiene, por ejemplo, a estudiar la psicología femenina (el

Vid. *infra* Argo, el
perro de Odiseo,
en p. 119.

sentimentalismo y coquetería de Calipso, la candidez de Nausícaa, la fidelidad de Penélope, el carácter afectuoso y gruñón de Euriclea); aparecen en la *Odisea* personajes sencillos: el porquero Eumeo, la nodriza Euriclea, el mendigo y hasta el perro de Odiseo, Argo. Ello la convierte en un poema nuevo, pues se está adaptando la forma épica a un contenido familiar y cotidiano.

- La *Ilíada* es un poema sencillo y económico en sus escenarios: la ciudad de Troya, el campamento griego, el campo de batalla. La *Odisea* se mueve en mares, islas fantásticas, campos, chozas y palacios.
- La acción en la *Ilíada* es más concentrada y tensa (la cuestión, hasta la muerte de Héctor, se resuelve en cinco días). En la *Odisea* es más difusa y dispersa.
- En la *Ilíada* la acción es continua y lineal. La estructura de la *Odisea* es variada: hay acciones paralelas, digresiones, retrospectivas, etc.
- Las diferencias, consecuentemente, se plasman en la forma: en la *Ilíada* abundan los símiles que dan variedad y plasticidad a la acción. En la *Odisea* hay bastantes menos y de un corte bien diferente.
- La *Ilíada* es poéticamente más vigorosa. La *Odisea* es una obra que se complace en la técnica (la narrativa, en este caso).
- La *Ilíada* parece partir de leyendas micénicas, aunque algunas no pertenecieran en origen al ciclo troyano. La *Odisea* parece hundir sus raíces en el mundo oriental (babilónico, por ejemplo, como en el caso del *Poema de Gilgamesh*) y en el mundo del cuento popular cuyos motivos están presentes en muchas culturas y literaturas.

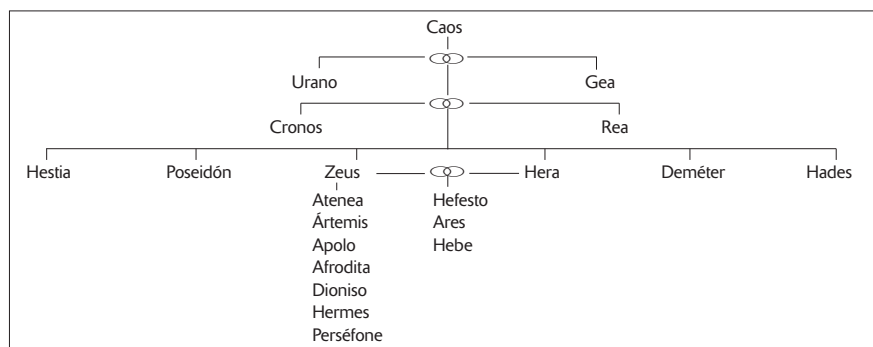
Tantas son las diferencias que a primera vista se perciben que ello ha dado lugar a dos cuestiones: la autoría de ambas obras y la fecha de composición. Es muy antigua la teoría que quita a Homero la autoría de la *Odisea*. Hasta hoy llega la disputa; algunos críticos siguen pensando que las diferencias cosmológicas e ideológicas son tan profundas que el redactor final de la *Odisea* no sería el mismo que la *Ilíada*, aunque es posible que el autor de la *Ilíada* tuviera algo que ver en las redacciones más primitivas del poema de Odiseo. Para otros críticos, el autor podría ser el mismo: en un caso habría trabajado con material de la tradición micénica; en otro, habría tomado material de la época de las grandes colonizaciones, haciendo un relato de corte oriental. Podría ser obra –dicen– de un Homero viejo, ya al final de su carrera, lo que explicaría la mayor pericia técnica.

Lo que nadie duda es que la *Odisea* es un poema más moderno que podría situarse en la primera mitad del siglo VII. No sólo se fundamenta la idea en los componentes temáticos y de tono que hemos apuntado arriba, sino en algo más objetivo como es la lengua y el estilo. Aunque escrita en eso que se ha llamado “dialecto homérico”, la *Odisea* presenta formas lingüísticas (por ejemplo mayor presencia de los aumentos y de la subordinación) y estilísticas (presencia de fórmulas exclusivas, desaparición de algunas presentes en la *Iliada*, composición no lineal, etc.).

1.3 HESÍODO

Frente a la figura semilegendaria de Homero, la existencia de Hesíodo no ha planteado dudas a los investigadores. Parece que vivió en torno al último tercio del siglo VIII o comienzos del VII a.C., siendo por tanto posterior a Homero. Creció y vivió en Ascra, en Beocia, y casi todos los detalles que conocemos de su vida provienen de él mismo. En cuanto a su obra, es autor, entre otras, de la *Teogonía* y de *Los trabajos y los días*.

La *Teogonía* trata de ordenar mediante catálogos y genealogías el mundo de los dioses griegos, desde Caos hasta Zeus. Se han encontrado similitudes entre esta obra de Hesíodo y poemas o mitos de origen hitita o babilónicos. En su ordenación del mundo divino no sigue un criterio genealógico (y cronológico) estricto, sino que tiene en cuenta la dignidad de cada dios. Todos los dioses aquí representados no son sino la personificación de las fuerzas naturales, de modo que lo que se persigue es dar una explicación divina al orden del universo. Uno de los núcleos que estructuran el poema es el llamado mito de las sucesiones (Urano, Cronos y Zeus), que no es una simple lista de los reyes del trono olímpico, sino que indica el proceso seguido por el mundo hasta alcanzar su perfección actual, encarnada en el mismo Zeus.



Árbol genealógico de los dioses griegos según Hesíodo

Los trabajos y los días parte de una supuesta situación real: la petición de ayuda que Perses, hermano de Hesíodo, le dirige a éste. Esto le permite recordar el pleito que mantuvo con su hermano por la he-

rencia paterna y criticar la injusticia de los reyes gobernantes de las ciudades, a la vez que le da a su hermano una serie de consejos sobre los trabajos agrícolas necesarios para sacar mayor provecho de la tierra. Por ello se considera que son dos los temas de la obra: el trabajo y la justicia. El trabajo es considerado como el único medio seguro y lícito para el progreso humano; al mismo tiempo, la crítica contra la injusticia de los reyes, aunque es una prueba del pesimismo del autor, se basa también en la esperanza de que la justicia triunfe. Se han hallado influencias orientales y egipcias en la obra: así, el mito de Pandora o el de las edades del hombre o la conocida fábula del halcón y el ruiseñor.²

Aunque Hesíodo compuso su obra en hexámetros dactílicos y utilizó la lengua y las técnicas de la poesía homérica, son muy notables las diferencias entre ambos:

- El mundo de Hesíodo ya no es el de la aristocracia guerrera de Homero, sino el de los pequeños campesinos beocios, acuciados por problemas económicos.
- Homero y Hesíodo contribuyeron a poner orden en el complejo mundo de los dioses griegos, pero mientras el primero selecciona los dioses más relacionados con los círculos aristocráticos, Hesíodo los presenta de modo sistemático, mediante árboles genealógicos.
- Los personajes de Homero son guerreros, mientras que los de Hesíodo son básicamente campesinos que cuando luchan lo hacen por necesidad.
- En la obra de Hesíodo se encuentra un contenido espiritual y moral mayor que en Homero, pues la finalidad de su poesía no es ya entretener, sino instruir. Por eso la fantasía pasa a un segundo plano en él. No olvidemos además que Hesíodo fue el padre de la poesía didáctica, cuya finalidad es precisamente la de instruir.
- Homero, como todo poeta épico, no aparece para nada en su obra, mientras que Hesíodo es un poeta personal y destaca especialmente en la suya.

² “Así habló un halcón a un ruiseñor de variopinto cuello mientras le llevaba muy alto, entre las nubes, atrapado con sus garras. Éste gemía lastimosamente, ensartado entre las corvas uñas y aquél en tono de superioridad le dirigió estas palabras. «¡Infeliz! ¿Por qué chillas? Ahora te tiene en su poder uno mucho más poderoso. Irás a donde yo te lleve por muy cantor que seas y me servirás de comida si quiero o te dejaré libre. ¡Loco es el que quiere ponerse a la altura de los más fuertes! Se ve privado de la victoria y además de sufrir vejaciones, es maltratado.» Así dijo el halcón de rápido vuelo, ave de amplias alas.” (Hesíodo, *Los trabajos y los días*, 203–212, trad. A. Pérez Jiménez, p. 135).

En suma, Hesíodo está situado entre dos épocas: la que representa el fin del mundo de la aristocracia guerrera y de la literatura épica y el comienzo de una nueva etapa, socialmente cambiante, más abierta, y en la que la literatura se va a preocupar de tomar al individuo como centro de su interés.

1.4 INFLUENCIA DE LA POESÍA ÉPICA

Desde la Antigüedad el género épico tuvo una gran repercusión, tanta que Homero fue considerado el punto de referencia de todo conocimiento. Por ello desde muy pronto aparece una épica de carácter didáctico, como *Los trabajos y los días* de Hesíodo, donde se dan instrucciones de cómo ha de organizarse la vida del campesino, y una épica religiosa, como la *Teogonía*, también de Hesíodo, o los llamados *Himnos homéricos*.

Asimismo, cuando aparece la filosofía, algunos autores, sobre todo los procedentes del Sur de Italia, como Parménides y Empédocles, escriben su pensamiento como si se tratara de poemas épicos.

Y cuando a principios del siglo v a.C. se desarrolla la tragedia, muchos de sus argumentos se toman de los antiguos poemas épicos, olvidando los temas dionisiacos que le dieron origen.

Por otro lado, esta rica creación épica griega es la fuente fundamental de inspiración de la épica latina y en concreto de una obra tan genial como la *Eneida* de Virgilio.

El Renacimiento recuperó el gusto por la Antigüedad clásica y con ello aparece de nuevo un tipo de épica culta a lo largo del siglo xvi que sigue la estela de los antiguos poemas griegos y latinos, aunque con preferencia por éstos últimos. De este tipo son *La Araucana* de Alonso de Ercilla, *Os Lusíadas* de Camoens, o la *Gerusalemme liberata* de Torcuato Tasso.

Durante el Romanticismo, la simpatía de los románticos por la literatura popular y nacional recuperó el gusto por la poesía homérica en detrimento de la épica latina, aunque la afición a los poemas antiguos no les llevó a componer nuevos poemas en su estilo, como había ocurrido durante el Renacimiento; para esta fecha el mundo ya había cambiado demasiado. Ahora la recuperación de Homero y la poesía griega tenían un carácter principalmente erudito, que se manifiesta más en la lectura y traducción de los poemas y el estudio sobre el origen y composición de esta poesía.

A partir del siglo xx la novela, verdadero sustituto de la épica, es el género literario fundamental tanto por el número como por la calidad de sus obras. Casualmente una novela –para algunos la mejor de todo el siglo xx–, el *Ulises* de James Joyce, fue compuesta bajo la influencia de la *Odisea* de Homero, según aseguró el propio Joyce .

LA POESÍA LÍRICA

Μναμοσύναν ἔλε θάμβος ὅτ' ἔκλυε τὰς μελιφώνου
Σαπφοῦς, μὴ δεκάταν Μοῦσαν ἔχουσι βροτοί

Quedó maravillada Mnemósine cuando escuchó a Safo
la de dulce voz: tienen los hombres a la Musa décima

ANTÍPATRO DE SIDÓN, *Antología Palatina* 9, 66

2.1 INTRODUCCIÓN: CONTEXTO Y GÉNERO LITERARIO

2.1.1 *Contexto social: la época arcaica*

La lírica nace en Jonia entre los siglos VIII y VII a.C. y se desenvuelve en la *polis*, la ciudad-estado. Es una época de crisis, conflictos y cambios sociales y económicos que conducirán a la instauración de la democracia.

Nos encontramos en pleno período de las colonizaciones, cuando el establecimiento de colonias en todo el Mediterráneo y el trasvase de población están ampliando el ámbito geográfico y vital de los griegos.

La aristocracia va perdiendo poder. Aparece una nueva clase social enriquecida con la artesanía y el comercio que reclama derechos políticos. Esto, unido a las duras condiciones de vida de los campesinos, provocará conflictos sociales que desembocarán en muchos casos en la tiranía.

El mundo antiguo se hunde con su moral nobiliaria y sus modelos heroicos heredados de Homero. Es éste un momento de lucha y conflicto, de búsqueda de nuevos valores que sustituyan el viejo ideal de la virtud (ἀρετή, *areté*) ligada al héroe homérico. Asistimos entonces al nacimiento de la filosofía: el hombre comienza a cuestionar el mundo que le rodea y la tradición se pone en tela de juicio.

Surge una nueva forma más personalizada de entender la religión, menos formal (plegaria, oración, sacrificio). La lírica refleja esa visión más personalizada. Surge un enfrentamiento entre la religión legalista (Apolo, Delfos, la nobleza) y la mística (Dioniso, el pueblo). Nace el concepto de culpa: el hombre se siente desvalido e indefenso ante el dios. Teme el castigo divino, la envidia de los dioses provocada por un exceso de soberbia ante sus éxitos. Emerge la individualidad, los poetas firman su obra, hablan de sí mismos y sus circunstancias. Ante un mundo que cambia, inestable y en conflicto, el hombre se plantea dos opciones:

Vid. supra
Características
de la épica, en
p. 3

- No interesa el pasado sino el presente, el *hic et nunc*, el “aquí y ahora”, el *carpe diem*, “disfruta de la vida”, del presente, de los placeres, el vino, el amor.
- Mantiene una actitud consciente de sus limitaciones, en algunos casos angustiada y pesimista.

2.1.2 El género literario: la poesía lírica

Los rasgos principales que caracterizan al género literario de la poesía lírica son los siguientes:

- Fue una poesía que se desarrolló en el ambiente de los *agones*, competiciones poéticas organizadas por ciudades, tiranos y santuarios.
- En el poema, el mito pierde gran parte de su importancia, llegando incluso a desaparecer. En todos los casos la prioridad la tiene la expresión de las propias emociones y sentimientos.
- Es una poesía esencialmente cantada y con acompañamiento musical, teniendo incluso a veces el complemento de la danza.
- Se abandonó el hexámetro dactílico de la épica, surgiendo nuevos tipos de versos, pues la lírica evitaba los poemas formados por largas tiradas de versos iguales.
- En cuanto a la lengua utilizada para componer los poemas, se adoptó en cada lugar el dialecto local, lo cual contribuyó a consagrar los dialectos griegos de cada zona.
- Otro rasgo fundamental es la enorme variedad y riqueza de géneros.
- Para su estudio dividimos la lírica en dos grupos, la lírica monódica y la lírica coral, distinguiendo si la interpretación la hacía una sola persona o un coro.

2.1.2.1 Lírica monódica

LA POESÍA ELEGÍACA El término elegía deriva de ἔλεγχος (*élegos*), “canto fúnebre”. Era en origen un canto de duelo pero a poco fue transformándose y dando cabida a otros temas.

Trataba una temática diversa, generalmente seria. La épica tuvo una gran influencia en la elegía tanto en su lengua como en su métrica. La elegía es la poesía de la exhortación y la reflexión sobre temas muy diversos: militares, políticos, morales, sobre el sentido de la vida. Los problemas de la época encuentran cabida dentro de este género. No faltan tampoco los himnos a los dioses y los temas autobiográficos.

Su metro era el dístico elegíaco (un hexámetro y un pentámetro) y estaba escrita en dialecto jónico-ático.

El esquema métrico del dístico elegíaco sería el siguiente:

$$\begin{array}{cccccccc} - & \cup & | & - & \cup & | & - & \cup & | & - & \cup & | & \cup & \cup & | & - & \cup \\ - & \cup & - & \cup & - & | & - & \cup & \cup & - & \cup & \cup & - & \cup & \cup & \cup & \cup \end{array}$$

La elegía estaba acompañada de la flauta y su lugar de interpretación era el banquete.

Sus principales cultivadores fueron Calino, Tirteo, Solón, Teognis y Jenófanes.

LA POESÍA YÁMBICA Es el género de la invectiva, la sátira, la burla o el ataque personal. Sus temas se tratan con un gran desenfado y realismo, y, a veces, coinciden con los de la elegía, pero el yambo tiene un carácter más realista y menos elevado.

La base de su métrica era el ἰαμβος, yambo (∪-), una sílaba breve seguida de una larga, y estaba escrita en dialecto jonio.

Su lugar de interpretación típico era el banquete y el instrumento de acompañamiento era la flauta, pero, aunque generalmente se interpretaban en los banquetes, también se utilizaron en canciones populares relacionadas con los cultos a Deméter y Dioniso, cultos de la fertilidad.

Sus principales cultivadores son Arquíloco, Semónides e Hiponacte.

LA POESÍA MÉLICA Se trata de una poesía intimista. El poeta compone para él y sus amigos. Canta sobre el amor, el vino y las mujeres. Su contenido ayuda a dibujar los entornos de vida de la aristocracia de la época: el mundo masculino de la contienda civil y del banquete, de los camaradas de partido en Alceo, el mundo femenino y del amor en Safo, el amor masculino y frívolo, la despreocupación y la fiesta en Anacreonte.

Era un tipo de poesía cantada y acompañada por un instrumento de cuerda (la lira, la cítara o la forminge, una especie de laúd). En cuanto a su métrica había una tendencia a usar estrofas de unos pocos versos y de metros variados. Su unidad de composición es la estrofa y los poemas son pequeños. Es la canción de banquete por excelencia pero también de la ceremonias religiosas y fiestas.

El dialecto que se emplea es el eolio y su léxico es sencillo, se acerca al habla cotidiana. Nace en la isla de Lesbos, de donde son sus cultivadores Safo y Alceo. Otro poeta importante fue el jonio Anacreonte.

2.1.2.2 *Lírica coral*

La lírica coral surgió y se desarrolló en el contexto de las fiestas religiosas o cívicas de la *polis*. Era interpretada por un coro con motivo de algún tipo de fiesta o acontecimiento colectivo. Los miembros del

coro eran ciudadanos de cualquier edad o sexo que, vestidos de fiesta, ejecutaban la canción acompañados de la lira, la cítara o la flauta a la vez que danzaban. El propio poeta, creador de la canción, actuaba muchas veces como maestro del coro e intérprete.

En su origen la mayoría de los poemas eran himnos a los dioses, aunque poco a poco también se fue introduciendo la temática humana. En cuanto a su estructura métrica, el poema coral se compone de tríadas, formadas por estrofa, antistrofa, y epodo. La lengua utilizada fue el dorio.

Entre sus subgéneros tenemos que destacar:

- Himno. Canto ritual dirigido a una divinidad. Según el dios a que se dirigía, se distinguen el peán, dedicado a Apolo y en el que se canta o se pide un triunfo (militar o sobre una enfermedad, por ejemplo), y el ditirambo, dedicado a Dioniso. Otros tipos de himnos son el canto profesional, el canto fúnebre (o treno) y el epitalamio (canto de boda).
- Cantos dedicados a los hombres, entre los que destacamos el elogio o encomio,¹ el epinicio y el canto de guerra.

Fueron muchos los poetas corales; entre ellos destacan Alcman, Estesícoro, Íbico, Simónides, Píndaro y Baquílides.

2.2 LA POESÍA LÍRICA ARCAICA: GÉNEROS Y AUTORES

2.2.1 *La poesía elegíaca: Teognis y Solón*

2.2.1.1 *Teognis*

Vid. infra una selección de poemas de Teognis, en p. 125

*T*eognis nació entre la segunda mitad del siglo VI a.C. y la primera del V a.C. Nació en Mégara. Sabemos que era un aristócrata y que al instaurarse la tiranía en su país tuvo que huir; su obra la escribe en el exilio.

Su temática es variada. Sus poemas tratan los típicos temas del simposio (el banquete), el vino, el amor y la nostalgia de los viejos tiempos, del ideal aristocrático.

Fue un defensor de los valores aristocráticos, en una época en que se iban abriendo camino los valores democráticos. Para él la virtud es connatural a los nobles, que la adquieren por linaje. Sobre esta virtud en potencia es necesario ejercer la compañía de los buenos, los

¹ El encomio era un himno coral griego para la celebración no de un dios sino de un mortal. La palabra vino a significar "elogios" en general. El epinicio, oda triunfal a la victoria en los juegos, y el treno, elogio fúnebre, son evoluciones del encomio.

ἀγαθοί (nobles), frente a los κακοί (los viles, la masa). Destacamos las elegías a Cirno, joven amado por Teognis, a quien toma a cargo para educarlo, algunas de carácter erótico.

2.2.1.2 Solón

S procedía de una familia noble y adinerada. En 594 a.C. fue elegido arconte y mediador. Su obra es un testimonio de su pensamiento y una justificación de su actividad política.

Vid. *infra* algunos poemas de Solón, en p. 130

Su elegía adopta la forma de exhortación sobre temas morales, políticos y sociales; en otras ocasiones trata el comportamiento humano y sus vanas esperanzas.

El mejor resumen de su pensamiento es la llamada elegía a las Musas. Su tema es la prosperidad, el poeta quiere conseguirla, pero justamente. La riqueza es algo que dan los dioses, pero si se consigue por medios ilícitos, será destruida por Zeus.

2.2.2 La poesía yámbica

2.2.2.1 Arquíloco

*E*l desarrollo de la personalidad y del individualismo que se dan en la época arcaica tienen su máximo representante en Arquíloco de Paros (siglo VII a.C.) Aunque a simple vista parece la reencarnación de un guerrero homérico, de un hombre que vive para la guerra y que, como Aquiles, no se avergüenza de entonar cantos, lo cierto es que Arquíloco transforma el ideal heroico para adaptarlo a sus circunstancias personales creando algo nuevo.

Vid. *infra* una selección de Arquíloco, en p. 134

Él era un soldado de fortuna que, junto a los tasios (habitantes de la norteña isla de Tasos), combatió contra los bárbaros de Tracia. Al ser hijo de un noble y de una esclava, carecía de fortuna, tenía que valerse por sí mismo y, por ello, hizo de la guerra su profesión. La guerra no es ya motivo de gloria, sino un medio de subsistencia. Escribe a partir de sus experiencias personales, con toda sinceridad y con gran capacidad para plasmar por escrito sus estados anímicos.

Arquíloco, en contraste con la épica, pone en primer plano el yo, el "aquí y ahora", características de la lírica, pero él no intenta actuar sobre otros hombres como Solón, sino que se limita a exponer los sentimientos desnudos que surgen en las circunstancias. Es antisocial, con una lengua desatada típica de la poesía yámbica.

Y es que Arquíloco se va a hacer famoso, sobre todo, por su mala lengua. Una de sus víctimas preferidas fue un noble de Paros, Licambes, padre de Neóbula, joven con la que el poeta quería casarse sin que obtuviera el permiso paterno. Esto lleva a Arquíloco a burlarse de Licambes, a zaherirlo sin piedad, destrozando incluso a la propia Neóbula, a la que presenta prostituida. Otra de sus víctimas poéticas

es su capitán, al que ataca con virulencia, porque pensaba éste que había que perjudicar siempre a los enemigos fuese como fuese. Pero Arquíloco es un veterano escarmentado al que no le importa tirar su escudo para huir más deprisa o, entre batalla y batalla, echar un trago de vino y comer una hogaza de pan recostado en su lanza. Arquíloco piensa que hay que gozar cuando existe motivo y no dejarse llevar por la pena cuando no se tiene suerte.

Los temas que trata en su poesía son el amor, el odio, la guerra y los dioses. El amor es concebido como una grave enfermedad; es el primer poeta que habla de la sexualidad. El odio se desborda en su obra en oleadas de insultos, injurias y sarcasmos. Los dioses representan las limitaciones del hombre a merced de fuerzas superiores. Ante los dioses y el destino reacciona con resignación: hay que soportar con paciencia y vivir.

2.2.2.2 *Semónides*

Semónides (floruit ca. 630 a.C.) expresa en su poesía un absoluto pesimismo. Aparecen temas como la impotencia del hombre, lo vano de la esperanza humana, la convicción del dolor que nos rodea. Su obra más extensa conservada es el llamado yambo de las mujeres. Era natural de Samos, pero llevó una colonia desde su isla natal a la de Amorgos. Al igual que en Arquíloco, en Semónides encontramos la convicción de que el hombre es un ser impotente frente a los dioses y el destino, pero si Arquíloco se mantiene firme en medio de las tormentas, en Semónides se escucha el oprimido y opresivo lamento de un hombre que ve más que dolor a su alrededor.

2.2.2.3 *Hiponacte de Éfeso*

Hiponacte de Éfeso (floruit ca. 540 a.C.) vivió gran parte de su vida fuera de su patria como exiliado. En los fragmentos conservados se muestra muy crítico y se mofa de todo, incluso de su vida como un cínico mendigo, conocedor de los bajos fondos de los lugares en los que vivió. Al parecer era de linaje aristocrático, pero su destino lo arrojó a la miseria. Lo que distingue a este poeta marcadamente de Arquíloco es su manera totalmente distinta de enfrentarse al mundo que le rodea. Hiponacte no se preocupa: en sus versos existe el instante, y nada más. Es un poeta verdaderamente realista. Lo que le sostiene en la miseria de su vida de pordiosero es su humor.

2.2.3 La poesía mélica

2.2.3.1 Safo

Safo (floruit ca. 600 a.C.) nació en la isla de Lesbos. Parece que dirigió un círculo de muchachas; allí iban a aprender música y poesía, contrapunto al que formaban los círculos aristocráticos masculinos. Casi toda su poesía está dedicada a las jóvenes de su entorno. Es la poetisa de los sentimientos. De su obra hay que destacar los epitalamios y los himnos.

Vid. infra algunos poemas de Safo en p. 136



Los epitalamios² solían ser poemas de encargo y llenos de motivos populares y tradicionales. Los himnos en su mano se llenaron de motivos personales, lo que hace pensar que no escribió propiamente himnos sino más bien plegarias como el llamado himno a Afrodita.

El tema principal de su obra es el amor, expresado con sencillez, ternura y naturalidad. En ocasiones pide ayuda a Afrodita para que sus compañeras cedan su amor, en otras se dirige directamente a la amada. Motivos como los celos, el amor no correspondido o la separación son temas habituales. Sus poemas no trivializan este sentimiento sino que lo manifiestan como algo sentido y profundo. Es la primera que describe las sensaciones que provoca el amor. Escribe en dialecto lesbio con sencillez y perfección.

2.2.3.2 Alceo

En la poesía de Alceo (floruit ca. 600 a.C.) se vislumbra su gran interés por la política, ya que pertenecía a la aristocracia local eólica, estirpe orgullosa que amaba la grandiosidad, hombres ufanos, dados a la bebida, a los goces del amor y a todas las libertades en su modo de vida. Se enfrentó a las tiranías. Fue desterrado dos veces. Pero se interesó también por la poesía de banquetes en la sala de los hombres, el combate, las luchas aristocráticas, la muerte y el amor, motivos todos ellos tratados con sencillez y total naturalidad.

Vid. infra algunos fragmentos de Alceo en p. 138

2.2.3.3 Anacreonte

Como el resto de los habitantes de Teos, Anacreonte (floruit ca. 530 a.C.) abandonó su ciudad natal cuando adivinó el

Vid. infra algunos poemas de Anacreonte en p. 138

² Eran cantos de boda entonados por jóvenes y doncellas mientras se llevaba a la novia a la casa del novio y a la puerta del dormitorio en la noche de bodas.

peligro persa. Llegó a Abdera, donde nacieron sus primeros poemas. Después, Anacreonte se dirigió a Samos, a la corte del tirano Polícrates que, como otras cortes de tiranos, aspiraba a ser corte de las Musas. Cuando cayó Polícrates, Anacreonte partió a la corte ateniense del tirano Hiparco.

El marco de la poesía de Anacreonte lo constituye el distinguido simposio, que en las cortes de los tiranos sobresalían por el refinamiento de los modales. Aquí nada hay de alboroto entre beodos, aquí se da el propósito de beber con mesura acompañándose al son de hermosas canciones. Anacreonte desea cantar los fulgurantes dones de Afrodita y los alegres placeres de la fiesta. Hermosos jóvenes les sirven de escanciadores: muchos versos se dirigen a ellos. Pero también aparecen mujeres: por regla general serían esclavas, acaso las flautistas que se contrataban para el banquete.

La magia de los versos de Anacreonte estriba en un blando abandono en el que aparece todo como velado. El tiempo no ha sido benigno con Anacreonte. Es un poeta lejos del gusto moderno, pero no hay que negarle que fue un excelente poeta del placer.

2.2.4 La lírica coral

2.2.4.1 Alcmán

Alcmán (floruit ca. 630 a.C.) es el primer lírico coral que ha llegado hasta nosotros. Llegó a Esparta del extranjero, en la segunda mitad del siglo VII a.C. Su obra se ha perdido para nosotros, pero, además de las numerosas indicaciones de versos, tenemos alrededor de cien versos de uno de los partenios,³ conservados en un papiro de una sepultura egipcia.

Se pueden reconocer en él tres elementos, que también en adelante fueron determinantes para la lírica coral: el mito, la sentencia de validez universal y la parte personal. Destacan en esta composición la frescura de la juventud y un lenguaje que florece y resplandece en forma nada convencional.

2.2.4.2 Estesícoro

Estesícoro (floruit ca. 590 a.C.) nació en Matauro, una colonia locria en Italia meridional, pero su verdadera patria llegó a ser Hímera, en la costa septentrional de Sicilia. La obra de este poeta lírico-coral está caracterizada por el predominio del mito; así, su poesía está más próxima a la epopeya que la de Alcmán.

Vid. *infra* algunos poemas de *Estesícoro* en p. 140

³ El partenio (“canción de doncellas”) era una especie de himno procesional cantado por muchachas con motivo de algún acto religioso, aunque no solemne.

Los antiguos reunieron la herencia de Estesícoro en 26 libros, cuyos temas proceden fundamentalmente del dominio de la poesía épica y cíclica. Temas de este tipo no pueden imaginarse más que en poemas de cierta extensión, y se trata de composiciones en que la configuración lírico-coral se encuentra a mitad de camino entre la epopeya y la tragedia. Ocasionalmente Estesícoro también recurrió a temas populares de su patria, dando forma a motivos eróticos.

2.2.4.3 Íbico

*I*bico (*floruit ca. 540 a.C.*), procedente del Occidente griego, como Estesícoro (al que inicialmente siguió en su gusto por el mito), llegó a la corte del tirano Polícrates, en Samos. Aquí, la poesía de Íbico tomó un curioso giro hacia una lírica coral de tintes eróticos. Excepto en Safo, en ningún poeta arcaico aparece el tema amoroso con más intensidad, concreción y vida, unido al tema de la naturaleza, las flores y los pájaros, sobre todo. Íbico es, en cierto modo, un predecesor de Simónides, que combina la lírica coral propia de la tradición con la expresión de una personalidad nueva, moderna, a través de la monodia.

Vid. infra algunos poemas de Íbico en p. 140

Vid. la entrada En primavera los membrillos, en el blog de Maite Jiménez Grand Tour.

2.2.4.4 Simónides

*S*imónides (*floruit ca. 520 a.C.*) nació en Ceos. Se educó en una sociedad que había desterrado el lujo. Cuando alcanzó fama como poeta, llevó una vida errabunda que le condujo por amplias regiones del mundo griego, pero sobre todo a las mesas de los poderosos. Murió en Sicilia en torno al año 468 a.C.

Vid. infra algunos poemas de Simónides en p. 141

Simónides incorporó un nuevo campo para la poesía artística lírico-coral: los cantos para los vencedores en las fiestas deportivas (epinicios). Los restos que poseemos no nos permiten hacernos una idea segura de cómo serían sus cantos triunfales. Con estos poemas, Simónides fue el primero en romper las fronteras entre la poesía religiosa y la profana, al utilizar la lírica coral para cantar no a dioses ni héroes, sino a hombres.

Al parecer, Simónides también extendió la lírica coral a amplias esferas de lo humano. El lamento por la muerte de los seres queridos y el consuelo en el dolor encuentra una nueva forma en el treno lírico-coral de Simónides. En forma memorable relacionó el treno con el encomio, o más bien transformó el canto de lamento en canto de alabanza, cuando cantó a los muertos en el combate de las Termópilas.

Un mérito especial de Simónides lo constituyen sus epigramas, donde, en tan sólo dos o cuatro versos, conseguía la inmortalidad para sus contemporáneos, aplicándoles el merecido elogio y el epí-

teto justo. También compuso escolios,⁴ obsequios poéticos para los poderosos a cuya mesa se sentaba.

Simónides gozó crédito de sabio. Sus sentencias eran citadas como ejemplo de buen seso. Fue un poeta de gran calidad, con metáforas y símiles deslumbrantes.

2.2.4.5 Píndaro

Vid. *infra* la
Olímpica I de
Píndaro, en p. 142

El poeta coral más importante, sin lugar a dudas, es el beocio Píndaro (522/518–448 a.C.), que va a explotar enormemente el fondo mitológico de su tierra natal, Tebas. Si la época arcaica se caracteriza por el paso del mito al *logos*, Píndaro va a invertir los términos para ir de la razón al mito, pues, normalmente, no describe la realidad, sino que tan sólo alude a ella mediante símbolos míticos. En él influyen además el siglo en el que vive y la actitud de Tebas ante los cambios sociopolíticos de la época. Frente al resto de Grecia, Tebas permanece anclada en el pasado, dominada por una aristocracia terrateniente que, incluso, se alía con los persas cuando éstos invaden la Hélade. En semejante ambiente, es lógico que Píndaro esté muy cercano a la mentalidad homérica y se convierta en el último defensor, ya en pleno siglo V a.C., de los retrógrados ideales aristocráticos.

Píndaro abandonó su tierra natal para dirigirse a la democrática Atenas, donde, como era lógico, nunca se encontró a gusto, por lo que pasó a instalarse en la Magna Grecia, para, finalmente, regresar al continente heleno. Así pues, Píndaro es un poeta viajero que hace de la poesía su medio de vida.

Políticamente, Píndaro es un conservador que añora el antiguo gobierno de los aristócratas y que, en sus ideales, retrocede hasta Homero. Así, centra su atención en los héroes nobles vivientes que brillan en los juegos deportivos. Su ideal político es una oligarquía aristocrática de sabios. Para él, la ἀρετή no se aprende, sino que se nace con ella y, si los nobles son los únicos que la tienen, son los que deben detentar el poder, pues, además, proviene directamente de la divinidad.

En cuanto a su obra, toca todos los géneros de la lírica coral, aun cuando destacan sus cuatro libros de epinicios que contienen 44 odas, distribuidas como sigue: 14 Olímpicas (Juegos de Olimpia); 12 Píticas

⁴ Se llama escolio, en un banquete griego o reunión dedicada a la bebida, a las breves canciones entonadas por los convidados, pero en orden aleatorio, “cruzadamente”, de donde procede su nombre: en griego, el adjetivo *skolios* significaba “cruzado”. Estas canciones eran acompañadas por la lira. En ellas el cantor sostenía una rama de mirto mientras cantaba y, cuando había terminado, pasaba la rama a otro. La tradición hace de Terpandro el creador del escolio. Ateneo, en el libro 15 de su obra *Deipnosophistai*, nos ha conservado una colección de escolios áticos anónimos de finales del siglo VI y principios del V a.C. Tanto unos como otros comentan algún incidente histórico o contienen algún sentimiento personal o hacen observaciones acerca de la vida.

(Juegos Píticos en Delfos); 11 Ístmicas (Juegos de Corinto) y 7 Nemeas (Juegos de Argos).

Estas odas se ejecutaban o bien en el mismo lugar de la victoria o bien al regreso del héroe a su patria y, para ellas, el poeta componía también la música. En cuanto a su estructura, hay que destacar tres elementos:

1. El hecho actual y los datos sobre la persona
2. El mito
3. Las reflexiones, sentencias y consejos

De estos tres componentes, Píndaro desarrolla sobre todo el segundo, el mito.

Métricamente sus odas presentan la estructura estrofa, antistrofa y epodo. Su estilo es barroco y grandilocuente. Utiliza yuxtaposiciones, introduce imágenes y color, y su vocabulario es abundante en homerismos, jonismos y eolismos.

Para Píndaro, el poeta no se hace, sino que nace y recibe una inspiración divina, individual y secreta. El poeta habla en lugar de la divinidad, por eso se llama a sí mismo “profeta”. La poesía ha de tener gracia, alegría y no debe contener nada que no sea elegante, razón por la cual Píndaro altera los mitos que son demasiado crueles o sangrientos.

2.2.4.6 *Baquílides*

Baquílides (504–450 a.C.) procede de Ceos, como Simónides.

En los epinicios de Baquílides se repiten los elementos que encontramos en Píndaro: el mito ocupa la parte central y los demás elementos forman un marco en torno a él.

La fuerza de Baquílides reside en su talento narrativo. Su lenguaje es más ligero que el de Píndaro: en lugar de un avance pausado, encontramos en él un deslizamiento fluido; en lugar de construcciones pesadas, una riqueza de léxico dinámica y colorista. Su gran preocupación es ser agradable, y lo consigue. La influencia de Homero es mucho mayor que en Píndaro.

2.3 LA POESÍA LÍRICA CLÁSICA Y HELENÍSTICA

2.3.1 *La lírica y la polis*

Como en los tiempos arcaicos, una buena parte de la vida de los hombres transcurría en las alegres reuniones del simposio. Pero no sólo la nobleza celebraba estos banquetes, sino que las viejas costumbres se extendieron a círculos más amplios. El canto

seguía siendo la culminación de estas reuniones, y podemos pensar que el escolio y la elegía florecieron vigorosamente, pero es muy poco lo que de ellos se ha conservado.

La poesía epigramática también siguió su vigoroso desarrollo. Grandes poetas, desde Simónides hasta Eurípides, e infinidad de anónimos, adornaron sepulturas, monumentos y ofrendas votivas con sus versos.

El hecho de que el yambo no muestre un desarrollo independiente en esta época probablemente se deba a la intensidad con que se lo apropió la comedia.

En la segunda mitad del siglo v a.C. la producción dramática estaba en primer plano, y había atraído el interés general hasta tal punto que los demás géneros literarios quedaron en la sombra; la única excepción la constituye la lírica coral, que debió parte de su importancia a haber definido su posición con respecto al drama.

2.3.2 *El helenismo*

La significación histórica del helenismo reside en que rompió finalmente las estrechas fronteras de la *polis* y abrió camino libre a lo griego para su difusión cultural.

El mundo griego se vio fraccionado en monarquía militares, la civilización griega se extendió hacia el Indo por obra de Alejandro, la autocracia sucedió a la democracia, el arte y la literatura pasaron a ser privilegio de los escogidos. Nació la erudición, y los eruditos y humanistas comenzaron a componer poesías a su modo.

La poesía resucitó en el siglo III a.C., cuando el centro de la vida griega se había trasladado a Alejandría. Allí, bajo los benévolos Ptolomeos, un pequeño círculo de hombres eminentes se divertía en escribir versos que se enviaban unos a otros. Alejados de la vida activa, sólo vivían para las letras. Los alejandrinos fueron los lejanos abuelos del Romanticismo, de la poesía culta, y también de esa poesía que recoge la diaria experiencia de las sociedades más civilizadas.

CALÍMACO (310–240 A.C.) Fue la figura principal de este movimiento. Escribió himnos y epigramas. Su objetivo era sorprender y divertir. Su gran cultura le proporciona términos desusados, y muestra singular afición a retorcer el orden acostumbrado de las palabras. Su don característico es el romántico, y acierta a veces a crear una atmósfera de tensión sobrenatural. Calímaco prefiere el poema pequeño y delicado frente al extenso.

TEÓCRITO (316–260 A.C.) Ha ejercido una vasta influencia en la posteridad. Escribió poemas llamados idilios⁵ y su principal asunto es la vida pastoril en Sicilia. El mundo de Teócrito es un mundo de pura fantasía, pero su belleza es tal que todo parece allí real y viviente. Los pastores son poetas, y sus cantos expresan los deleites de una vida imposible. Para Teócrito, cada palabra debe decir algo, y no hay lugar a las fáciles repeticiones de la épica o a los recursos convencionales del drama. La poesía de Teócrito lleva la marca helenística sobre todo en la esmeradísima preocupación por la forma.

5 Idilio (término que significa “pequeño cuadro”) es el nombre que en época romana recibieron los poemas de Teócrito, en los que describe algunos episodios o escenas de la vida rural de una forma idealizada. Se trataba de pequeñas piezas de poesía pastoral o bucólica que daban una imagen romántica de la vida de los pastores y del campo; muchas veces escritos sobre el tema del amor tierno e ingenuo, el término pasó a significar “relación romántica y amorosa”. También desde entonces el término “idílico” se usa para describir un estado idealizado o una escena de tranquila felicidad, especialmente de naturaleza pastoril.

EL DRAMA ÁTICO: TRAGEDIA Y COMEDIA

ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, (...) δι' ἑλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

Así pues, la tragedia es imitación de una acción importante y completa, (...) que, por medio de la piedad y el temor, cumple la purificación de tales emociones

ARISTÓTELES, *Poética* 1449b

3.1 INTRODUCCIÓN

3.1.1 Origen y subgéneros

El origen del teatro es incierto. Por lo que respecta a la tradición occidental, el teatro y el desarrollo del arte dramático hunde sus raíces en la Antigua Grecia, donde surgió como una depuración de los ritos y ceremonias llevadas a cabo en honor al dios Dioniso (dios del vino, de la fertilidad, del desenfreno), festividades musicales del siglo VI a.C. que se celebraban en la región del Ática. Posiblemente existieron en un principio grupos de coros que cantaban y bailaban en honor de Dioniso; los actores habrían surgido de ciertos coreutas que abandonaron momentáneamente el coro para recitar algunos pasajes. Las piezas de los actores solían representarse en dialecto ático y las del coro en dórico. Luego los cantos se diversificarían: unos tomarían temas del canto a las desgracias y otros, de lo referido a la alegría y la burla, dando lugar a los tres subgéneros fundamentales: la tragedia, la comedia y el drama satírico.



A pesar de las diferencias, como veremos, entre tragedia y comedia las semejanzas eran muchas. Ambas tenían relación con el culto al dios Dioniso; las representaciones tenían lugar en el teatro de Dioniso. Ambas estaban escritas en verso e incluían música y danza. En ambas intervenían actores, entre dos y tres, y un coro, integrado por entre doce y quince coreutas (aunque después se ampliará en la comedia), dirigido por un corifeo o jefe de coro. Ambas empleaban máscaras y un vestuario especial para caracterizar a los actores, eso sí, con rasgos diferentes según el género.

¿Para qué sirve el teatro? Pues para dar una idea de lo que es la condición humana. En las tragedias se enseña cómo es el mundo. En las comedias se enseña que, frente a este mundo en que vivimos, podría haber otro mundo disparatado pero, probablemente, mucho más feliz. También es una manera de expresar cómo es el mundo. (Carlos García Gual, *Democracia, teatro y educación en la Atenas Clásica*)

El drama satírico era de tema legendario y heroico, como el de la tragedia, sólo que, al ser interpretado por un coro de sátiros, seres con apariencia animal, producía un efecto cómico. En las representaciones oficiales organizadas en concurso debía acompañar la trilogía trágica presentada por cada poeta.

3.1.2 Organización y marco de representación escénica

Las representaciones teatrales adoptaban la forma de concurso. En el siglo V a.C. el proceso a seguir era éste: el poeta que quería participar en el concurso lo solicitaba al arconte correspondiente, quien, si lo aceptaba, le facilitaba un corego y tres actores. El corego solía ser un ciudadano rico que corría con todos los gastos de la representación. Más tarde, fue el propio estado el que hizo frente a todos los gastos. La obra, una vez representada, era sometida al veredicto de un jurado formado por diez miembros de cuyos votos se escogían cinco al azar, siendo premiada la obra que más votos recibiese. Y no sólo se premiaba al autor sino también al corego.

Los actores y miembros del coro eran siempre hombres, que, obviamente, también desempeñaban los papeles femeninos. Todos llevaban máscaras, salvo el flautista, que tocaba siempre a la vista del público. Las máscaras cubrían toda la parte delantera de la cabeza y llevaban pelucas pegadas. En cuanto al vestuario, parece que la túnica con mangas era un rasgo típico del vestuario teatral. Los trajes del actor de tragedia eran más lujosos y ostentosos que los del actor cómico.



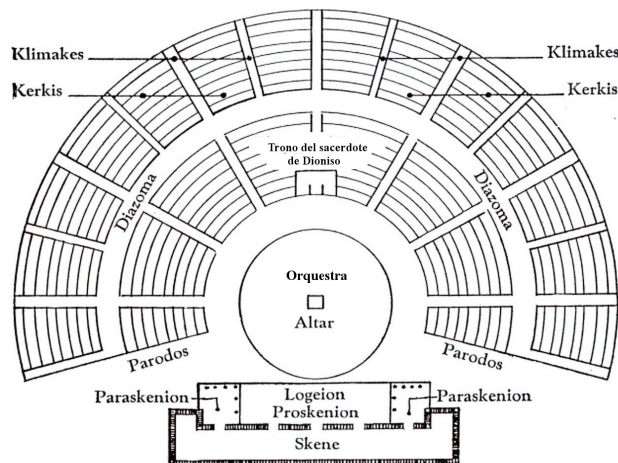
El marco de todas las representaciones era el teatro de Dioniso. La asistencia estaba abierta tanto a atenienses como a extranjeros, aunque hay dudas sobre si se permitía el libre acceso a mujeres y esclavos en las comedias. La entrada costaba dos óbolos por persona y día, siendo gratuita para los más pobres.

Los edificios teatrales más primitivos se componían de unas estructuras de madera que se montaban para cada representación. Un teatro griego estaba constituido por:

- a) El graderío o θέατρον era el lugar destinado a los espectadores. Solía situarse en las faldas de una colina, en donde se colocaban gradas de piedra como asiento, siempre en semicírculo. En Atenas la primera fila, la más cercana a la escena, estaba reservada a funcionarios y sacerdotes.
- b) La orquesta (ὄρχηστρα; de ὀρχέομαι, "danzar, bailar") era un espacio circular situado entre la primera fila de espectadores y

la escena propiamente dicha; estaba reservada para el coro, que además de cantar danzaba. A ella se accedía por unas puertas laterales (πάροδοι) y en medio había un altar para Dioniso.

- c) El proscenio (προσκήνιον) era una plataforma de piedra de unos cuatro metros de alto y tres de ancho, situada en la parte delantera de la escena y que estaba reservada a los actores. Era donde se desarrollaba la acción dramática o cómica. Tenía una pequeña escalera por la que se bajaba a la orquesta.
- d) La escena (σκηνή) estaba situada detrás del proscenio, cerrándolo por detrás y por los lados. En los primitivos teatros de madera la escena no fue más que una barraca de tela y madera donde los actores se cambiaban. En los teatros de piedra era una construcción de varios pisos que representaba la fachada de un palacio o de un templo. Contribuía a orientar la voz de los actores hacia el público.



3.2 LA TRAGEDIA

3.2.1 Origen

La tragedia podría derivar de un canto en honor de Dioniso, el ditirambo, y de los cantos fálicos, que se entonaban en las procesiones de este dios; en ellas se portaba una representación simbólica del falo, símbolo de la fecundidad. La palabra tragedia procede de τραγωδία, que a su vez procede de τράγος (“macho cabrío”) y ᾠδή (“canto”); por lo tanto, originariamente la tragedia era el “canto del macho cabrío”, pues el coro iba cantando los versos del ditirambo disfrazados de τράγοι.

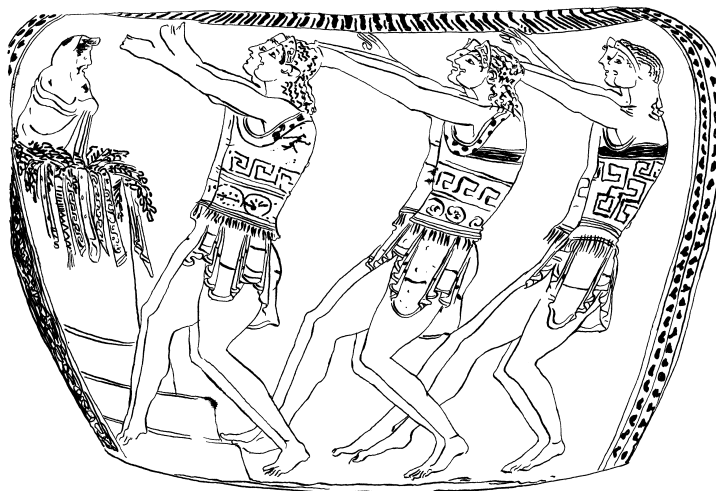
3.2.2 *Contenido*

La tragedia ponía en escena los grandes problemas del hombre como el destino, la libertad o el amor, lejos de las cuestiones de la vida cotidiana, a través de personajes que solían ser héroes y dioses y cuyos temas procedían del mito. Solía plantearse una situación dolorosa que sólo se superaba por medio del horror, la desgracia y la muerte.

El contenido tiene que ver normalmente con el planteamiento de una situación problemática, unida a la nobleza del argumento y a una cierta solemnidad de la acción, que suele estar vinculada al ciclo de lo sucedido en Troya o a lo que acaeció en Tebas.

Otro núcleo temático suele ser el del castigo de la desmesura o la insolencia (*ὑβρις*, *hýbris*) del hombre que pretende igualar o superar a los dioses, y el valor ejemplarizante de dicha medida.

Desde antiguo subyace, pues, en el teatro una función educadora y liberadora (catártica) sobre el espectador. Rara vez, en cambio, tiene el argumento que ver con la religión, si se exceptúa el caso singular de la obra de Eurípides *Las bacantes*. Todo en la tragedia era elevado, majestuoso y solemne, incluida la lengua utilizada.

3.2.3 *Estructura*

Desde el punto de vista de la forma, una tragedia griega consta de una parte recitada, es decir, los diálogos que mantienen los actores en trímetro yámbico,¹ y de una parte cantada

¹ El trímetro yámbico era, en especial, el metro de las partes dialogadas del drama, tanto de la tragedia como de la comedia. Según indica su propio nombre, consta de

Esta estructura aquí elementalmente expuesta puede complicarse con otras subunidades más específicas.

Uno de los elementos fundamentales del teatro griego es el coro. Su función básica es la de comentar los acontecimientos que tienen lugar sobre el escenario. El coro griego no sólo canta sino que también baila.

En cuanto a otros aspectos materiales y más concretos de los concursos trágicos hay que señalar que los certámenes tenían lugar durante la celebración de las fiestas religiosas llamadas Grandes Dionisias Urbanas, en el mes ἐλαφηβολιών (elafebolión, noveno mes del calendario ático: marzo-abril), cuando el rigor del invierno había pasado y la calma volvía a los mares. La sesión de teatro era larga, una jornada completa, pues incluía la representación de tres tragedias seguidas de un drama satírico, pieza ésta de contenido mucho más liviano y alegre.

3.2.4 Autores de tragedia

3.2.4.1 Esquilo

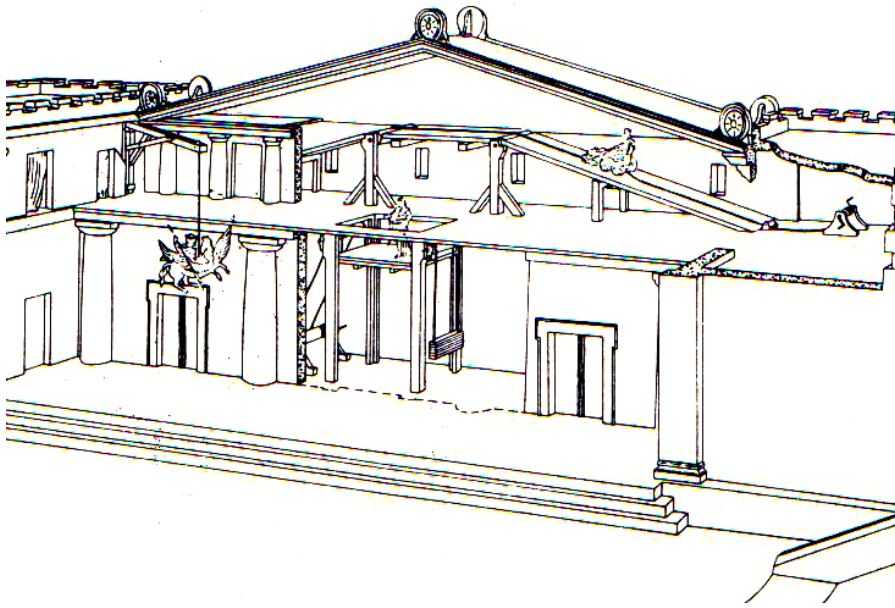
*N*atural de Eleusis, de familia aristocrática, su vida transcurrió entre el 525/524 y el 456/455 a.C.

Aunque se conocen unos 82 títulos suyos (agrupadas en tetralogías), sólo nos han llegado completas siete obras: *Las suplicantes*, *Los persas*, *Prometeo encadenado*, *Los siete contra Tebas* y la trilogía conocida como la *Orestíada*, integrada a su vez por *Agamenón*, *Las coéforas* y *Las Euménides*.

Esquilo ha sido considerado el creador de la tragedia, no en sentido arqueológico, pues tuvo predecesores, sino en sentido literario.

En cuanto a los rasgos de su teatro, podemos destacar los siguientes:

1. Aumentó el número de actores de uno a dos, con lo que hizo posible el diálogo y la verdadera acción dramática.
2. El elemento fundamental de sus obras es el coro que viene a ocupar casi la mitad de cada una de ellas.
3. Utilizó en sus obras una especie de maquinaria teatral que permitía una puesta en escena espectacular (por ejemplo, que el dios Hermes apareciera volando).



Ejemplos de la maquinaria teatral griega. Vid. *infra* *deus ex machina*, nota al pie en p. 53

Descubrimos por primera vez en Esquilo (no sabemos si es innovación suya o lo toma de sus predecesores del género) que distribuye la materia del mito heroico en tres partes, y sobre ellas escribe tres tragedias que tratan los tres momentos claves que el autor ha señalado en su materia; acaba con un drama satírico, que es una pieza más desligada y con ribetes grotescos, destinados a descargar el ambiente de la terrible tensión anterior.

En cuanto a los temas la innovación de Esquilo consiste en que convierte los mitos y leyendas locales de Grecia en expresiones dramatizadas de los problemas universales del hombre: su relación con la divinidad, su destino, el problema del mal, la herencia de la culpa, el problema de la justicia en su más amplia acepción, el orden que rige el universo. Se le ha llamado por esto “poeta de las ideas”, ya que en todas sus obras la anécdota de la trama está siempre subordinada al planteamiento y especulación en torno a uno de los problemas eternos de la vida del hombre.

Con la *Orestíada*, que constaba de las tragedias *Agamenón*, *Las coéforas* y *Las Euménides*, todas conservadas, seguida del drama satírico *Proteo*, que se ha perdido, obtuvo Esquilo la victoria en las Dionisias del año 458 a.C. Esta trilogía es, sin duda, la

Los Atridas

Los trágicos griegos y latinos modelaron el tema de los Atridas y delinearon con detalle personajes como Agamenón, Ifigenia, Electra y Orestes, sobre los que han vuelto una y otra vez artistas de todos los países y épocas. Así, en el terreno musical pueden destacarse las obras de Scarlatti (1714), Gluck (1774) y Richard Strauss (1908); en el del cine, las de Pasolini y Cacoyannis (1962); y en el literario, las recreaciones de Racine (1674), Voltaire (1750 y 1772), Alfieri (1776), Goethe (1779 y 1787), A. Dumas (1865), Pérez Galdós (1901), E. O'Neill (1931), Giradoux (1937) y Sartre, que en 1943 publicó *Las moscas*, pieza teatral sobre este tema.

obra maestra de Esquilo, “el más grande logro de la mente humana”, al decir de muchos helenistas.

En la *Orestíada* se desarrolla el conocido mito de la muerte de Agamenón a manos de su esposa Clitemnestra y su amante Egisto; la posterior muerte de éstos por obra de su hijo Orestes y la huida de éste hasta Atenas perseguido por las Erinias, donde es perdonado de su acción tras refugiarse en el templo de Atenea. En cuanto al tema evidentemente Esquilo contaba con antecedentes que arrancaban de la propia épica homérica y cíclica. Sin embargo, Esquilo hace una recreación del antiguo tema en un grandioso planteamiento del problema de la eterna cadena de culpas y castigos, que resuelve de un modo muy personal en la última tragedia de la trilogía, donde Esquilo actuó con mucha más libertad que en las anteriores respecto a los elementos tradicionales.

AGAMENÓN Es la primera pieza de la *Orestíada*. Se abre con un prólogo grandioso y magnífico, lo que parece indicar que estaba destinado a servir de introducción a toda la trilogía. Este prólogo se inicia con la oposición tiniebla/luz que dominará toda la trilogía: las palabras del vigía infunden ya al espectador un innegable sentimiento de angustia.

Cuando los griegos iban a zarpar rumbo a Troya, no podían hacerlo por falta de vientos. El adivino Calcante declaró que no podrían navegar si no ofrecían en sacrificio a Ártemis a la más hermosa de las hijas de Agamenón, Ifigenia, pues la diosa estaba encolerizada con él porque, habiendo alcanzado a un ciervo, había dicho “ni Ártemis” y también porque Atreo no le había sacrificado la oveja de oro.



Recibido este oráculo, Agamenón envió a Odiseo y Taltibio ante Clitemnestra, su esposa, para pedir a Ifigenia, con el pretexto de que la había prometido en matrimonio a Aquiles. Así Clitemnestra la dejó partir, y cuando Agamenón se disponía a degollarla sobre el altar, la diosa Ártemis, poniendo en su lugar una cierva, arrebató a Ifigenia y la consagró a su sacerdocio. Esto, que encendió en Clitemnestra un

odio inextinguible contra Agamenón y la arrojó en brazos de Egisto, se recuerda en la párodos.



A la vuelta de la guerra de Troya, el rey Agamenón es asesinado por su esposa Clitemnestra, que alega como justificante la muerte de Ifigenia, secundada por su amante Egisto. La catástrofe final va precedida de una escena en la que Casandra, hija de Príamo (legendario rey de Troya), que acompaña como cautiva a Agamenón, se queda sola y recuerda la historia de los Atridas (la familia de Agamenón) y la cadena de horribles crímenes a la que va a añadirse uno más; Casandra, que sabe también su triste destino, se dispone, serenamente, a enfrentarse a él. Después, la muerte de Agamenón es vengada por su hijo Orestes que mata a Clitemnestra y a Egisto.



Obras de Esquilo

LAS COÉFORAS Comienza con el encuentro y reconocimiento entre Orestes, desterrado desde su infancia, y su hermana Electra. Le sigue un largo dúo en el que Orestes y Electra invocan al espectro de su padre Agamenón y le piden ánimos para la venganza. Y entonces

la catástrofe se precipita. Orestes se enfrenta a su madre y, tras un intercambio de palabras tan breve como doloroso, le da muerte. El esfuerzo ha sido excesivo para él y, a punto de perder la razón, sólo tiene tiempo de declarar que ha obrado según la estricta justicia.

LAS EUMÉNIDES Las Furias, azuzadas por el espectro de Clitemnestra, reclaman la muerte de Orestes. Éste, confiado en el amparo de Apolo, se presenta ante el tribunal y es absuelto. La obra termina con un himno triunfal en el que se anuncia que las Furias se han transformado en divinidades protectoras de Atenas.



LAS SUPLICANTES A través del tiempo, el ser humano ha experimentado el dolor, ha encontrado placeres en la muerte y ha hecho catarsis a través de la violencia, enfrentándose a sí mismo, rebelándose contra otros y contra su destino, en este contexto la mujer ha vivido la violencia como fuente de su sufrimiento inagotable: los hijos muertos en combate, los desaparecidos, la destrucción de los afectos, la orfandad de los niños y los ancianos desvalidos. *Las suplicantes* es el reflejo del dolor femenino que cruza el tiempo y se ubica en la realidad de nuestros pueblos y ciudades, una tragedia griega que se hace vigente hoy con toda su plenitud poética, metafísica y pedagógica.

Gracias a una didascalía descubierta en 1952 en el *Oxyrhynchus Papyri* XX, 2.556, fr. 3 se revolucionó la cronología de esta obra. Hasta ese momento se pensaba que era la más antigua de Esquilo; hoy, sin embargo, la fechamos en el año 463 a.C. y como parte de la trilogía *Las danaiides*. Los motivos para pensar en su antigüedad son una serie de rasgos arcaicos patentes y presentes en la obra: no tiene prólogo y el coro es el protagonista. Pero el arte de un poeta evoluciona y a veces se retrotrae a sus orígenes, y al igual que ocurre con *Los persas*, comienza la obra el coro.

La trilogía la componían: *Suplicantes*, *Egipcios* y *Danaide*, las dos últimas no conservadas, y el drama satírico también perdido *Amimone*. En esta trilogía hay restos de un cierto carácter amazónico, ya que las danaiides rehuyen el contacto físico sexual, llegando a matar a sus ma-

ridos, que son sus primos, en la noche de bodas, excepto Hipermestra. Sin embargo, se comienza aquí una línea optimista en la producción de Esquilo: la trilogía termina bien, pues Hipermestra es absuelta y hay una reconciliación por orden de los dioses.

La obra se desarrolla en Argos. Según la leyenda, dos hermanos, oriundos de esta ciudad, reinaban en el Norte de África; Dánao al Oeste; Egipto, al Este. El primero tenía 50 hijas; el segundo, otros tantos hijos. Éstos pretendían tomar como esposas a sus primas, las Danaides. Éstas, doncellas misandrias (“aborrecedoras de hombres”), para sustraerse a las odiadas nupcias, huyen de África y buscan refugio en Argos.

La acción comienza con el desembarco de las fugitivas en esta ciudad del Peloponeso. El coro, formado por las cincuenta hijas de Dánao, acompañadas por sus respectivas sirvientas, aparece en la playa. Al fondo, sobre una suave colina, en cuya falda se alzan imágenes de dioses y un altar para los sacrificios, Dánao otea el horizonte. Sus hijas, que llevan vestiduras extranjeras, vendas en las sienes y ramos de suplicantes en sus manos, se apiñan en torno del altar, asustadas ante la proximidad de sus perseguidores, prorrumpen en denuestos contra ellos y declaran que están dispuestas a colgarse de las imágenes de los dioses y morir así, si éstos no atienden sus plegarias: “Oh Zeus... dignate dirigir una mirada favorable sobre este grupo vagabundo, cuya nave ha partido de las bocas... del Nilo... Movidas por una aversión congénita hacia los varones, detestábamos el himeneo con los hijos de Egipto... Dánao, el padre que inspira todos nuestros designios... ha escogido, entre los diversos infortunios, el que, al menos, salvaba nuestro honor: la huida a través de las olas marinas y la llegada a las riberas de la Argólida, cuna de nuestra raza, que se gloria de haber venido al mundo gracias al contacto y aliento de Zeus sobre aquella vaca que se revolvía furiosa picada por el tábano... Y, si nuestras voces no han logrado enternecer a los dioses olímpicos, moriremos colgadas de un lazo.”

Dánao trata de animarlas: “Hijas mías, la prudencia debe ser nuestra ley... Más fuerte que un recinto amurallado es un altar: es escudo irrompible. Vamos, daos prisa y, llevando piadosamente en vuestra mano izquierda ramos de suplicantes... contestad a nuestros huéspedes... contestad a nuestros huéspedes con palabras de súplica... diciéndoles con toda claridad que vuestra huida no se debe a un delito de sangre”. Las Danaides se dirigen entonces hacia la colina donde se alza el altar.

Llega Pelasgo, el rey de Argos; al ver los trajes exóticos de las Danaides, les pregunta quiénes son. El corifeo narra el mito de Ío, para demostrar que, en realidad, a pesar de venir ahora de África, también ellas son argivas. Después le imploran protección, es decir, que no las entregue a los hijos de Egipto.

El rey les contesta que eso supondría afrontar una guerra contra ellos. El corifeo dice, a su vez, que la diosa Justicia asume la defensa de quien lucha a su lado.

El rey replica: "No es fácil tomar aquí una decisión".

Y añade: "Yo no os puedo garantizar una promesa definitiva, antes de haber consultado a toda la ciudad sobre este asunto. Ya te lo he dicho: aunque yo tuviera poder absoluto, no podría hacer nada sin contar con el pueblo. Guárdeme el cielo de que algún día Argos me diga, si sucediera semejante desgracia, 'por honrar a unas extranjeras, has causado la ruina de tu ciudad'".

Dicho esto, el rey se retira a la acrópolis de Argos seguido de Dánao. Quedan solas las Danaides, junto al altar y las imágenes de los dioses. En su desesperación, se declaran dispuestas a ahorcarse. Así lo expresa el corifeo: "Que muy rápidamente me voy a colgar yo de esas deidades".

El Coro sigue narrando la historia de Ío. Regresa Dánao y anuncia que el rey argivo y su pueblo han acordado proteger a las suplicantes: "Hijas mías, todo va bien por parte de Argos; el pueblo ha decidido... por unanimidad... que podamos residir en este país, libres y protegidos... por un derecho humano de asilo; que nadie... pueda reducirnos a servidumbre y que, si alguien nos infiere violencia, todo noble de Argos que no acuda a prestarnos ayuda quede privado de sus derechos cívicos y sea desterrado por decreto del pueblo". El Coro se deshace en votos por la prosperidad de Argos y en plegarias a los dioses.

Desde la cumbre de la colina Dánao divisa la flota de los hijos de Egipto. Reconoce las pieles negras y los vestidos blancos de los remeros. Cunde el pánico entre las Danaides. Su padre acude raudo a Argos, dispuesto a implorar el envío de tropas para defenderlas.

El Coro se agrupa de nuevo en torno a las imágenes de los dioses al acercarse el heraldo de los egipcios. Éste expone, en medio de amenazas, las exigencias de éstos y se dirige al Coro en estos términos: "¡En marcha! ¡Hala, deprisa, al barco...! Si así no lo hacéis, se verán cabellos arrancados, sí, arrancados, cuerpos marcados a fuego, cabezas cortadas... Vamos, abandonad el altar y marchad hacia el barco... Si no os resignáis a embarcar, ... vuestras túnicas serán desgarradas sin piedad".

Llega con soldados el rey de Argos y se entabla un violento diálogo entre él y el heraldo, que insiste con terquedad en su demanda y profiere terribles amenazas de guerra. El rey replica que las Danaides son libres de vivir donde les plazca: "Te llevarás a estas mujeres, si ellas consienten de grado en ello, cuando hayas encontrado piadosas razones para convencerlas. Ha decidido el pueblo de Argos, por unanimidad y con carácter irrevocable, que jamás entregará, cediendo a la violencia, a este grupo de mujeres... Estás oyéndolo con la mayor claridad de una lengua que tiene libertad para hablar".

Tras estas firmes palabras, el rey se dirige a las Danaides: "Todas vosotras y vuestras sirvientas recobrad los ánimos y entrad en nuestra ciudad, que está protegida por altas murallas. . . El Estado posee allí muchas casas de uso público. . . Allí hay alojamientos dispuestos para vosotras, si queréis habitar en compañía de otras. Ahora bien, si os gusta más ocupar moradas en las que viváis solas, sois también libres de elegir lo que os parezca más ventajoso y más agradable. . .".

Ante la enérgica actitud de Pelasgo, el heraldo se retira. Vuelve Dánao con hombres armados y aconseja así a sus hijas: "Hijas mías, es preciso que ofrezcáis a los argivos vuestras súplicas, sacrificios y libaciones, como a los dioses del Olimpo, porque todos ellos han sido nuestros salvadores. . . Una muchedumbre desconocida sólo con el tiempo se hace apreciar. . . Yo os invito a no cubrirme de vergüenza, puesto que tenéis esa juventud que atrae las miradas de los hombres. No es fácil proteger la dulzura del fruto en sazón. . . Sobre la delicada belleza de las vírgenes todos los que pasan, sucumbiendo al deseo, lanzan el dardo seductor de su mirada".

Las jóvenes entonan un himno de gratitud a Ártemis y abandonan la escena camino de Argos, la ciudad que les ha ofrecido cobijo. Al final, el canto de sus servidoras, que las acompañan a Argos, es un himno a Afrodita y a Hera, diosas respectivamente del amor y del matrimonio. Se trata posiblemente de un preludio de las dos restantes tragedias de la trilogía (*Egipcios* y *Danaides*, hoy perdidas), uno de cuyos fragmentos celebra el fecundo poder del amor. Esta tragedia tiene un final feliz, algo infrecuente en el género.

La obra plantea un problema de derecho religioso, que será resuelto democráticamente: ¿tiene derecho el rey de Argos a exponer a su pueblo a una guerra, por ayudar a unas fugitivas?

Ante las dudas del rey y los temores y esperanzas de las Danaides, elementos que constituyen el núcleo central de la tragedia, son los ciudadanos de Argos los que deciden conceder el asilo suplicado y afrontar las consecuencias que puede acarrear tan valiente decisión.

Ahora bien, cuando se representó esta tragedia, la ciudad de Argos, aliada de Atenas, acababa de sufrir una gran derrota. Por ello, cualquier alusión a su pasada grandeza suscitaba la simpatía de los espectadores atenienses.

La obra es, en resumen, un verdadero canto a la democracia y a la libertad, ideales excelsos del pueblo griego.

LOS PERSAS Trata de un asunto casi contemporáneo: la batalla de Salamina, que había sucedido ocho años antes. La escena es en Susa, capital de Persia, donde los ancianos y la reina madre aparecen llenos de presentimientos sobre la fatalidad que amenaza a Jerjes y a su ejército. Un mensajero, en efecto, anuncia su derrota en Salamina; y el espectro del gran rey Darío aparece para profetizar peores

calamidades. Llega, en esto, el fugitivo Jerjes y la obra acaba con sus lamentaciones y los llantos del coro.

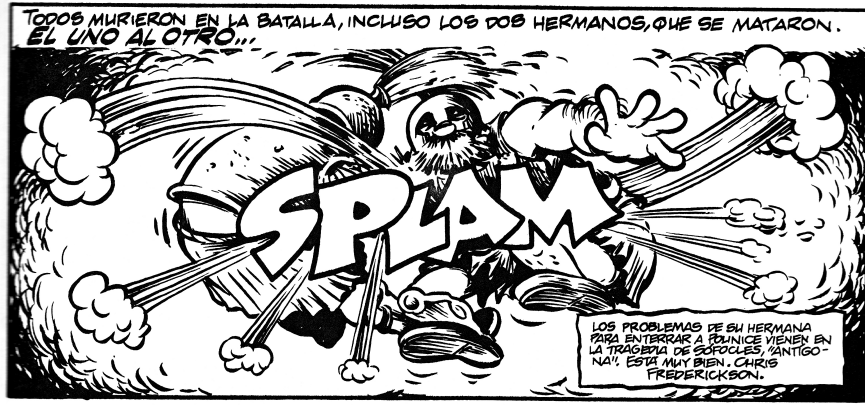
Vid. **Prometeo**, de la serie de televisión *Mitos y leyendas*.

PROMETEO ENCADENADO Prometeo, que en el pasado había ayudado a Zeus a imponer su dominio sobre Cronos y los otros titanes, ha provocado la cólera de Zeus por ser defensor del género humano y haberle entregado el fuego y las artes. En la escena inicial de la obra, el dios Hefesto, por orden de Zeus, junto con Cratos (el Poder) y Bía (la Fuerza), clava de mala gana, las cadenas de Prometeo a una alta roca en el Cáucaso, para sufrir tormento todo el tiempo que a Zeus le plazca. Viene el coro de las Oceánides, las hijas del titán Océano, a lamentarse con él y consolarle. También acude el mismo Océano, ofreciéndose a interceder ante Zeus, si Prometeo modera su actitud. Prometeo rechaza con desdén este ofrecimiento y, a continuación, enumera al coro todos los beneficios que ha hecho a los hombres. Después llega otra víctima de la tiranía de Zeus, Ío, una mortal a quien Zeus ha amado y a quien la esposa de Zeus, Hera, celosa, ha dado parcialmente forma de vaca. Está condenada a vagar durante largo tiempo, perseguida por un tábano y vigilada por Argos, el de los innumerables ojos. Prometeo habla a Ío de los sufrimientos que la esperan, de su descendiente Heracles, quien, por fin, libertará a Prometeo, y del casamiento fatal que un día hará Zeus, a menos que él, Prometeo, le prevenga. Una vez que Ío se marcha, entra Hermes, enviado por Zeus para pedir a Prometeo que revele su secreto sobre ese matrimonio; aunque Hermes predice crecientes tormentos, Prometeo, con arrogancia, rehúsa hacerlo y es sumido en el abismo, junto con las Oceánides, que deciden compartir su suerte.

Prometeo

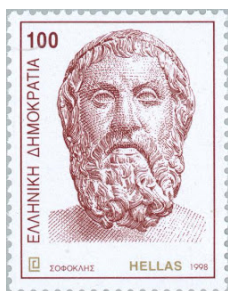
Una historia tan sugerente como la de Prometeo ha servido en diversas ocasiones como fuente de inspiración literaria y musical, desde Esquilo hasta Carl Orff, que en 1967 compuso una ópera sobre este personaje mítico. Tanto Calderón (1669) como Goethe (1773), Byron (1816), Claudel (1891) y Camus (1942), entre otros muchos autores, han recreado en sus obras la historia de este descendiente de dioses vinculado a los orígenes de la humanidad.

LOS SIETE CONTRA TEBAS Eteocles, hijo de Edipo y que defiende la ciudad de Tebas frente a su hermano Polinices, es el jefe y personaje principal. Anuncia la guerra; se burla del coro de mujeres, por la cobardía con que se acoge la noticia, y toma medidas para la guerra. Al fin, Eteocles sale a defender la ciudad y a combatir contra su hermano y, poco después, nos enteramos de que ambos han muerto. Tal vez aquí acababa el drama, y la escena siguiente, que nos lleva a la amenazante sentencia de Antígona, parece una adición posterior, para conectar la conclusión de Esquilo con las de Sófocles y Eurípides.



3.2.4.2 Sófocles

Natural del demo ático de Colono (hoy parte de Atenas), de familia acomodada, su vida (497-406 a.C.) coincidió con el siglo de Pericles y con la Guerra del Peloponeso, que supuso el fin de la hegemonía ateniense sobre Grecia.



Aunque se conocen unos 123 títulos, sólo nos han llegado completas 7 obras, entre las que destacan *Áyax*, *Antígona*, *Edipo rey* y *Electra* (las otras son: *Las traquinias*, *Filoctetes* y *Edipo en Colono*); y el drama satírico, recuperado por un papiro, titulado *Los sabuesos*.

La temática principal de algunas de las obras conservadas tiene que ver con el mito de Edipo, el héroe tebano que, ignorante de sus orígenes, mató a su padre Layo y se casó con su madre Yocasta, transmitiendo su desgracia a sus hijos Eteocles, Polinices, Antígona e Ismene.

Entre los rasgos principales de su teatro destacan:

Vid. *Edipo*, de la serie de televisión Mitos y leyendas.

Para una visión original y personal de la tragedia de Yocasta, vid. la entrada *Yocasta tiene estrés*, en el blog de Maite Jiménez *Grand Tour*.

1. Aumentó el número de actores hasta tres.
2. Aumentó el número de coreutas de 12 a 15, a la vez que disminuía la importancia del coro.
3. Tuvo la preocupación de dotar a sus obras de unos decorados adecuados a las mismas.
4. Abandonó la grandiosa estructura de la trilogía, creación personal de Esquilo, y escribió piezas aisladas e independientes desde el punto de vista de contenido.
5. En contrapartida con lo expuesto en el punto anterior, dedicó especial cuidado a la arquitectura de estas tragedias independientes, cuyos personajes individuales se convierten cada vez más en el tema central. Es un maestro en el dibujo de caracteres, especialmente de grandes personajes trágicos enfrentados a su destino.

Vid. *Oedipus Rex – The Short Version!*
(Animated).

EDIPO REY Es la tragedia de Edipo, que abandonado en un monte por mandato de su padre, el rey de Tebas, Layo, para evitar que se cumpla un oráculo según el cual lo matará, es recogido por Pólipo y Mérope, de quien se cree hijo. Ya adolescente, se encuentra en un camino con un desconocido –su propio padre–



al que mata por haber surgido entre ambos una disputa. Llegado a Tebas, logra descifrar el enigma que le proponía la Esfinge, un monstruo que Hera había enviado a Tebas para castigarla por un crimen de Layo, que asolaba al país y devoraba a quien pasaba cerca: planteaba enigmas a los viajeros que no podían resolver, y entonces los mataba. Edipo libera a la ciudad del monstruo y se casa con su propia madre sin saberlo, pues quien acabara con la Esfinge se casaría con la reina viuda, Yocasta. Pero la muerte de Layo, no vengada, ocasiona una esterilidad general en el país. Edipo quiere averiguar la causa, y en un magnífico juego dramático se va desvelando el misterio poco a poco. Yocasta, madre y esposa de Edipo, se suicida y Edipo se vacía las cuencas de los ojos. En un espantoso ambiente de horror y desolación concluye la tragedia.

Debió de ser representada hacia el 425 a.C. Puede considerarse como el núcleo de la creación trágica de Sófocles y ha sido una de las tragedias más admiradas por su irreprochable estructura dramática, ya desde Aristóteles. Considerada como el prototipo ideal de una tragedia clásica griega, su contenido puede seguir interesando al hombre actual.

La leyenda en que se basa *Edipo rey*, como la mayoría de las tragedias griegas, era sobradamente conocida por los espectadores. Sófocles, sin embargo, elige el punto culminante de este mito, el momento

en que Edipo descubre su triste pasado, ya expuesto antes. Esta elección permite al dramaturgo profundizar en las reacciones de unos hechos reprobados por la moral tradicional de su pueblo. Edipo aparece en la tragedia, pues, en un callejón sin salida, inmerso en una situación desesperada que no ha provocado voluntariamente, pero que de algún modo ha de ser justificada por el poeta ante el pueblo: el pasado de Edipo y sus implicaciones morales en el momento en que ese pasado es descubierto serían como el castigo merecido que los dioses dan a quien ha cometido determinados excesos en su conducta y a quienes la comparten.



ANTÍGONA Layo, rey de Tebas, tiene un hijo en contra de los consejos de Apolo. Este hijo, Edipo, es abandonado por sus padres, pero logra salvarse. Un día Edipo, sin saberlo, da muerte a su padre y se presenta en Tebas, que está a merced de un terrible monstruo, la Esfinge, que tiene aterro- rizada a la ciudad. Edipo descifra el enigma de la Esfinge y consigue que el monstruo desaparezca, por lo que la ciudad le concede la mano de la reina viuda, que en realidad era su madre. Edipo no

se entera de este hecho hasta años más tarde cuando ya tiene varios hijos con ella: Eteocles, Polinices, Ismene y Antígona. Al conocer la verdad, Edipo se arranca los ojos y maldice a sus dos hijos varones por los malos tratos que de ellos ha recibido. Esta maldición se traduce en una lucha entre los dos hermanos por el poder. Estos son los antecedentes que se cuentan en *Edipo rey*.

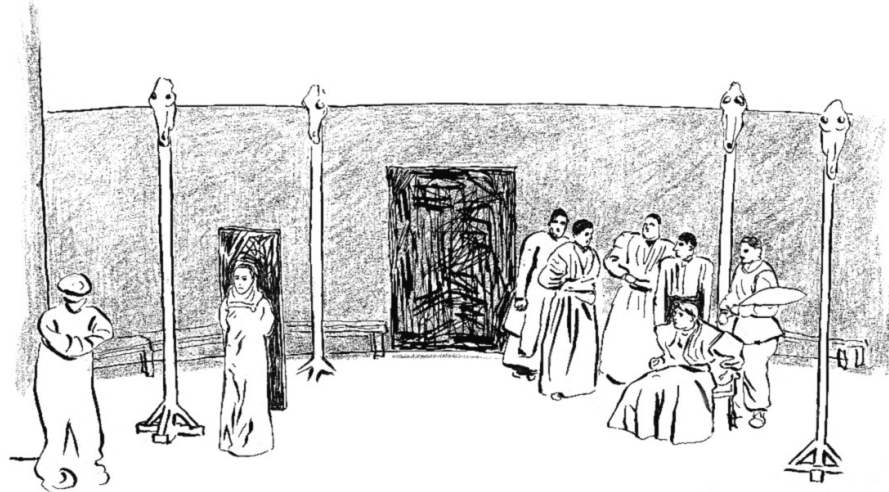
Tras la muerte de los hijos de Edipo, Creonte toma el poder; ya rey, prohíbe que Polinices sea enterrado, por haber luchado contra su patria, mientras que concede grandes honras fúnebres a Eteocles, por haberla defendido. Antígona, hermana de ambos, desobedece las órdenes de Creonte y entierra a su hermano "porque hay que obedecer antes las leyes de los dioses que las leyes de los hombres". Creonte ordena la muerte de Antígona enterrándola viva. Después se arrepiente

Vid. infra el primer estésimo del coro y el valor de la obra, en p. 148

de su decisión, pero es demasiado tarde pues Antígona ya ha muerto. Éste es el tema de la tragedia *Antígona*.

En *Antígona* se desarrolla un gran combate de ideas, entre las leyes divinas, santas e inviolables, y las leyes civiles, útiles y oportunas; de una parte, una joven, Antígona, de otra, un rey poderoso y autoritario, Creonte. En medio, el cadáver de un enemigo de la patria, Polinices, hermano de Antígona, que el rey quiere que se deje como alimento a las aves, y que la doncella quiere enterrar piadosamente. En la tragedia de Sófocles no triunfa ninguna de las partes, pues Antígona paga su fe con la vida, y Creonte asiste a la ruina de su propia familia.

Reconstrucción de
una escena de la
Antígona de
Bertold Brecht

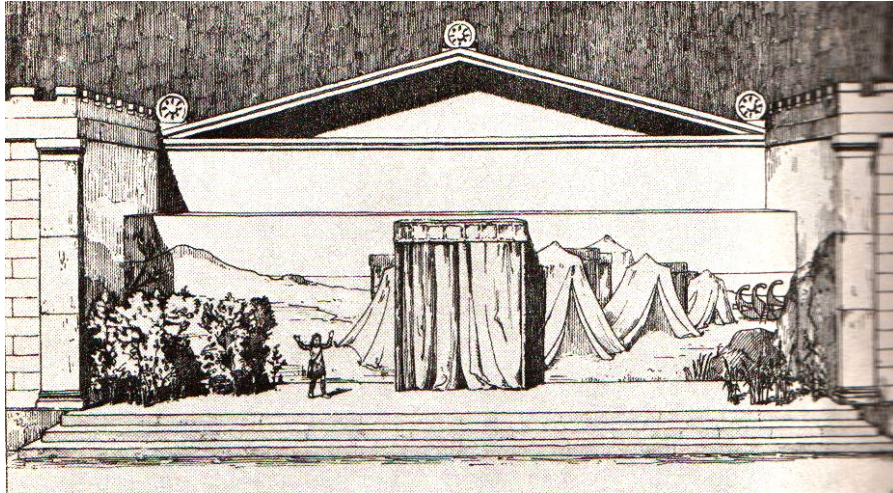


Muchas son las interpretaciones a que ha dado pie obra tan magistral y compleja como *Antígona*, complejidad que le viene precisamente de su maestría. La oposición entre Antígona y Creonte se ha considerado como la pugna entre dos esferas de poder igualmente válidas, la divina y la humana, la de la familia y la del estado. Pero hay algo que no encaja con esta medida. Y es que ni el personaje de Antígona atrae especialmente, como lo demuestra la frialdad del coro hacia ella, ni la figura del supuesto enemigo de los dioses, Creonte, cae mal del todo. Estos sentimientos vienen del hecho de que los puntos de vista de ambos personajes no son fruto de las circunstancias, sino tradicionales.

Obras de Sófocles

ÁYAX El asunto arranca del ciclo troyano. Áyax, rey de Salamina, es de los más destacados caudillos que combaten en Troya. A la muerte de Aquiles, considera que es merecedor de las armas de éste, labradas por el propio Hefesto, pero los aqueos se las conceden a Odiseo. Este deshonor hace enloquecer al héroe, que, en su desvarío, intenta asesinar a todo el ejército, pero Atenea lo confunde y sólo mata a los rebaños. Cuando despierta y se da cuenta, se suicida. Agamenón y

Menelao prohíben sus honras fúnebres y es Odiseo, su rival, el que interviene a su favor para reivindicar su memoria.



Reconstrucción de una escena de Áyax

LAS TRAQUINIAS El tema central es el intento por parte de Deyanira de reconquistar a su esposo Heracles, pues el héroe regresa a su casa acompañado de Yole, hermosa y joven princesa cautiva a la que ha convertido en concubina. Deyanira decide utilizar un remedio mágico que un centauro moribundo le ha asegurado que será infalible en el momento en que el amor de Heracles hacia ella comenzase a vacilar. Así, humedece en la sangre del centauro la túnica de fiesta que envía a su marido para la celebración de su llegada victoriosa. Pero, sin ella saberlo, la flecha que había matado al centauro estaba envenenada y la sangre también. En consecuencia, Heracles muere en medio de terribles dolores y ella, calladamente y sola. Cuando se entera de la verdad, Heracles acepta su muerte antes profetizada.



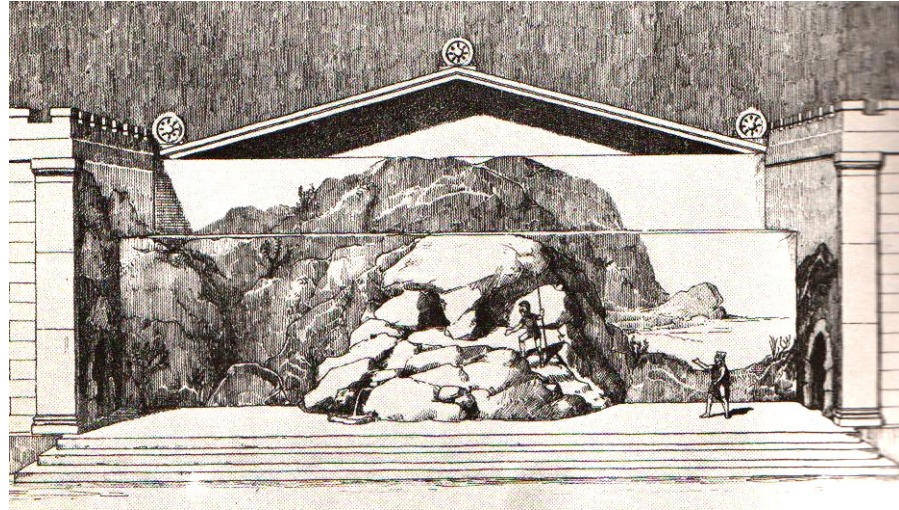
ELECTRA El tema es de *Las coéforas* de Esquilo, pero aquí el problema central no es el matricidio, sino Electra como figura central. La obra de Sófocles se concentra en la presentación de sus sufrimientos, sus esperanzas, su valiente lucha y su liberación final. Se observa un creciente interés por la psicología humana en las últimas obras de Sófocles. El problema central no es ya la contraposición de los designios divinos y los humanos, sino el estudio del alma humana.

Vid. Electra, de la serie de televisión Mitos y leyendas.

FILOCTETES Otra muestra del interés por ahondar en el alma humana es esta tragedia. Filoctetes es uno de los héroes combatientes en Troya, pero, a causa de una herida supurante y hedionda, sus compañeros lo dejan abandonado en la isla de Lemnos. Cuando un oráculo les revela que Troya no será conquistada a menos que Filoctetes parti-

cipe en la lucha con el arco maravilloso que ha recibido de Heracles, los griegos deciden enviar a Odiseo acompañado de Neoptólemo, hijo de Aquiles, para convencer al héroe, engañándole, si es preciso. Neoptólemo, siguiendo las indicaciones de Odiseo, logra engañarle y hacerse con el arco, pero poco a poco su buena naturaleza se va revelando y se compadece del héroe enfermo. Le cuenta la verdad e incluso está dispuesto a oponerse a todo el ejército griego y perder su gloria para salvar a Filoctetes. Finalmente, el espíritu de Heracles convence a Filoctetes para que deponga su justa ira y les acompañe.

*Reconstrucción de
una escena de
Filoctetes*

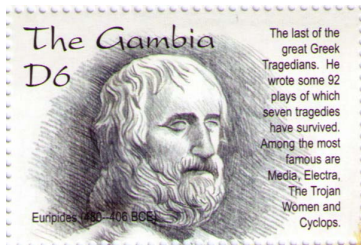


EDIPO EN COLONO Esta obra fue escrita por Sófocles poco antes de su muerte y representada por un nieto suyo del mismo nombre, muerto ya el autor. Por eso hay en ella fuertes acentos personales en los que da la impresión de que este Sófocles nonagenario siente ya la proximidad de su muerte, identificándose con su personaje de Edipo anciano, que busca la paz de la muerte. Vemos cómo un hombre tan castigado por los dioses es también un elegido, pues un oráculo de Apolo lo conduce al Ática, al templo de las Euménides, en Colono, donde traspasará gloriosamente el umbral de la vida, exaltado por los dioses a la categoría de héroe que ejerce sus poderes benéficos desde la sepultura. Edipo tiene una muerte sobrenatural, pues desaparece arrebatado por los dioses.

3.2.4.3 *Eurípides*

*N*atural de la isla de Salamina, junto a la región del Ática, su vida transcurre entre el 484 y el 406 a.C. En el terreno teatral fue el rival principal de Sófocles, aunque mucho menos popular que éste. A pesar de que en vida tuvo poco éxito, durante la época helenística fue el dramaturgo griego más admirado.

Es un espíritu atormentado y agresivo, que refleja una época de fracasos para Atenas, enzarzada en una desastrosa contienda contra Esparta. Con él se inicia la decadencia de la tragedia.



En cuanto a su obra, de las 94 tragedias que se le atribuían nos han llegado completas 18, siendo por tanto el autor trágico griego del que más obras tenemos. De entre ellas destacamos *Medea*, *Hipólito*, *Hécuba*, *Las troyanas*, *Orestes*, *Electra* y *Las bacantes* (las demás son: *Alcestis*, *Ión*, *Heracles*, *Los heráclidas*, *Las suplicantes*, *Ifigenia en Áulide*, *Ifigenia entre los tauros*, *Helena*, *Andrómaca* y *Las fenicias*). Además, se atribuye a Eurípides una tragedia, *Reso*, y un drama satírico, *El cíclope*. Su temática es muy variada, tocando casi todos los ciclos míticos.

Entre los rasgos principales de su obra destacamos:

1. El prólogo se convierte en un elemento casi independiente del resto de la obra. Su función es poner en antecedentes al espectador y a veces incluso adelantar el desenlace.
2. Disminuye aún más la importancia del coro, que se convierte casi en un intermedio musical.
3. Utilizó con frecuencia la maquinaria que veíamos en el teatro de Esquilo, en concreto el recurso al *deus ex machina*,² dios que, suspendido de una especie de grúa, aparecía al final de la obra para solucionar la situación planteada.
4. Demuestra un gran dominio en la creación de los caracteres. Sus personajes son seres cambiantes, contradictorios, fruto de la reflexión interna que llevan a cabo.
5. Dio a la mujer un protagonismo mucho mayor del que había tenido antes, incluso en Sófocles.
6. El estilo de Eurípides es sentencioso y está lleno de agudezas y de intención.

² *Deus ex machina* es una expresión latina que significa “dios desde la máquina”, traducción de la expresión griega ἀπὸ μηχανῆς θεός. Se origina en el teatro griego y romano, cuando una grúa (*machina*) introduce una deidad (*deus*) proveniente de fuera del escenario para resolver una situación. En la literatura latina (Horacio, *Ars poetica* 191) hay otro precepto relacionado con éste: *Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus*. Es una locución latina que significa: “No hagáis intervenir a un dios sino cuando el drama es digno de ser desenredado por un dios”. Horacio recomienda a los autores trágicos que usen este recurso con mucha prudencia en los desenlaces de las tragedias, haciendo intervenir el *deus ex machina* sólo cuando lo requiera la índole de la obra.

Vid. *Medea*, de la serie de televisión Mitos y leyendas.

MEDEA Eurípides organiza su tragedia sobre el mito de los Argonautas que, al mando de Jasón, embarcados en la nave Argos, llegan al Quersoneo tracio en busca del vellocino de oro. Allí se enamora de Medea, hija del rey del país, diestra en encantos y brujerías. Ella huye con los griegos a Corinto, pero Jasón se enamora de otra mujer joven y hermosa. Medea finge alegrarse y manda a la novia como regalo un vestido encantado, de efectos mortíferos a través de sus hijos. Cuando la magia ha hecho su efecto, Medea mata a sus propios hijos para herir a Jasón y, cometido el crimen, tras una escena en la que se burla del dolor de Jasón, huye en un carro alado.



El drama tiene una clara estructura dividida en dos: la rabia y odio de Medea (vv. 1–763); y la decisión de acabar con todo aquello que es querido por Jasón (vv. 764–1419). Medea, maga y hechicera (era sobrina de Circe y nieta de Helios, el Sol) se gana para su causa sucesivamente a las mujeres corintias, a Creonte, Egeo, Jasón y a sus propios hijos. El carro aéreo es símbolo evidente de que la protagonista, un ser casi divino, está por encima de las limitaciones humanas.

La acción conduce inexorablemente a la catástrofe final. El carácter complicado de la protagonista se manifiesta a lo largo de toda la obra. En su espíritu se debaten con furia el ansia incontenible de venganza, los celos, la alegría al pensar en la ruina inevitable de su rival y el amor a sus hijos, por los que llora y a los que, sin embargo, degüella.

Ninguna obra euripídea fue elaborada de modo tan evidente en torno a una figura central. Los dos polos del enfrentamiento trágico no son ya la divinidad y el hombre, sino la razón y la pasión en el interior del ser humano. Dos importantes innovaciones euripídeas son la muerte de los hijos a manos de su propia madre y el vehículo alado, posible ironía de nuestro poeta. Otras versiones del mito decían que fueron las mujeres de Corinto quienes dieron muerte a tales niños, o que su madre los mató por error al intentar convertirlos en inmortales.

Medea

Más de doscientas adaptaciones literarias se han producido sobre la figura e historia de Medea. La obra original de Eurípides constituye una de sus tragedias más patéticas. Posteriormente Séneca recreó el tema, acentuando los aspectos más sobrenaturales de la historia, que también ha sido tratada por Corneille (1635) y por Jean Anouilh (1946).

Medea es considerada como una de las obras maestras de Eurípides. A decir de los estudiosos, es la tragedia griega que más ha influido en la literatura europea. La versión de Eurípides sobre el mito de Medea fue tan definitiva que las variantes sobre el mismo, a lo largo de la historia de la literatura, son muy reducidas.

Vid. *Medea*, representada por el grupo *Alezeia Teatro*, del Colegio *Maravillas de Benalmádena* (Málaga)



Obras de Eurípides

ALCESTIS En esta tragedia, Heracles rescata a Alceste de la muerte y se la devuelve a su marido Admeto. Éste se representa al principio como un ingenuo egoísta, prendado de su mujer, profundamente apenado por su pérdida e indignado con su padre por no querer llevar a cabo el sacrificio requerido en lugar del de ella. Vuelve del funeral de su esposa apesadumbrado y reconociendo su propia debilidad. Alceste es una esposa virtuosa que acepta como algo natural su deber de morir por él, y preocupada realmente por el futuro de sus hijos. Heracles es un personaje atractivo que hace un descanso en sus trabajos, la tarea más importante de su vida, para divertirse y hacer un favor a su amigo.

HIPÓLITO Hipólito era hijo de Teseo y de la reina de las Amazonas, Hipólita; tras la muerte de ésta, Teseo se casó con Fedra, hermana de Ariadna. Durante su ausencia, Fedra se enamoró de Hipólito, quien rechazó sus requerimientos a causa de su sentido del honor. Además, como adepto de la diosa Ártemis, llevaba una vida de completa castidad. Fedra, en consecuencia, se ahorcó, tras escribir una carta a Teseo en la que denunciaba a Hipólito como su seductor. Teseo, que no creyó su declaración de inocencia, le desterró y usó también en su contra una de las tres maldiciones que le había concedido el dios Poseidón. Cuando Hipólito se marchaba cabalgando desde el palacio a lo largo de la costa, un monstruo o un toro enviado desde el mar por Poseidón aterrorizó a los caballos. Hipólito fue despedido del carro y arrastrado hasta morir. Teseo se dio cuenta de su error por medio de Ártemis,

pero demasiado tarde. Hipólito recibió culto en Trecén, escenario de su muerte (al Noreste del Peloponeso), en que se incluían lamentos por su causa, así como ofrendas de cabello de las muchachas a punto de casarse.

Eurípides convierte a Fedra en una mujer virtuosa que trata de resistir su pasión, y es su nodriza quien comunica sus sentimientos a Hipólito. La falsa acusación que Fedra hace en su carta a Teseo estuvo motivada, según Eurípides, por la vergüenza y la cólera surgidas a consecuencia de la burla de Hipólito.

LOS HERÁCLIDAS Los hijos de Heracles, ya muerto, con su sobrino y antiguo compañero de armas Yolao, ahora un hombre mayor, se han refugiado de la incansable persecución de Euristeo en el altar de Zeus en Atenas. El heraldo de Euristeo exige su entrega, y ante la negativa de Demofonte, rey de Atenas e hijo de Teseo, declara la guerra. Los adivinos anuncian que es necesario el sacrificio de una doncella de noble cuna para asegurar el éxito del ejército ateniense, y Macaria, hija de Heracles, se ofrece voluntariamente como víctima y es sacrificada. Mientras el ejército de Euristeo se acerca, Hilo, el hijo mayor de Heracles, viene en ayuda de Atenas, y Yolao, milagrosamente joven otra vez, se incorpora a la lucha y captura a Euristeo. El cautivo es traído a presencia de Alcmena, madre de Heracles, injuriado por ella y enviado a la muerte.

ANDRÓMACA La obra trata el periodo de la vida de Andrómaca en que vivía en Tesalia como concubina de Neoptólemo, al que había dado un hijo, Moloso. Diez años después, Neoptólemo se casó con Hermíone, hija de Menelao; ésta no tuvo hijos y sospechó que era obra de su odiada rival Andrómaca. Ayudada por Menelao, Hermíone se aprovecha de la ausencia de Neoptólemo, en viaje a Delfos, para atraer a Andrómaca del santuario de Tetis, en el que se había refugiado, con la amenaza de dar muerte a Moloso, con el fin de matar a la madre y al hijo. Son salvados por la intervención del anciano Peleo, abuelo de Neoptólemo. Orestes, que había planeado el asesinato de Neoptólemo en Delfos, llega inesperadamente y se lleva a Hermíone, a quien había sido prometido en matrimonio antes de que Neoptólemo la pidiera. Se anuncia la muerte de éste. Tetis aparece y arregla todo. El odioso carácter que el poeta atribuye a Menelao (espartano) se ha considerado acorde con los sentimientos antiespartanos que en aquel momento prevalecían en Atenas.

HÉCUBA Troya ha caído a manos de los griegos y las mujeres troyanas han sido entregadas a los vencedores, pero el regreso a casa de la flota griega se ve retardado por vientos contrarios. El espíritu del héroe griego Aquiles ha exigido que se le sacrifique a Políxena, hija de Hécuba y Príamo, rey de Troya. El héroe griego Odiseo viene para

llevársela, sin conmoverse por la desesperación de Hécuba ni porque ella le recuerde que una vez le salvó la vida. Pero Políxena, una figura impresionante, prefiere la muerte a la esclavitud, y acude a su sacrificio de forma voluntaria. Cuando Hécuba se dispone a enterrarla, sufre una gran desdicha. Su hijo menor, Polidoro, había sido enviado para ponerlo a salvo a casa de Poliméstor, rey del Quersoneso tracio (donde la flota griega se encuentra ahora detenida), con una parte del tesoro de Príamo. Cuando Troya cayó, Poliméstor asesinó al muchacho para apoderarse del tesoro, y arrojó su cuerpo al mar. Ahora el cuerpo es recogido y llevado ante Hécuba. Ésta clama venganza ante el rey Agamenón; pero él, aunque amable, se muestra tímido. Hécuba entonces se encarga de vengarse con sus propias manos. Atrae a Poliméstor y a sus hijos a su tienda, en la que sus mujeres le arrancan los ojos y matan a sus hijos. Agamenón ordena que se abandone al rey cegado en una isla desierta; profetiza entonces que Hécuba se convertirá en perra, y que el lugar de su tumba será conmemorado con el nombre de Cinosema (“la tumba del perro”), en la costa Este del Quersoneso tracio.

LAS SUPLICANTES Los tebanos han rehusado permitir el entierro de los cuerpos de los caudillos argivos (los siete contra Tebas) que han atacado sin éxito la ciudad, violando así la sagrada costumbre de los griegos. Las madres de los caudillos (que constituyen el coro de suplicantes del que recibe su título la obra) han llegado con Adrasto, rey de Argos, jefe superviviente de la expedición, a Eleusis, en el ática, y suplican ante el altar de Deméter a Etra, madre de Teseo, rey de Atenas. Teseo rechaza la arrogante demanda del heraldo tebano de que sean entregadas. Cede a la oración de las suplicantes y recupera por la fuerza los cuerpos para su entierro. Evadne, viuda de Capaneo, uno de los caudillos, se arroja a la pira funeraria.

HERACLES Heracles, implicado en el último de sus doce trabajos, había tenido que ir a los Infiernos para traer al perro Cerbero. Durante su larga ausencia Lico, apoyado por una facción de los tebanos, había dado muerte a Creonte, rey de Tebas y padre de la esposa de Heracles, Mégara, y se había hecho con el poder. Amenazó de muerte a Mégara y a los tres hijos pequeños de Heracles (temiendo su venganza en el futuro) y al padre putativo de Heracles, el ya anciano Anfitrión. Ellos buscaron asilo en el altar de Zeus, pero Lico les amenazó con quemarlos allí, a lo que ellos mismos se aprestaron. En esos momentos se produce el regreso de Heracles que rescata a su familia y acaba con Lico. Pero su infatigable enemiga, la diosa Hera, le envía a Lisa (“Locura”) que se apodera de él a regañadientes y le induce a dar muerte a sus propios hijos (bajo la impresión de que se trata de los hijos de Euristeo) y a su esposa. Tan pronto como se recuperó de su locura, Heracles se llenó de desesperación. Acto seguido, Teseo (a

Vid. El triunfo de Hércules, de la serie de televisión Mitos y leyendas.

quien Heracles había traído desde los Infiernos en su último trabajo) llega a escena, le ayuda a recuperar su valor y se lo lleva a Atenas para ser purificado.

IÓN Según la mitología griega (tal como se ha conservado en la obra de Eurípides), Apolo se enamoró de Creúsa, hija de Erecteo, rey de Atenas, y ella engendró a Ión, a quien abandonó en una cueva a los pies de la acrópolis por miedo a la ira de su padre. Hermes llevó al niño a Delfos donde fue criado como servidor del templo. Luego Creúsa se casó con Juto, pero al no tener hijos, fueron a Delfos para pedir descendencia. Siguiendo las órdenes de Apolo, Juto aceptó como hijo suyo a la primera persona que encontraron al salir del santuario. Creúsa, irritada por la adopción de quien ella suponía ser un hijo bastardo de su esposo, intentó matar al niño, pero fue descubierta, y al correr peligro su vida, se refugió en el altar de Apolo. Gracias a la intervención de la sacerdotisa, que le mostró los pañales en los cuales Ión había sido envuelto, Creúsa reconoció a su hijo, y la diosa Atenea reveló lo que había sucedido. Ión volvió a Atenas con Creúsa y Juto para convertirse, de acuerdo con la profecía de Atenea, en el ancestro de la raza jónica.

Las características esenciales de la trama de esta tragedia –seducción de una mujer, exposición del niño, reconocimiento consiguiente y consecuencias felices– fueron típicas de la Comedia Nueva.

LAS TROYANAS Esta tragedia fue representada en el año 415 a.C., poco después de la conquista de Melos por los atenienses, que mataron a los hombres y esclavizaron a las mujeres y niños de la isla. Se trata de uno de los dramas más patéticos de Eurípides, y presenta una situación no tanto narrativa como trágica: la situación de las mujeres troyanas cuando sus hombres han muerto y ellas están a merced de sus captores. Apenadas y angustiadas, esperan su destino; Taltibio, el mensajero, anuncia que han de ser distribuidas entre los vencedores. La reina troyana, Hécuba, ha de pasar a ser posesión del odiado Odiseo; su hija Casandra ha sido adjudicada a Agamenón y se descubre que su otra hija, Políxena, ha sido asesinada brutalmente sobre la tumba de Aquiles. La trágica figura de Casandra entra en escena; al ser una profetisa, predice algunas de las catástrofes que caerán sobre los conquistadores. Andrómaca entra con su hijo pequeño Astianacte; ella va a ser el premio de Neoptólemo. Taltibio vuelve para matar a Astianacte, cuya muerte ha sido ordenada por los griegos. Sigue el encuentro de Menelao y Helena. Él está decidido a matarla y Hécuba alimenta su ira. Pero Helena defiende su propia causa, y cuando Helena y Menelao se separan, ya han iniciado su reconciliación. Taltibio aparece una vez más con el cuerpo destrozado de Astianacte y Hécuba prepara el entierro. Finalmente prende fuego a Troya, y sus torres se derrumban mientras las mujeres parten hacia el cautiverio.

ELECTRA Egisto ha casado a Electra con un pobre granjero para que ningún hijo de ella pueda aspirar a reclamar el reino de Micenas. Este granjero, aunque pobre, es de noble descendencia y carácter recio, y rehúsa consumir el matrimonio, considerando que el matrimonio con él es impropio de la dignidad de ella. Electra toma parte con Orestes en el asesinato de su padre, un acto de justicia pero moralmente horrible. La obra es un interesante estudio del carácter del exiliado Orestes y de la perseguida Electra. Al hacerla esposa de un granjero pobre y al describir sus privaciones físicas y sus sufrimientos mentales, Eurípides baja el mito del pedestal heroico y sitúa el matricidio en un escenario de la vida cotidiana, en el que los personajes sufren las limitaciones de la experiencia humana.

IFIGENIA ENTRE LOS TAUROS Narra la parte de la leyenda de Ifigenia que cuenta su vida en el país de los tauros como sacerdotisa de Ártemis. La heroína aparece como una mujer que medita profunda y amargamente sobre sus penalidades y sobre los griegos que consintieron en su muerte, pero con nostalgia de su patria. La llegada de los griegos a la península táurica (Crimea) por primera vez durante su sacerdocio y el descubrimiento de que tiene que sacrificar a su propio hermano despertó sus sentimientos naturales. Idean un plan de fuga. Toante, rey de los tauros, es engañado: Ifigenia, Orestes y Pílates escapan con la imagen de la diosa.

HELENA La propia Helena ha sido llevada de manera mágica por el dios Hermes a la corte de Proteo, rey de Egipto, donde espera el regreso de su marido Menelao desde Troya. Pero Proteo ha muerto y su hijo Teoclímeno está intentado obligarla a que se case con él. Se ha refugiado en la tumba de Proteo. El héroe griego Teucro, hermano de Avante, llega y le cuenta la caída de Troya ocurrida siete años antes, y le dice que probablemente Menelao esté muerto. Mientras se deshace en lamentos, aparece el propio Menelao. Ha naufragado en la costa egipcia, ha dejado a la 'Helena' que traía de Troya en una cueva, y ha venido a palacio a pedir ayuda. Sigue una curiosa escena de reconciliación: Menelao está confundido ante la existencia de las dos Helenas y sólo se convence de la realidad de la Helena 'egipcia' cuando se entera de que la otra se ha desvanecido en el aire tras revelar el engaño. Helena trama entonces la manera de escapar ambos de Egipto, una cuestión difícil, puesto que Teoclímeno está decidido no sólo a casarse con ella, sino también a matar a cualquier griego que encuentre en su país. Con la ayuda de Teónoe, una sacerdotisa hermana del rey, engañan a Teoclímeno fingiendo una ceremonia funeraria en el mar por la supuesta muerte de Menelao, y Menelao y Helena escapan en un barco que les han procurado. Cástor y Polideuces, los hermanos deificados de Helena, aparecen al final para evitar

la ira del rey contra Teónoe por su complicidad. El coro lo forman las siervas de Helena, unas cautivas griegas.

LAS FENICIAS La obra recibe el título del coro de doncellas fenicias, consagradas por los ciudadanos de Tiro al templo de Apolo en Delfos, que se hallan, por casualidad, en Tebas, camino de Delfos y son testigos de los acontecimientos sin tener relación alguna con ellos. El tema es el mismo que el de *Los siete contra Tebas* de Esquilo. Es la tragedia griega más larga de las existentes y la que abarca una mayor extensión de la historia.

El drama toma la leyenda de Edipo en el inicio de la querrela entre sus dos hijos: Eteocles se niega a ceder el poder de Tebas a su hermano Polinices, cuando a éste le corresponde el turno. Polinices vuelve, acompañado de Adrasto y de otros cinco caudillos, al frente del ejército argivo, para hacer valer sus derechos. Yocasta, esposa de Edipo, se empeña en reconciliar a los dos hijos, pero sus esfuerzos resultan vanos, y el ataque sobre Tebas se hace inevitable. El adivino Tiresias predice la victoria de Eteocles y de Tebas, a condición de sacrificar a un hijo de Creonte (hermano de Yocasta y amigo de Eteocles). Por tanto, Meneceo, el hijo menor de Creonte, entrega la vida, heroicamente, por la salvación de la ciudad, a pesar de la resistencia de su padre. Los argivos son rechazados en la primera acometida y se dispone que la contienda se dirima por medio de un combate singular entre los dos hermanos. En la pelea, mueren el uno a manos del otro, y Yocasta, desesperada, se quita la vida, con una de sus espadas. Antígona, hermana de Eteocles y Polinices, lleva la noticia de lo sucedido a su padre Edipo. Creonte se hace cargo del gobierno y proclama que el cuerpo de Polinices deberá permanecer insepulto y que Edipo, ya ciego, será desterrado; además, dispone las nupcias de Antígona con Hemón, su propio hijo. Antígona no lo acepta y acompaña a su padre al exilio, anunciando que regresará y, en secreto, dará sepultura a su hermano.

ORESTES A Orestes, que acaba de matar a su madre, Clitemestra, y al amante de ésta, Egisto, lo vuelven loco las Furias, y ahora está siendo solícitamente cuidado por su hermana Electra. Los ciudadanos de Argos están a punto de celebrar un juicio contra ellos por su crimen, y se espera la sentencia de muerte. En este momento aparece Menelao, el hermano de Agamenón, que viene de Troya y va con su mujer Helena camino de su hogar en Esparta, pero es demasiado cobarde para ayudarles, aunque Orestes apela a él. La sentencia de muerte se cierne ya sobre Orestes y Electra quienes, impulsados por Pílates, planean atentar contra Helena, la causa de todos sus males, y raptar a Hermíone, la hija de Menelao. Helena desaparece misteriosamente. Amenazan con matar a Hermíone, a menos que Menelao intervenga para salvarlos. Sin embargo, en esta confusa situación aparece Apolo

y dicta una paz general, aclarando que Helena ha sido elevada a los cielos, y que el destino de Orestes es ser llevado a juicio a Atenas y, después de haber sido absuelto, desposar a Hermíone y convertirse en gobernante de Argos.

IFIGENIA EN ÁULIDE La obra narra la historia del sacrificio de Ifigenia en Áulide. El poeta presenta a Agamenón vacilante y desesperado. Tras hacer llamar a Ifigenia, bajo la presión de su hermano Menelao y con el pretexto de la boda con Aquiles (de lo cual éste no sabe nada), anula la orden, pero Menelao detiene al segundo mensajero. Llegan Clitemestra e Ifigenia. Menelao se arrepiente de su intromisión y propone abandonar la expedición, pero en vano; Agamenón en este momento teme la ira del ejército si anula la expedición. Aquiles se entera de que ha sido utilizado para el engaño e intenta enérgicamente salvar a la doncella. Pero Ifigenia, tras rogar por su vida, cambia de opinión y decide aceptar el sacrificio para salvar la expedición griega.

LAS BACANTES Dioniso, hijo de Zeus y la tebana Semele, recorre el mundo para darse a conocer como dios. Llega a Tebas, donde ha negado su divinidad incluso Agave, hermana de Semele, madre de Penteo, rey de Tebas. Dioniso causa la locura en las mujeres tebanas y las impulsa a celebrar sus ritos en el monte Citerón. Penteo se enfrenta implacablemente a la nueva religión a pesar de la oposición de su abuelo Cadmo y del adivino Tiresias. Hace encarcelar a Dioniso (que dice no ser el dios, sino un devoto). Dioniso demuestra su poder sobre las cosas materiales haciendo que Penteo ate a un toro en su lugar y provocando un terremoto que destruye el palacio. Un mensajero aparece en escena y describe la conducta de las mujeres tebanas en las montañas. Dioniso induce a Penteo a vestirse como una mujer y observar por sí mismo lo que ocurre, con el propósito de que las mujeres lo descubran y lo despedacen, como sucede en efecto. Agave, en su locura, entra en Tebas, exhibiendo triunfalmente la cabeza de su hijo. Cuando recupera el juicio, descubre que lo ha matado. Se castiga a la familia de Cadmo con el destierro de Tebas y la obra termina con su marcha.

Las bacantes trata un acontecimiento supuestamente histórico, la introducción en Grecia de una nueva religión que en la época de Eurípides se aceptaba ya desde tiempo atrás como parte de la vida cotidiana griega. El culto a Dioniso ofrecía una experiencia religiosa muy distinta de la expresada en el culto tradicional a los dioses olímpicos, y esta obra muestra el poder de Dioniso, un poder que está más allá del bien y del mal, y el destino de aquellos que se oponen a él.

RESO Reso es una dramatización del libro décimo de la *Iliada* de Homero. Tras rechazar a los griegos hasta las naves, Héctor, por la

noche, envía al troyano Dolón a espiarlos y enterarse de sus intenciones. Reso, rey de Tracia, llega con su ejército, para ayudar a los troyanos. Héctor le reprocha su retraso; Reso contesta orgullosa y resueltamente y luego, se retira a descansar. Odiseo y Diomedes se introducen en el campo troyano; habían matado a Dolón, después de averiguar por éste el santo y seña. Dirigidos por la diosa Atenea, caen sobre los tracios, que estaban durmiendo, matan a Reso y se llevan sus caballos. El auriga de Reso relata su muerte, perpetrada por una mano desconocida, y acusa a Héctor del asesinato. Héctor es exculpado por la musa Terpsícore, madre de Reso, que desciende del cielo para hacerse cargo del cuerpo de su hijo.

EL CÍCLOPE El dios griego Dioniso ha sido capturado por los piratas y Sileno sale en su busca, acompañado de sus sátiros, y cae en poder del cíclope Polifemo. Odiseo y su tripulación llegan y negocian con Sileno para obtener comida a cambio de vino. Polifemo vuelve y hace prisioneros a Odiseo y a sus hombres. La ceguera del cíclope y la huida de Odiseo se cuentan sobre todo en la *Odisea*. Todo el relato recibe un tratamiento humorístico.



3.3 LA COMEDIA

3.3.1 *Introducción*

3.3.1.1 *Origen, contenido y características*

La comedia era la otra modalidad dramática griega. Al igual que la tragedia, también fue una manifestación artística vinculada a la vida de Atenas, de la *polis*, en especial con ocasión de las fiestas llamadas Leneas (Λήναια), en el mes de γαμηλιών (gamelión, mes de los matrimonios en Ática: enero-febrero). La comedia procede de κωμωδία, aunque el origen de esta palabra es también impreciso. Aristóteles, en su *Poética*, defiende que se deriva del κῶμος (fiesta con cantos y danzas por las calles) y de ᾠδή (“canto”); otra teoría sostiene, sin embargo, que su origen es el κῆμος, un canto religioso en el que intervenían los τραγωδοί (los que cantan o bailan en el coro trágico): en este caso la comedia provendría de la tragedia.

La comedia ponía en escena situaciones directamente relacionadas con la vida cotidiana, siendo sus personajes muchas veces arquetipos de una clase social o un tipo humano determinado procedente de la vida real. En la obra se solía plantear una situación problemática a la que el héroe cómico daba solución por medios muchas veces fantásticos, por lo que el final siempre es feliz.

El argumento suele ser por definición antiheroico, la consecución de un objetivo en el que se combinan por igual fantasía y realidad, ironía y socarronería. Se practica la crítica de las instituciones, de los tribunales de justicia, del sistema educativo, del belicismo; se traen a escena la lucha de sexos, las utopías sociales; se hace uso de una mayor libertad de expresión, sin restricciones ni tabúes. Los personajes son arquetipos de una clase social, reflejo de la vida real, aunque pueden aparecer también dioses y héroes. El problema que se plantea es solucionado por el “héroe cómico” por medios fantásticos. Su objetivo es suscitar la risa. Su estilo y lengua son poco elevados, dándose cabida incluso a expresiones y términos de la lengua popular; pero el poeta hace gala de una riqueza de lengua sorprendente: a veces recurre a las más poéticas metáforas, mientras que otras no tiene el menor empacho en descender al lenguaje más fuertemente escatológico de su malhablada musa. Es la famosa *parresía*³ que a tantos censores iba a escandalizar en siglos venideros.

En los concursos de comedia cada poeta cómico sólo presentaba una obra. Cada año se presentaban cinco comedias a concurso, excepto en ocasiones especiales. El autor de tragedias no solía escribir comedias, ni viceversa. Los coreutas eran 24, más numerosos que en la tragedia, y los trajes y las máscaras más variados. En principio sólo había 4 actores, pero los figurantes desempeñaban con frecuencia papeles secundarios y recitaban algunos versos.

3.3.1.2 Estructura

Su estructura es similar, aunque con alguna innovación, a la de la tragedia: incorpora un ἀγών (*agón*) o debate en el que dos adversarios defienden puntos de vista contrarios. El argumento perdedor es el que suele iniciar el debate. Otra novedad de la comedia es la παράβασις (*parábasis*): en ella los personajes abandonan el escenario y el corifeo o jefe de coro interpela al público sobre cuestiones de rabiosa actualidad; se introduce entonces un motivo ajeno al desarrollo de la obra que se está representando. La parábasis se cierra con un πνίγος o sistema de dímetros recitados a gran velocidad.

Las máscaras grotescas del coro son más importantes que en la tragedia, aunque no la función del coro. En resumen, el esquema general (ideal) de una comedia es el siguiente:

³ En la retórica clásica, la *parresía* (frecuentemente traducido al español como *parrhesia*) era una manera de «hablar cándidamente o de excusarse por hablar así». El término está tomado del griego *παρρησία* (πᾶν = todo + ῥῆσις = locución, discurso) que significa literalmente «decirlo todo» y, por extensión, «hablar libremente», «hablar atrevidamente» o «atrevimiento». Implica no sólo la libertad de expresión, sino la obligación de hablar con la verdad para el bien común, incluso frente al peligro individual. Cf. *Ad Herennium* 4, 36–37 y 48–50 (*licentia*); Quintiliano, *Institutio oratoria* 9, 2, 27; Isidoro, *Etimologías* 2, 21, 3.

- A. Primera parte: prólogo – párodos – episodio (escena) – *agón* – episodio (escena) – parábasis.
- B. Segunda parte: episodios (escenas) – (segundo *agón* o segunda parábasis) – éxodo.

3.3.1.3 *Etapas*

Los estudiosos alejandrinos dividieron la comedia en dos etapas fundamentales:

- La Comedia Antigua: abarca desde 486 a.C. (primera representación en las Dionisias) hasta 400 a.C. aproximadamente. Se trata de un tipo de comedia “política” por cuanto que la temática se centra en la crítica de personas, instituciones o problemas importantes para la vida de la ciudad. El coro es importante en la acción y es la expresión de la opinión del autor, esencialmente crítica con la situación política derivada de la Guerra del Peloponeso. Su figura principal fue Aristófanes.
- La Comedia Nueva: pertenece a la última parte del siglo IV a.C. (ca. 323–263 a.C.), desde la muerte de Alejandro Magno hasta la muerte de Filemón,⁴ el último gran comediógrafo de la Comedia Nueva. Practica temas costumbristas y moralizantes. Los temas cómico–grotescos dan paso a la evasión y el entretenimiento propios de la gente burguesa. Después de mucho enredo, todo acaba bien y la virtud es recompensada. Su tema fundamental era el amor. Tenía como autor principal a Menandro.

Entre ambas está, lo que se ha llamado, la Comedia Media. Este género constituye una etapa de transición entre la Comedia Antigua y la Nueva. Abarca desde la Guerra del Peloponeso hasta la muerte de Alejandro Magno (ca. 400–323 a.C.) y está representada por veinte autores que escribieron más de 800 obras. Sin embargo, ninguna de ellas ha pasado a la posteridad y nuestros conocimientos se reducen a unos pocos nombres.

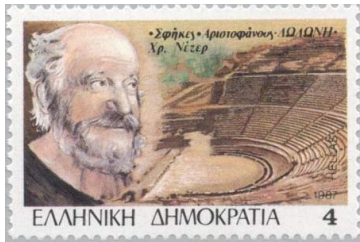


⁴ Filemón (ca. 361–263 a.C.) nació probablemente en Siracusa, aunque llegó a ser ciudadano ateniense. Se conocen sesenta títulos y más de doscientos fragmentos de sus obras. Su técnica se deduce a partir de las adaptaciones de sus obras realizadas por Plauto.

3.3.2 Autores de comedia

3.3.2.1 Aristófanes

Natural del demo ateniense de Cidateneo, vivió entre el 455/445 y el 385 a.C., entre el periodo de gobierno de Pericles y la Guerra del Peloponeso. Fue contemporáneo de Sófocles y Eurípides, a quien criticó a menudo en sus comedias.



De su obra nos han llegado completas 11 comedias. Las más importantes y conocidas de ellas pertenecen al periodo de la Guerra del Peloponeso y son las que forman las comedias políticas propiamente dichas, en las cuales se critican los efectos del conflicto y a los políticos que lo provocaron, como son *Los acarnienses*, *Los caballeros*, *La paz* y *Lisístrata* (de ésta hablaremos más ampliamente). En otras se trata el tema de las diferencias entre los viejos y la joven generación como en *Las avispas*. Hay un cierto número de comedias en que se trata el tema de la poesía y en las que se critica a Eurípides, como, por ejemplo, en *Las ranas*. Los otros títulos son *Las nubes*, *Las aves*, *Las asambleístas*, *Pluto* y *Las tesmoforias* (de la que trataremos con más detalle).

Los rasgos más sobresalientes de sus obras son:

1. Sus prólogos suelen ser más extensos que los de la tragedia y son expuestos o por el héroe o por dos personajes secundarios.
2. En el *agón* el coro se enfrenta a un actor, que es defendido por otro actor.
3. En la *parábasis* el poeta habla directamente al público por medio del coro o del corifeo.
4. El héroe cómico suele aparecer como un ser débil y cobarde; sin embargo, siempre acaba venciendo por medios ingeniosos y fantásticos.
5. Frente al héroe cómico está el antihéroe. El antihéroe puede ser un político o un poeta como Eurípides.
6. Elemento fundamental en su teatro es la sexualidad presente tanto en el tema como en el lenguaje.

A todo lo anterior hay que añadir que, si bien es cierto que Aristófanes es un maestro en la creación de la comicidad derivada de las situaciones, el verdadero vehículo de su humor es la lengua. Sus juegos de palabras son inagotables y a veces geniales. La creación de

compuestos de más de dos elementos le lleva a la producción de auténticos engendros verbales. Saca partido a todas las posibilidades de distorsión y doble sentido que ofrecen los nombres propios. Mezcla los más zafios vulgarismos con elevadas formas poéticas en los cantos líricos. Parodia con gran efecto cómico el lenguaje sublime de la tragedia. En resumen, en su lengua se hallan inexplicablemente unidos elementos reales y fantásticos, teniendo como base el ático hablado de la época del poeta.

Además de en el uso de la lengua, su fuerza cómica radica en las escenas, su gran capacidad inventiva y su espíritu de aventura, lo cual compensa una estructura, a veces floja o monótona.

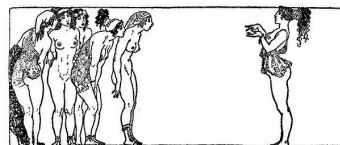
En resumen, Aristófanes es un poeta variado en ritmos y tonos, imaginativo y creativo en lo referente a la lengua, brillante en los diálogos y elegante en su uso de la lengua ática, uno de los más grandes autores de todos los tiempos, plenamente vigente y comprensible.



LYSISTRATA Comedia del 411 a.C. que es una sátira contra la Guerra del Peloponeso, que se ha reanudado y en la que Aristófanes ve, como también los trágicos, un enorme peligro para Atenas. Sus argumentos, así como sus alegatos políticos, resultan muy convincentes, y, naturalmente, el final es feliz.

Dos fuerzas antagónicas compiten en esta comedia: la Guerra y la Paz; dos grupos de personajes sustentan y defienden cada una de ellas: las mujeres son partidarias de la paz y los hombres de proseguir la guerra.

Durante la Guerra del Peloponeso, la ateniense Lisístrata, ayudada por la espartana Lampito, propone a las mujeres de ambos bandos que eviten toda relación amorosa con los hombres (“una huelga de sexo”), hasta que atenienses y espartanos acuerden la paz. Las de más edad ocupan la fortaleza, para controlar la caja del estado y privar a los hombres de los recursos económicos para proseguir la guerra. Algunas mujeres vacilan e intentan desertar. Lo mismo ocurre con algunos hombres. Los dos coros rivales, el de hombres y el de



mujeres, hacen las paces entre sí, como anticipo de lo que harán más tarde atenienses y espartanos.

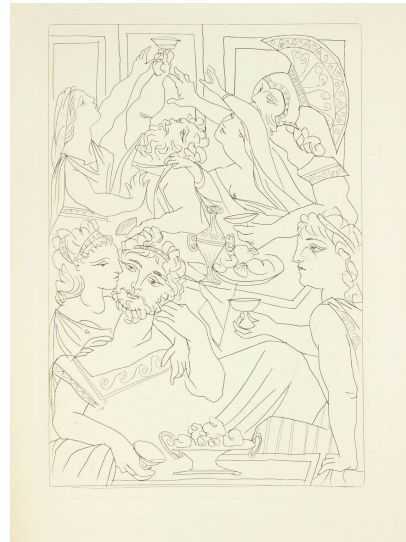
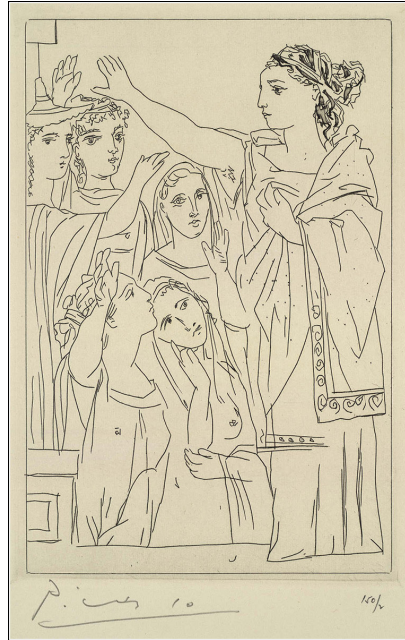


Lisístrata pronuncia un discurso serio y hermoso, en el que recuerda a ambos bandos en lucha el destino común de los dos pueblos. La obra termina con el canto a la alegría del *cômos* (κῶμος), banquetes y danzas. Bajo la envoltura de un lenguaje libre y desenfadado y de una peripecia escénica hilarante, Aristófanes nos presenta un problema grave y universal que a lo largo de la historia ha afectado a todas las sociedades humanas: el de la guerra y sus consecuencias.



Frente a la ruinoso realidad política del momento, frente a las rivalidades entre las ciudades griegas, un sentimiento panhelénico recorre la obra, oponiendo a esa triste realidad una comedia de utopía política, vivaz y divertida, que nos viene a decir que la paz es posible, y que la reconciliación es siempre preferible al enfrentamiento. En una línea de comicidad directa y sin paliativos, la *Lisístrata* de Aristófanes es un serio alegato a favor del sentido común y un firme llamamiento a la concordia universal por encima de falsos patriotismos de aldea.

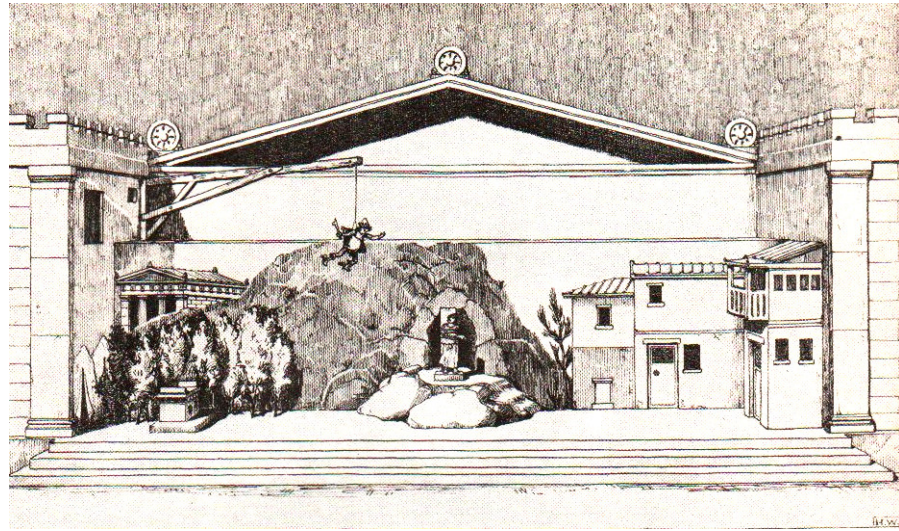




Grabados de Picasso para la *Lisístrata* de Aristófanes

LAS TESMOFORIAS Esta comedia, conocida con los títulos de *Las fiestas de Ceres y Proserpina* o *Las tesmoforias*, nos muestra una crítica y, a menudo, una parodia ridícula de los dramas de Eurípides y Agatón.

Reconstrucción de
una escena de Las
tesmoforias



El nombre le viene de una fiesta de las mujeres, común a todos los pueblos griegos y significa “dispensadoras de leyes”. Esta fiesta, que se celebraba en otoño en la colina de Pnix, en Atenas, estaba reservada a las mujeres casadas atenienses y tenía lugar entre los días 11 y 13 del mes de pianepsión (octubre–noviembre, nuestros). Su intención era propiciar la fecundidad de los campos recién sembrados, mediante un ritual en el que la presencia de lo sexual tenía parte muy destacada. Las mujeres casadas, como preparación a esta fiesta, estaban obligadas a guardar con anterioridad algunos días de abstinencia sexual. Como en otros cultos, los ritos de esta fiesta eran secretos. Según hemos dicho, duraba tres días.

La comedia fue representada el año 411 a.C., en el mes de marzo, es decir en las Grandes Dionisias. Pocas alusiones hay a lo político. En cuanto a la parodia, puede decirse que se halla presente en esta obra desde el principio hasta el final. Se parodian personajes y acciones bien conocidas por todos y, sobre todo, se parodian pasajes de tragedias de Eurípides, utilizando esa forma específica de parodia que se conoce como paratragedia. Y toda ella, la comedia, se va en ridiculizar a Eurípides, por su pretendido encono contra las mujeres. El poeta aprovecha cuanto puede en su favor.

Y una de las cualidades de la obra está en sus mordacidades contra el gran trágico. Hay escenas en que llega a la exageración. No deja de tener sus tintes lúbricos. Bien planeada y bien dicha es de las más bellas del gran comediógrafo. El asunto es, como de costumbre, sencillísimo: Eurípides ha sabido que las mujeres van a acusarle y condenarle durante las fiestas de Ceres y Proserpina, debido a los ataques que les ha dirigido en sus obras. Primero intenta convencer al poeta afeminado Agatón para que se mezcle con las mujeres dis-

frazado y para entrar en el templo de las tesmoforias para tomar su defensa. Agatón no acepta, y entonces es Mnesíloco, el suegro del propio Eurípides, quien se encarga de la misión. Mnesíloco es descubierto y detenido. Es vigilado por las mujeres hasta la llegada de un prítano⁵ y un escita.⁶ A partir de ese momento empiezan unos diálogos entre Mnesíloco y Eurípides, que no son más que parodias de algunas obras de este último. Eurípides llega a un acuerdo con las mujeres en el sentido de que, si Mnesíloco queda en libertad, ya no hablará más en contra de ellas en sus obras. El verdadero interés de la obra reside en el juicio de Aristófanes sobre el gran trágico de su tiempo.



LOS ACARNIENSES En ella hace una sátira de la Guerra del Peloponeso y sus generales. La guerra es presentada como algo absurdo y cruel. El diálogo está lleno de alusiones y burlas y, a pesar de la atmósfera de farsa, es posible ver el fino y atinado análisis de la situación que elabora el poeta.

Dicéopolis, un labriego, se presenta en Atenas, donde se celebra una sesión pública de la asamblea. El labrador acaba manifestando que los oradores quieren en realidad la guerra y que en realidad engañan al pueblo con su palabrería. Dicéopolis realiza una suerte de pacto personal con Anfiteo, representante de los espartanos. Cuando los viejos acarnienses se enteran de esta traición, van a visitar al labriego. Al disponerse Dicéopolis a realizar un sacrificio, los acarnienses

5 En la Atenas antigua se llamaba prítano a cualquiera de los cincuenta ciudadanos que cada una de las diez tribus enviaba anualmente al Consejo de los Quinientos y que constituían la comisión permanente de la *bulé* (senado) durante una décima parte del año.

6 El pueblo de los escitas fue una nación nómada que llegó al galope y con las alforjas cargadas de botín. Estos enigmáticos guerreros dominaron las estepas de Eurasia desde el 700 hasta el 300 a.C. y entonces desaparecieron, pero no sin antes dejar su huella en la historia. Durante siglos, manadas de caballos salvajes y tribus nómadas habían deambulado por los pastizales que se extienden desde los Cárpatos, situados en el Este de Europa, hasta la región Sudeste de la actual Rusia. En el siglo VIII a.C., el emperador chino emprendió una ofensiva militar que provocó una oleada de emigración hacia el Oeste. En este éxodo, los escitas lucharon contra los cimerios, quienes dominaban el Cáucaso y la zona norteña del mar Negro, y los expulsaron de allí. En busca de riquezas, saquearon Nínive, la capital de Asiria, y más tarde se aliaron con esta potencia con el propósito de derrotar a Media, Babilonia y otras naciones. Sus incursiones llegaron incluso hasta el Norte de Egipto. Por último se establecieron en las estepas de los territorios que ocupan actualmente Rumanía, Moldavia, Ucrania y la región meridional de Rusia. Allí se enriquecieron sirviendo de intermediarios entre los griegos y los productores de grano de la zona que hoy corresponde a Ucrania y el Sur de Rusia. Intercambiaban cereales, miel, pieles y ganado por vino, tejidos, armas y obras de arte de los griegos. De esta forma llegaron a amasar fabulosas fortunas. *Vid. infra* el relato de Heródoto sobre los escitas, en p. 155.

intentan lapidarlo, acusándolo de haber pactado con el enemigo. Dicéopolis sostiene que se dejará matar si los acarnienses no aceptan que el trato con los espartanos es, en realidad, justo. El labrador va a casa de Eurípides para que le deje unos andrajos propios de Télefo (un personaje trágico del poeta), imita su forma de hablar y ataca verbalmente a Pericles.

Los viejos se irritan porque creen estar ante una defensa del enemigo, pero otros acarnienses se le oponen al meditar que la opción de Dicéopolis puede resultar justa. Irrumpe en escena Lámaco, un estratega ateniense, que trata de armar gresca. A continuación se produce una confusión tras la que el coro se fundirá con Dicéopolis, y habla directamente al público sobre las bondades del poeta. Después, el protagonista se hace con una paz privada para con los espartanos. Se le acercan varios comerciantes e individuos para pedirle que, por favor, les deje participar en su pacto, ante lo cual Dicéopolis se niega. Lámaco, por su parte, celebra una fiesta en su casa y recibe un mensaje de los estrategos para que salga de la ciudad con sus armas para luchar. Dicéopolis, por contra, recibe una invitación de un sacerdote de Dioniso y se marcha al banquete que Lámaco había dejado a medias. Al poco tiempo, el estratega Lámaco regresa malherido a su hogar, mientras que Dicéopolis disfruta del banquete con una cortesana en cada brazo.

LOS CABALLEROS La obra es un burla entera contra el demagogo Cleón, que es representado como un esclavo que trabaja en casa del dios Demo (doble sentido entre el pueblo y el nombre del dios), y que ha obtenido grandes beneficios a cargo de éste (de nuevo la ironía). Dos esclavos enemigos del esclavo (que, aunque no se nos nombra, sabemos que se trata de Cleón) diseñan un plan para enfrentarle a un vendedor de morcillas llamado Agorácrito, que terminará encargándose de dirigir al pueblo de Atenas, representado en el coro. Cleón se irrita, y tras una disputa para solventar la duda de quién es el más sinvergüenza, decide acudir ante el consejo, acusando a sus compañeros esclavos de conspiración contra la ciudad. El vendedor de morcillas sigue a Cleón, y los caballeros del coro pronuncian un discurso acerca de la bondad de los antepasados del poeta y de los caballos que compartieron en batalla. Ya por fin ante el consejo, Agorácrito triunfa holgadamente sobre las palabras de Cleón. El esclavo que representa al arconte demagogo no se da por vencido y decide llamar a su amo (el Demo) para que escuche sus razones y las del vendedor de morcillas y se decante por la mejor de las dos opciones. Agorácrito vence utilizando mejores argumentos basados en ideas absolutamente descabelladas.

Cleón asustado intenta sobornar a Demo con golosinas, pero su contrincante, el morcillero vendedor, hace lo mismo. Demo se queda vacilante entre las cestas que ambos le ofrecen, y al ver que la de Ago-

rácrito está vacía y la de su esclavo Cleón llena, llega a la conclusión de que su esclavo le roba. El morcillero cuece a Demo y lo saca a escena totalmente rejuvenecido. Cleón es castigado a vender morcillas al por menor. La culminación del asunto y la figura del morcillero tienen una explicación. Los atenienses sitiaban la ciudad de Pilos bajo el mandato de Demóstenes y Nicias. Estos estrategos dejaban pasar el tiempo, y cuando los atenienses, molestos, se reunieron en asamblea, un curtidor, llamado Cleón, prometió que traería a los de Pilos cargados de cadenas en menos de veinte días, si se le elegía como estratego. Así sucedió y fue nombrado estratego.



LAS NUBES El viejo Estrepsíades, agobiado por las deudas debidas a la afición a los caballos de su hijo, le pide a éste, de nombre Fidípides, que vaya a la escuela de Sócrates para aprender un argumento mejor, un sofisma, porque, sosteniendo el padre este argumento ante el tribunal, se libraría de pagar las deudas. El muchacho se niega y es el padre, Estrepsíades, el que decide ir a aprender a la rocambolesca escuela so-

crática, en la que Sócrates se nos presenta como un sabio poco cuerdo suspendido en el techo gracias a una cesta, desde la que observa los fenómenos celestes e invoca a los únicos dioses en los que él cree, el aire, el éter y las nubes. Ante la invocación llegan las nubes en forma de coro y, tras unas explicaciones de Sócrates acerca de los fenómenos naturales, el coro de nubes habla con el público de temas variopintos. Después de esto, el viejo, ya instruido, hace reír al público demostrando lo que ha aprendido. Al ser expulsado del “caviladero” (éste es el nombre que el poeta le da a la escuela de Sócrates) por su inutilidad para el estudio, Estrepsíades obliga a su hijo Fidípides a que se instruya en uno de los dos argumentos, el justo o el injusto. El hijo se decanta por el argumento injusto, y una vez aprendido regresa a casa con su padre, que el día del juicio actúa de manera insolente con los acreedores, pero su hijo triunfa con el peor de los argumentos, y es por ello que el padre decide ofrecer un banquete a su hijo por salvarle el cuello. Sin embargo, en una discusión acerca de lo que se ha de hacer en el banquete, el hijo pega a su padre, que se pone a gritar; pero Fidípides convence al padre de que es lícito que un hijo le pegue a su progenitor, gracias al argumento injusto. El padre contrariado con las enseñanzas del filósofo prende fuego al “caviladero” con Sócrates y sus discípulos dentro.

Según la tradición escénica transmitida, los personajes del Argumento justo y el Argumento injusto en Las nubes de Aristófanes eran interpretados por dos gallos de pelea, como representa esta imagen de un vaso griego.



LA PAZ Trigeo, un sencillo campesino que es un firme pacifista, harto de la guerra, decide subir al cielo para ver a Zeus y averiguar cuál es la razón por la que perturba la vida de los helenos. Como Trigeo no tiene ningún medio para subir a los cielos, Aristófanes nos lo presenta como criador de un enorme escarabajo, con el que pueda realizar su ascenso.

El coro se compone de labradores del Ática. Cuando Trigeo llega al cielo, se encuentra con Hermes, quien le notifica que los dioses se han trasladado a la parte más alta de los cielos, y que es allí en donde habita la Guerra, la cual, tiene encerrada a la Paz en una cueva que ha tapado con piedras, y posee la intención de meter las ciudades en un mortero hasta que tomen partido por uno o por otro bando. La Guerra hace llamar a Cleón por parte de los atenienses y a Brásidas por parte de los lacedemonios, para usarlos como rodillo, pero le dicen a la Guerra que los dos han muerto en Tracia. Trigeo aprovecha la ocasión, y, mientras la Guerra busca algo que le sirva de rodillo, llama a sus conciudadanos atenienses para que, provistos de palas y maderos le ayuden a liberar a la Paz de su cautiverio. La Paz se presenta radiante ante el pueblo que le ha liberado. Aparecen junto a ella Opora y Teoría, divinidades que representan la buena estación y la abundancia de cosechas. La Paz es preguntada por el origen de la guerra, y ésta señala como culpables a Fidias y a Pericles.

El resto de la acción se desarrolla en la tierra, en donde el coro habla al público acerca del arte de Aristófanes en comparación con el de otros poetas. Trigeo cumple órdenes de Hermes e instala a Teoría en la sede del consejo y se decide a contraer matrimonio con Opora. Tras hacer un sacrificio delante de todos, Trigeo se encamina hacia su felicidad. Aparecen en escena los artesanos de objetos cotidianos alegrándose, pues, con la Paz, ha de volver la producción. Los fabricantes de armas les siguen lamentándose. Al final de la obra salen los hijos de los convidados al banquete, diciendo frases que mueven a la risa.

LAS AVES Tereo, rey de Tracia metamorfoseado en abubilla, se le aparece a dos ancianos que abandonan la ciudad de Atenas, hartos de pleitos. Los ancianos preguntan al rey cuál es la mejor ciudad para vivir, y el rey les ofrece como guías dos pájaros. La situación política paralela a esta obra es la terrible inseguridad que los atenienses tenían, ya que los lacedemonios estaban fortificando Decelía, y Alcibíades se mostró como partidario de Esparta. Es por ello, que muchos atenienses optaron por huir de la ciudad. Aristófanes alude con sibilino disimulo a un cambio en la nefasta política: la alusión no es directa ya que la comedia empezaba a ser censurada, y no gozaba el poeta de la libertad de opinión, como vemos en *Los acarnienses*. Sí realiza, en cambio, una crítica más directa hacia las divinidades, y sostiene la necesidad de buscar dioses nuevos. Las intenciones ocultas de sus personajes nos son reveladas de manera casi absoluta. El coro de la obra, formado por aves, crítica dura, pero veladamente, a los políticos responsables de dicha situación. Los nombres de ambos protagonistas son nombres parlantes, Pistetero y Evélpides, es decir, uno que se deja convencer y otro que espera encontrarse entre los mejores.

LAS AVISPAS Un ateniense, llamado Filocleón muy aficionado a los juicios y los tribunales, es encerrado en su casa por su hijo Tiracleón, que le hace vigilar de noche y de día para que no salga de la casa. Filocleón se desespera y grita. Sus compañeros de tribunal, disfrazados de avispas, corren a rescatarle. Son ellos los que forman el coro. Finalmente liberado, el hijo se queda extrañado por la afición que domina al padre: éste le explica que ser juez equivale a gobernar. El hijo se ve forzado a permitir que el padre continúe con su afición, y le deja que celebre juicios en su casa en donde juzga a sus moradores. Lo más interesante de la obra llega con un discurso del poeta, que aprovecha su condición de ciudadano ateniense para afirmar que las gentes de Atenas son como las avispas: de jóvenes tendían emboscadas a los persas y de viejos pinchan con los aguijones.



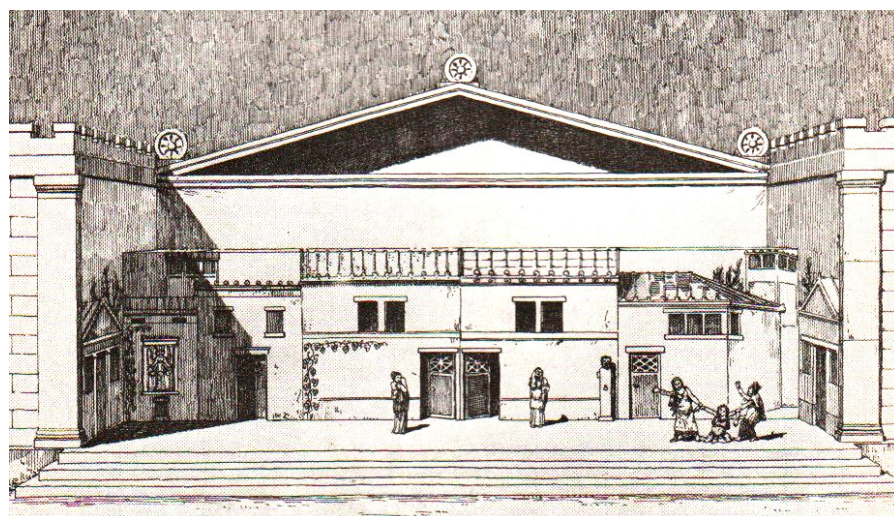
LAS RANAS Su tema central es la crítica literaria, el enfrentamiento entre el arte viejo y el arte nuevo. El punto máximo se alcanza cuando en el Hades son enfrentados y juzgados en persona Esquilo y Eurípides. La obra es de las más conseguidas, tanto por la dinámica cómica como por la parodia de los dioses y de los personajes y por la belleza de los cantos líricos.

Dioniso desciende al Hades junto con su criado Jantias para intentar que Eurípides reaparezca. Una vez que

Dioniso en Las ranas viste la piel de león de Heracles; su esclavo Jantias lleva su equipaje. Imagen de un vaso griego de 375-350 a.C.

ambos llegan al Aqueronte, el barquero Caronte impide a Jantias que suba, pues al ser esclavo no le está permitido cruzar la laguna en barca. Jantias tendrá que bordear la laguna a pie, mientras su amo en la barca hace reír a unas ranas que le acompañan durante el trayecto. Todo el resto de la obra se sucede en el Hades, en donde el coro de iniciados propone el reestablecimiento de los derechos de ciudadanía de los atenienses. Eurípides muestra sus diferencias dramáticas ante el puesto de honor en el Hades que posee Esquilo. Plutón nombra juez a Dioniso, que tras escuchar a ambos decide, en contra de lo que vino a buscar, llevarse a Esquilo y emprender con él, el camino de los vivos.

Reconstrucción de una escena de Las asambleístas



LAS ASAMBLEÍSTAS Las mujeres de Atenas se han confabulado en la fiesta de las Esciroforias comprometiéndose a asistir, suplantando a sus maridos, a la asamblea del pueblo, con el fin de adueñarse del poder político y dirigir los asuntos del estado mediante leyes justas. En la fecha señalada, todavía de noche y a punto de amanecer, acuden a la asamblea disfrazadas de hombres. Sus maridos yacen en sus lechos, dormidos o, los que estaban despiertos, retenidos en casa por carecer de ropas apropiadas. Sólo unos pocos asisten a la junta. Praxágora, la dirigente de las conjuradas, toma la palabra en medio de los falsos asambleístas y propone que la dirección de la política de la ciudad recaiga en manos de las mujeres, propuesta que, aclamada por la mayoría, se convierte en decreto. El marido de la protagonista, Blépiro, se entera pronto de la noticia y, cándidamente, se la comunica a su esposa. Ella se finge sorprendida al principio, pero pronto, dejándose llevar por el entusiasmo de la revolución que ha capitaneado, expone las reformas que el régimen de las mujeres intenta implantar en la ciudad: comunidad de bienes, educación de los ciudadanos a cargo del estado y comunidad de mujeres matizada por la especial protección dedicada a las viejas y feas, que en cuestión de hacer el amor gozarán de absoluta prioridad frente a las jóvenes y guapas. No acaba aquí la

comedia: siguen, por el contrario, varias escenas encaminadas a producir la risa de los espectadores que toman como base la aplicación de las duras leyes que obligan a renunciar a la propiedad privada y a prestar servicios amorosos al bien común.

PLUTO Es la última obra que conocemos. Su tema es la antigua queja por la injusta repartición de los bienes, pero representada en una farsa absolutamente fantástica. Elementos esenciales como la parábasis y los cantos corales faltan aquí y ya aparecen temas y situaciones más cercanos a la Comedia Nueva.

Un pobre viejo llamado Crémilo visita el templo del dios y le pregunta sobre la manera de mejorar su economía. Éste le responde que ha de acompañar al primer hombre que vea al salir del templo. El hombre que Crémilo se encuentra a la salida del templo es un ciego, que resulta ser en realidad Pluto disfrazado. Crémilo lo lleva al templo de Asclepio para curarle la ceguera y se hace rico. Penia (diosa de la pobreza), perjudicada por lo que Crémilo ha hecho, provoca un juicio entre ella y Pluto disfrazado de viejo para ver quién de los dos es más pobre.

3.3.2.2 Menandro

rara coronato plausere theatra Menandro

El teatro aplaudió a Menandro, pero rara vez ganó la corona

MARCIAL *Epigramas* 5, 10

Nacido en el año 342 a.C., pariente o discípulo del poeta cómico Alexis,⁷ presentó, muy joven, al igual que Aristófanes, su primera obra, *Orge* ("La cólera"), a la edad de 21 años, en el año 321, cien años después de *La paz* de Aristófanes. Compañero de armas de Epicuro y discípulo de Teofrasto (cuyos *Caracteres* ejercieron, sin duda, una influencia notable en la composición de los tipos cómicos), fue amigo de Demetrio de Falero que gobernó Atenas, en nombre del rey Casandro de Macedonia, desde el año 316 hasta la revolución democrática del 307. Se dice que Menandro murió en el año 292 a.C. durante una revolución en el puerto del Pireo.

En esta época desapareció la institución de la coregía,⁸ por la cual un ciudadano pudiente debía hacerse cargo de los gastos de los fes-

Vid. Menandro y la Comedia Nueva, de Antonio Melero (Universidad de Valencia).

⁷ Alexis (ca. 375–275 a.C.) fue un poeta cómico griego, representante de la Comedia Media y Nueva, que vivió la mayor parte de su vida en Atenas. Es difícil determinar, a partir de los escasos fragmentos conservados, el papel que jugó en la transición de las formas más antiguas de la comedia a otras más modernas, pero parece que utilizó el tipo de trama, especialmente asociado a la Comedia Nueva, de asuntos amorosos de carácter intrincado, y que tuvo un humor amable. Su fama continuó hasta época romana, en que sus piezas fueron adaptadas por comediógrafos latinos.

⁸ La coregía, en la antigua Atenas, era una forma de liturgia, esto es, de servicio público, en la que los ciudadanos acaudalados tenían que hacerse cargo de los costos que acarrearía la contratación de coros para los certámenes líricos o dramáticos que

tivales dramáticos, que fue sustituida por un colegio de agonotetes⁹ que, a cargo del erario público, organizaba los festivales. Otra institución democrática como el *theoretikón* (cantidad que se pagaba a los ciudadanos sin recursos para que pudieran asistir, sin merma de sus ingresos, a los festivales) fue también abolida.

A Menandro se le atribuyen cerca de un centenar de títulos de los que los papiros de Egipto nos han devuelto una obra completa, *Dyskolos* ("El hombre malhumorado"), y extensos fragmentos de *Aspis* ("El escudo"), *Dis exapaton* ("El que engaña dos veces"), *Epitrepontes* ("El arbitraje"), *Perikeiromene* ("La trasquilada"), *Samia* ("La mujer de Samos") y *Sicionio* ("El hombre de Sición"), así como noticias sobre otras cincuenta obras, algunas de las cuales fueron adaptadas por Plauto y Terencio. La pérdida de su obra se debió a su exclusión de la lista de las escuelas griegas del siglo v d.C. y posteriores, en gran parte porque su lengua no era el griego ático clásico sino más bien la *koiné*.¹⁰

Lo más nuevo del teatro de Menandro y, en general de la Comedia Nueva, es la desaparición de las partes líricas y de la danza. Además, la comedia se estructura ahora en cinco actos, sin que existan las *sizigias*¹¹ de la Comedia Antigua en la que alternaban canto y recitado, ya que el coro no participa en la acción. Cada acto está separado del siguiente por la indicación de una intervención del coro, notada en los papiros como *chorou*, sin que dicha indicación vaya acompañada de ningún texto ni música. El coro se limitaba a cantar, como hemos dicho, unas canciones que servían de entreacto y permitía una organización más sólida de la intriga, que es ahora elemento esencial de la obra. El metro de preferencia es el trímetro yámbico.

Hay rasgos, desde luego, que recuerdan la Comedia Antigua. El final del *Dyskolos*, con el doble proyecto de boda y la fiesta que lo acompaña –fiesta a la que el héroe se ve arrastrado muy a su pesar– recuerda el final de algunas obras de Aristófanes.

se celebraban con motivo de las Panateneas, Targelias, Dionisias y Leneas. Los costos eran muy considerables.

- 9 Los griegos llamaban *agonoteta* (en plural, *agonotetes*) a un magistrado que dirigía los juegos y señalaba los premios a los vencedores, interviniendo en los gastos.
- 10 La *koiné* (lengua común) fue el resultado de la unificación política de Grecia que comenzó bajo el reinado de Filipo II de Macedonia (359–336 a.C.). La absorción de amplias zonas en el imperio griego produjo la decadencia de los dialectos y el ascenso de un nuevo griego homogéneo. Su base fue el ático, oficialmente adoptado por Filipo II, y se extendió con las conquistas de su hijo Alejandro Magno. La *koiné* fue la lengua en la que se escribió la versión griega del Antiguo Testamento griego, llamada de los *Septuaginta* (LXX) por el número de traductores que trabajaron en ella, y el Nuevo Testamento griego.
- 11 Las *sizigias* (del griego συζυγία, "reunión") formaban parte de la Comedia Antigua dentro del *agón* o debate entre dos adversarios con argumentos a favor y en contra del tema capital de la obra. Normalmente tenía la forma de un par de discursos en tetrámetros (lo que se llama *sizigia epirremática*) y el primero en hablar era siempre el perdedor.

Algunos tipos, que ya había hecho su aparición en la Comedia Antigua, conocen ahora un amplio desarrollo. Entre ellos el esclavo que irrumpe corriendo en escena (el *servus currens* de la comedia latina) o sabe tramar mil argucias para ayudar a su dueño. También persiste, como tipo ya de repertorio, la figura del soldado fanfarrón (el futuro *miles gloriosus* latino), apuntado ya en algunas figuras como el Lámaco o el Cleón de *Los acarnienses* o *Los caballeros*.

La paratragedia tiene también un sitio en las obras de Menandro. Los héroes cómicos de la Comedia Nueva saben echar mano de los trágicos para formular sus quejas o pronunciar sus máximas. Pero, en general, más que paratragedia habría que hablar de imitación del estilo trágico.

Rasgos del teatro de Eurípides, como la importancia concedida a un dios como responsable de la peripecia, las escenas de anagnórisis¹² o el carácter moralizante de muchos pasajes, los reencontramos en el de Menandro. Ya Quintiliano llamó la atención de la imitación consciente de Eurípides por parte de Menandro.¹³ Y de hecho una obra como *Epitrepontes* ("El arbitraje") depende directamente de la

¹² La anagnórisis (del griego ἀναγνώρισις, "reconocimiento") es un recurso narrativo que consiste en el descubrimiento por parte de un personaje de datos esenciales sobre su identidad, sus seres queridos o su entorno, ocultos para él hasta ese momento. La revelación altera la conducta del personaje y lo obliga a hacerse una idea más exacta de sí mismo y de lo que le rodea. El término fue utilizado por primera vez por Aristóteles en su *Poética* (XI, 1452a). Aunque la anagnórisis es un recurso frecuente en muchos géneros, Aristóteles la describió en relación con la tragedia clásica griega, con la que está asociada de modo especial. De acuerdo con Aristóteles, el momento ideal para la anagnórisis trágica es la peripecia (giro de la fortuna): en un momento crucial, todo se le revela y hace claro al protagonista, con efectos casi siempre demoledores. Por ejemplo, el descubrimiento por parte del héroe trágico de alguna verdad sobre sí mismo, otras personas, o de algunas acciones que significan que, ahora que las sabe, toda la trama cambia de dirección como resultado de su reacción a las noticias. La revelación de esta verdad (que ya era un hecho, pero el protagonista ignoraba) cambia la perspectiva y la reacción del héroe, que se adapta y se acomoda aceptando su destino y en consecuencia ayudando a que éste ocurra. En la comedia griega, la anagnórisis es también un recurso frecuente: en las obras de Menandro y sus imitadores latinos, abundan los personajes que han sido abandonados de pequeños y criados como miembros de una clase social inferior. Al entablar una relación con un personaje noble, su extracción humilde supone un estorbo; al final de la obra, se descubre por algún indicio (una marca de nacimiento, un objeto personal que la madre dejó junto al bebé) su verdadera identidad, y la pareja puede unirse felizmente en matrimonio.

¹³ Cf. Quintiliano, *Institutio oratoria* 10, 1, 69: *hunc et admiratus maxime est, ut saepe testatur, et secutus, quamquam in opere diverso, Menander, qui vel unus meo quidem iudicio diligenter lectus ad cuncta, quae praecipimus, effingenda sufficiat: ita omnem vitae imaginem expressit, tanta in eo inveniendi copia et eloquendi facultas, ita est omnibus rebus, personis, affectibus accommodatus* ("Lo admiró sobremanera y siguió sus huellas Menandro, como él mismo confiesa, aunque en una diferente tarea poética; el cual, y solamente él, a mi parecer, bastaría ser leído con cuidado para la formación de todo cuanto nosotros enseñamos: hasta tal punto esculpió la imagen de toda la vida humana, tan grande es en él la plenitud de inventiva y la facilidad de lenguaje, y en tal grado se adapta a todas las circunstancias, a las personas, a los sentimientos").

Álope de Eurípides.¹⁴ En Menandro el árbitro es también el abuelo del niño y la escena de *agón* o de debate recuerda muy de cerca los *agones* trágicos. Pero el recurso a la divinidad queda reducido en Menandro a unos pocos dioses (Tique¹⁵ o Pan), en un movimiento hacia un mayor realismo y proximidad a la vida cotidiana. Pero no hay que engañarse con la etiqueta de “realista”. El realismo de Menandro es un truco para revestir de realidad unos personajes y unas aventuras nada reales ni cotidianos.

Los personajes, por otra parte, son tipos, con unos rasgos psicológicos estereotipados (dependientes quizá de los *Caracteres* de Teofrasto), reconocibles ya desde la entrada en escena por la máscara y la vestimenta: el joven enamorado, acompañado de su amigo o parásito y de su esclavo; el viejo, intratable o afable, según se oponga o favorezca la pasión de los enamorados; el cocinero fanfarrón, medio médico, medio filósofo; la joven casta y púdica, casi sin papel en la obra; la cortesana seductora, experimentada y comprensiva; la alcahueta, etc.

El arte de Menandro consiste en situar estos tipos dentro de una intriga y de un ambiente muy preciso: el de la familia, cuyos problemas son puestos en escena: las relaciones, de autoridad, afecto, solidaridad, también de rivalidad, competencia, etc.; cuestiones de herencia y sucesión; males de amor con sus inevitables malentendidos y reconciliaciones.

Con estos tipos y sus relaciones de debate con posturas enfrentadas Menandro crea unas intrigas complejas en donde los cambios de fortuna, las violaciones, los nacimientos imprevistos, las exposiciones de niños, los raptos, los reconocimientos, las muertes aparentes, las apariciones repentinas, etc. se multiplican. El final, después de tanta peripecia, es siempre feliz. Hay un triunfo de la Fortuna, diosa que encarna bien la incertidumbre y desamparo de la sociedad helenística.

14 El hijo de *Álope* y de Poseidón, abandonado y recogido por un pastor con ropas reales, es entregado a otro pastor que reclama también la ropa. La disputa entre ellos se resuelve cuando acuerdan someter el caso al arbitraje de *Cerción*, el padre de *Álope*.

15 En la mitología griega, Tique o Tiqué (en latín, *Tyche*; en griego, *Τύχη*) era la personificación del destino y de la Fortuna en cuanto diosa que regía la suerte o la prosperidad de una comunidad. Muchas ciudades de la Grecia antigua tenían su propia representación de la diosa coronada con los muros de la ciudad. Dependiendo de los autores se le atribuían distintas genealogías. Así, algunos la consideraban una de las *Oceánides*, hija de *Océano* y *Tetis*, mientras que otros la hacían hija de *Afrodita* con *Hermes*, o bien con *Zeus*. Tique podía decidir cuál era la suerte de cualquier mortal, y lo hacía de una forma aleatoria, junto con su ayudante, el dios *Pluto*. Se le representaba jugando con una pelota, a veces arriba, a veces abajo, como símbolo de la inseguridad de sus decisiones. Por eso nadie debía vanagloriarse de sus riquezas ni dejar de agradecerse a los dioses, pues esto podía provocar que interviniera la diosa *Némesis* para ponerle en su sitio. De hecho, Tique estaba muy relacionada, por sus atributos, con *Némesis*, y con *agathos daimon* (el espíritu del bien). Su equivalente en la mitología romana era la diosa *Fortuna*.

El amor es el motor de la intriga,¹⁶ un amor súbito, violento, total, que no acepta la resistencia. El joven sabe vencer la oposición de los viejos calculadores o redimirse de una falta de juventud o incluso superar un obstáculo legal como el del epiclerato¹⁷ en *Aspis* (“El escudo”). Y ese triunfo es también el triunfo de la virtud. Una *virtus* hecha de moderación y de colaboración entre las clases sociales como la que intentó promover Demetrio de Falero, bajo la inspiración de las ideas aristotélicas. Una comedia, en fin, con claros ribetes filosóficos, dependiente de la *Retórica* y las *Éticas* de Aristóteles y de los *Caracteres* de Teofrasto.

16 Cf. Ovidio, *Tristia* 2, 369: *fabula iucundi nulla est sine amore Menandri* (“No hay pieza del encantador Menandro que no contenga alusiones al amor”).

17 Lo que llamamos epiclerato es, en realidad, una determinada forma de heredar las mujeres el *kleros* (la hacienda familiar); la tendencia de los historiadores del derecho a sistematizar ha generado muchos conceptos, que, en las fuentes antiguas, sólo se corresponden con una determinada casuística. A partir de esa casuística construimos nosotros, mejor o peor, el concepto. En la casuística correspondiente a Atenas, podemos constatar que, cuando se producía la muerte del propietario del *kleros* y existía una hija, el *anchistéus* (el pariente del padre más próximo, empezando por los hermanos del padre y sus hijos legítimos, y siguiendo por los hijos legítimos de las hermanas del padre, para pasar al siguiente círculo, el de los tíos y las tías del padre y sus hijos legítimos hasta el grado de primos) podía dirigirse al arconte para reclamar (de modo inseparable) la custodia de la propiedad y el derecho a casarse con la heredera. El arconte decidía, y, en caso afirmativo, actuaba como *kýrios* de la chica para realizar el contrato matrimonial. La *epikleros* era, por tanto, la mujer que se convertía en la heredera del *oikos* (la palabra más antigua para designar la hacienda familiar era *kleros*, que era la que se seguía utilizando en Esparta), a falta de un heredero varón, lo que ocurría a la muerte del padre, si en ese momento, no existía un hermano. Si se permitía que esa mujer se casase con un hombre de otra familia, la propiedad del *oikos*, cambiaría de familia. Por eso, se la obligaba a casarse con un varón de su misma familia; y se la podía obligar a divorciarse y a casarse de nuevo de ese modo. El cumplimiento de ese servicio por parte de la *epikleros* se podía obviar, si resultaba interesante y había tiempo para hacerlo, adoptando el padre a un varón, que podía ser un hijo que hubiera tenido la *epikleros* en su matrimonio. Por otro lado, la única obligación de la *epikleros* era proporcionar un heredero legítimo a la familia; en el peor de los casos, podía casarse para eso y luego divorciarse. Los datos que tenemos sobre esos casos indican que se adoptaban soluciones diversas en función de las circunstancias concretas.



Aunque tópica, típica y algo ñoña, la comedia de Menandro nos pone en guardia sobre los peligros de la avaricia, de los celos, de la misantropía. A pesar de los golpes de la fortuna, el hombre virtuoso puede ser en gran medida dueño de su vida. Del éxito de este teatro hablan elocuentemente las imitaciones latinas de Plauto y de Terencio.



DYSKOLOS Durante una partida de caza un joven rico, Sótrato, ve a una campesina que está orando a Pan y a las ninfas en un santuario, e inmediatamente se enamora de ella y decide tomarla en matrimonio (lo que resulta ser la voluntad de Pan, tal y como el propio dios revela en el prólogo). Desgraciadamente el padre de la chica, Cnemón, es un misántropo (el *dyskolos* del título) que vive deliberadamente solo, acompañado únicamente por su hija y un criado. Su mal carácter hizo que su esposa abandonara el hogar y se fuera a vivir a la granja de al lado con el hijo de su anterior matrimonio, Gorgias. Sótrato le pide su ayuda. Gorgias le dice que el único tipo de yerno que Cnemón podría tolerar es alguien como él mismo. Sótrato trata de impresionar a Cnemón trabajando duramente en la granja, pero Cnemón no lo ve. La madre de Sótrato tiene un mal sueño y propone celebrar un sacrificio en el santuario de Pan y las ninfas. En este momento Cnemón se cae a un pozo, Gorgias lo rescata con la ayuda de Sótrato, y Cnemón sale curado en parte de su gusto por la vida solitaria. Recupera a su esposa y confía sus propiedades y a su hija a Gorgias, quien la otorga a Sótrato. Éste convence entonces a su padre de darle a Gorgias como esposa a su hermana, y la obra termina con bromas dirigidas a Cnemón para que se una a la fiesta.

EPITREPONTES Durante la ausencia de su marido Carisio, Pánfila dio a luz a un niño cinco meses después de su boda, y lo expuso con la ayuda de su vieja ama Sófrona. Carisio, enterado de ello por su esclavo Onésimo, abandona el hogar, se acomoda en casa de su amigo Queréstrato e invita a la arpista Habrótono a vivir con él, lo que provoca una gran indignación al antipático padre de Pánfila, Esmícrines. El pastor Daos encuentra al niño y se lo entrega al carbonero Sirisco, cuya mujer ha perdido a su hijo; pero Daos y Sirisco discuten por la posesión de ciertos objetos encontrados con el niño y acuerdan someter la cuestión al arbitraje de un caminante. Éste resulta ser Esmícrines, quien piensa que los objetos, pruebas de parentesco, deben acompañar al niño. Onésimo reconoce un anillo como el de su propio amo y por lo tanto Carisio, ya arrepentido de su gazmoñería, se descubre a la postre como el seductor de Pánfila en unas fiestas unos meses antes de su boda y padre en definitiva del niño expuesto. Con la amable ayuda de Habrótono todos se reconcilian y la obra termina

con el desconcierto del desagradable Esmícrides que, desconocedor del giro de los acontecimientos, llega decidido a llevarse a su hija.

SAMIA Dos vecinos, Démeas y Nicérato, están a la vez fuera de su patria; la hija de éste último, Plangón, da a luz a un hijo de Mosquión, el hijo de Démeas. Se acuerda el matrimonio, y Crisis, mujer de Démeas, que ha sufrido un aborto, se aviene a cuidar a la criatura y a hacerla pasar como suya propia y de Démeas. Los vecinos regresan; Démeas sorprende a una vieja diciendo que el niño es hijo de Mosquión y concluye que, puesto que Mosquión desea casarse con Plangón, ha sido involuntariamente seducido por Crisis. Démeas expulsa a Crisis y al niño de su casa, y entonces son recogidos por Nicérato; ambos padres están embrollados por la evidencia conflictiva tocante a la identidad de los padres del niño. Mosquión, desesperado, se dispone a marchar fuera de su tierra como soldado, pero todo se soluciona por casualidad y se celebra el matrimonio (el final feliz de la trama se ha perdido).

PERIKEIROMENE Un pobre mercader, Pateco, ha expuesto a sus dos hijos mellizos, niño y niña. El chico, Mosquión, es adoptado por una mujer rica, que a continuación se casa con Pateco, y éste adopta a Mosquión, sin sospechar que, en realidad, es su propio hijo. La muchacha, Glícera, que es cortejada por el soldado Polemón, es sorprendida besando a Mosquión, pues sabe que es su hermano, aunque éste, en cambio, todavía lo ignora. Celoso de Glícera, Polemón le corta el cabello (de ahí el título de la obra), por lo que aquella busca refugio en casa de Pateco, ahora rico. Unos adornos que llevaba Glícera cuando fue abandonada revelan su identidad, de lo cual Mosquión también se entera al escuchar detrás de la puerta. De esta forma, todos se reconcilian, y Glícera puede casarse con Polemón.

ASPIS De tres hermanos, uno ha muerto, dejando un hijo y una hija. El hijo, Cleóstrato, se va a la guerra, dejando a su hermana bajo la protección de su tío Queréstrato. Dan por muerto a Cleóstrato y todas sus propiedades pasan a su hermana. Por la ley griega, el pariente varón más cercano a una heredera (dentro de un grado de parentesco permitido) debía casarse con ella. Queréstrato ya estaba planeando casar a la hija con su hijastro, pero ahora su hermano Esmícrides trata de casarse con ella por su dinero. Se prepara una trama para engañar a Esmícrides y que se case con la hija de Queréstrato, pero Cleóstrato, que está vivo después de todo, regresa. La obra probablemente terminaba con las bodas de los primos y la decepción de Esmícrides.

Calendario ático (con los nombres de los meses y su correspondencia en nuestro calendario actual)				
Nombres	Fiestas religiosas del Ática y de los Juegos Panhelénicos			
1. Ἑκατομβαιῶν Hecatombeón (julio-agosto) (de la ἑκατόμβη o sacrificio de cien bueyes al dios Apolo)	7 Hecatombes: en honor de Apolo. 12 Cronias: en honor de Cronos y Rea, recordando la Edad de Oro. 16 Sinecias: conmemoraba el sinecismo de Atenas (unificación de las primitivas comunidades del Ática) realizado por Teseo.	28 Pequeñas Panateneas (anuales) y Grandes Panateneas (cuatrienales): celebradas el año tercero de cada Olimpiada para conmemorar el nacimiento de Atenea y también su victoria sobre los Gigantes. Desde 8 días antes se celebraban agones de todo tipo, culminando en la procesión con el sacrificio y la ofrenda del peplo a la diosa bajo las invocaciones (ἐπικλησεις) de Πολιάς, Νίκη y Ὑγία.	? Nemeas: competiciones panhelénicas en honor de Heracles, celebradas a comienzos del segundo y cuarto año de cada Olimpiada en el valle de Nemea (Argólida).	
2. Μεταγειτινῶν Metagitnión (agosto-septiembre) (de las Metagitnias)	11-16 Olimpiadas: en honor de Zeus Olímpico. Competiciones panhelénicas celebradas cada cuatro años en Olimpia.	? Píticas: en honor de Apolo Pítico. Juegos panhelénicos celebrados en Delfos cada cuatro años.	± 15 Metagitnias: (μεταγειτινῶν, epíteto de Apolo) fiesta en que se cambiaba -μετά- de domicilio y, por lo tanto, de vecinos -γειτών-.	
3. Βοηδρομιῶν Boedromión (septiembre-octubre) (de las Boedromias)	Niceterias: engloban las Eleuterias (3), en conmemoración de la victoria sobre los persas, y las Maratonias (6), en conmemoración de la victoria de Maratón.	5 Genesias: en memoria de los difuntos. 7 Boedromias: en honor de Apolo Boédromo o Salvador (= que corre en ayuda).	12 Caristerias: en recuerdo y para testimoniar el agradecimiento -χαριστήρια- por la liberación de los treinta tiranos.	16-25 Grandes Eleusinas: celebraciones de los misterios de Eleusis.
4. Πυανεσιῶν Pianepsión (octubre-noviembre) (de las Pianepsias)	7 Pianepsias: en honor de Apolo (se comían habas -πύαρος- en memoria de esta comida que había hecho Teseo después de vencer al Minotauro). 8 Teseas: en recuerdo de Teseo	9-13 Tesmoforias: (Θεσμός ley) de carácter agrario, en honor de Deméter y Perséfone ("legisladoras"). Su sacrificio era un cerdo y sólo era para mujeres (excluyendo a vírgenes y prostitutas).	? Osoforias: (ὄσχος retoño) se llevaban sarmientos cargados de uvas desde el templo de Dioniso hasta el de Atenea, con motivo de la recolección de la uva y de la oliva.	19-21? Apaturias: en honor de Zeus Fratrio y Atenea Apaturia, con participación de todas las fratrias. 29 Calqueas: en honor de Hefesto y Atenea ἐργάνη.
5. Μαιμακτηριῶν Memacterión (noviembre-diciembre) (de las Memacterias)	Memacterias: en honor a Zeus Memactes (Μαιμάκτης, furioso, borrascoso, dios de las tormentas).			
6. Ποσειδεῶν Posideón (diciembre-enero) (del dios Poseidón)	? Haloas: (ἄλωσ, era para trillar grano, ἄλωσ es el epíteto de Deméter, "guardiana de las eras o granjas") en honor de Poseidón, Deméter y Perséfone o Core. Sólo para mujeres (aquí sí se permite a las prostitutas).		? Dionisias rurales o Pequeñas Dionisias: en honor de Dioniso, con sacrificio de cabras y procesión de carácter fálico.	
7. Γαμηλιῶν Gamelión (enero-febrero) (de las Gamelias)	? Leneas: de las Dionisias al Leneo (Leneas), en honor de Dioniso, con intervención de sacerdotes eleusinos.	? Gamelias: en honor de Zeus y Hera, que presiden los matrimonios (γαμήλιος, nupcial). Lit. mes de los matrimonios.		
8. Ἀνθεστηριῶν Antesterión (febrero-marzo) (de las Antesterias)	11-13 Antesterias: fiesta floral -ἄνθος- en honor de Dioniso, fiesta del vino nuevo, de las más antiguas y más importantes desde el punto de vista religioso.	19-21 Las pequeñas Eleusinas: celebración de los misterios de Eleusis.	23 Diasias: en honor de Zeus y Atenea.	? Procaristerias: en honor de Atenea, Deméter y Perséfone o Core, para dar gracias -χαριστήρια- por sus futuros -πρό- beneficios.
9. Ἐλαφηβολιῶν Elafebolión (marzo-abril) (de las Elafebolias)	9-13 Dionisias urbanas o Grandes Dionisias: en honor de Dioniso, con procesión y agones musicales y teatrales.	? Elafebolias: fiestas de la caza del ciervo en honor de la diosa Ártemis (su epíteto es ἐλαφηβόλος, que dispara -βάλλω- a un ciervo -ἐλαφος-).		
10. Μουνιχιῶν Muniquiόν (abril-mayo) (de las Muniquias)	? Delfinias: dedicadas a Apolo Delfinio.	16 Muniquias: en honor de Ártemis, celebradas en el puerto de Muniquia	25 Brauronias (cuatrienales): fiestas iniciáticas de Βραυρών, localidad del Ática donde se celebraba el culto de Ártemis, conmemorando el mito de la ninfa Calisto.	? Ístmicas: en honor de Poseidón. Juegos panhelénicos celebrados en el 2º y 4º año de cada Olimpiada, en Corinto.
11. Θαργηλιῶν Targelión (mayo-junio) (de las Targelias, θάργηλος ἄρτος, pan hecho con las primicias de la recolección)	6-? Targelias: fiestas de purificación en honor del Sol (Apolo) y Ártemis, pidiendo la maduración de las mieses.	19 Calinterias: fiesta de purificación (καλλύνω embellecer, limpiar) del templo de Atenea.	25 Plinterias: fiesta de purificación en que se procedía al baño (πλύνω) sagrado de la estatua de Atenea Poliada en el puerto de Falero. Ese día era nefasto y se paralizaba toda actividad.	
12. Σκιροφοριῶν Esciroforiόν (junio-julio) (de las Esciforias)	12 Esciforias: en honor de Atenea, Deméter, Perséfone o Core y Poseidón, con procesión de sólo mujeres portadoras de sombrillas -σκιράδιον-.	14 Arreforias: procesión iniciática en que se llevaban los objetos sagrados (peplo, cestas y demás tributos) de la diosa en honor de Atenea Πολιάς, protectora de la ciudad. Sólo para niñas de 7 a 11 años.	14 Diipolias: en honor de Zeus Πολιεύς, protector de la ciudad. Su momento culminante es las Βουφόνια, el sacrificio ritual del buey, βοῦς.	

LA HISTORIOGRAFÍA

ἡ ἱστορία, εἰ μὲν ἄλλως τὸ τερπνὸν παρεμπορεύσαιο, πολλοὺς ἂν τοὺς ἔραστὰς ἐπισπάσαιτο, ἄχρι δ' ἂν καὶ μόνον ἔχη τὸ ἴδιον ἐντελές –λέγω δὲ τὴν τῆς ἀληθείας δῆλωσιν–, ὀλίγον τοῦ κάλλους φροντιεῖ

Si la historia fuera además acompañada de amenidad, atraería a muchos seguidores, pero antes de ocuparse de la belleza, debe atender a su propio fin, es decir, poner en claro la verdad

LUCIANO DE SAMÓSATA, *Cómo debe escribirse la historia*

4.1 INTRODUCCIÓN

4.1.1 *Definición y orígenes de la historiografía: los logógrafos*

La historiografía es la ciencia que se encarga de recoger e interpretar los hechos históricos del pasado. Como otros géneros literarios, tiene sus orígenes en Grecia. Concretamente, la historiografía griega nace en Jonia a finales del siglo VI a.C. La aparición de la historiografía está relacionada con el desarrollo de la filosofía y el pensamiento racional que se produce en esta época.

Es entonces cuando en Asia Menor los griegos empezarán a interpretar el mundo desde un punto de vista, ya no mitológico, sino racionalista o lógico, prescindiendo del mito para explicar las cosas, y se basarán en la razón.

La historiografía investiga, pues, el pasado de manera racional. Etimológicamente la palabra “historia”, del griego ἱστορία, significa precisamente “investigación o narración de lo que se ha visto y, por lo tanto, se conoce”. Por eso los pioneros de la historiografía reciben el nombre de logógrafos, pues son los primeros escritores de relatos que narraban sus propios viajes y aventuras. Éste es el término que utiliza el historiador clásico Tucídides para referirse a sus predecesores y diferenciarse de ellos, ya que los logógrafos aún no aspiraban a las excelencias del estilo, carecían de espíritu crítico y se sentían atraídos por todo lo popular, las anécdotas locales, y habían preferido, en definitiva, ganarse el favor de su auditorio en detrimento de la verdad. De hecho, en los relatos de los logógrafos se mezclaban hechos propiamente históricos, con observaciones y curiosidades geográficas, etnográficas, e incluso alusiones mitológicas. Su método consistía además en la simple acumulación de noticias de cualquier fuente.

4.1.2 Puntos fundamentales de la historiografía griega

Como todo género literario, la historiografía responde a unas reglas literarias. Así pues, presentará siempre estas características indispensables:

- Proemio. En éste, el autor expone la temática de su obra, la explicación de su elección y su metodología.
- Excursos y discursos. Gracias a éstos, el autor retrata a sus personajes.

Además, la *ιστορία*, sobre todo a partir de Tucídides tiene carácter científico y, como tal, sigue unos principios:

- *αὐτοψία*: verificación personal de los hechos.
- *ἀκοή*: obtención de noticias a través de fuentes orales o escritas.
- *γνώμη*: deducción personal.

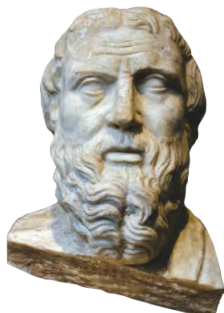
4.2 AUTORES

La historiografía griega puede dividirse claramente en dos grandes etapas: los autores fundamentales de la literatura clásica son Heródoto, Tucídides y Jenofonte, aunque siguió escribiéndose historiografía durante la época helenística y romana, con autores como Polibio y Plutarco.

4.2.1 Heródoto

Vid. infra La historia de Gíges y Candaules, en p. 156

No se puede hablar de historiografía hasta el siglo V a.C. con la obra de Heródoto, quien se dedicó a narrar un hecho contemporáneo, el enfrentamiento entre griegos y persas conocido como las Guerras Médicas; su obra está dividida en 9 libros, cada uno nombrado con el nombre de una de las Musas. En ellos se narra con objetividad y precisión la historia de este conflicto entre Oriente y Occidente. Como pretendía que su obra fuera entretenida, no dudó en añadir una buena dosis de dramatismo a la narración, amenizándola con abundantes detalles sobre los aspectos más curiosos de los pueblos y las culturas tanto de los griegos como de los bárbaros, siendo el resultado una mezcla de historia, etnología y anécdotas.



Su metodología histórica se basaba tanto en la observación personal como en la obtención de datos a partir de fuentes escritas y orales que, sin embargo, no somete a crítica. Aparte de esta insuficiencia, la obra de Heródoto tiene la característica de no dar explicaciones políticas o comentarios de los acontecimientos y otorgar aún un excesivo protagonismo a los dioses como responsables de los destinos humanos.

Exceptuando estos problemas excusables a todo pionero, la obra de Heródoto es importante porque supuso un impulso decisivo al género historiográfico, pues constituye la primera descripción del mundo antiguo a gran escala. Es la primera obra extensa que tenemos en prosa griega y es considerada por los historiadores una fuente importantísima a causa de su gran veracidad. Por esto Cicerón le nombró *pater historiae*.¹

El pensamiento político de Heródoto es también importante. Está convencido de los beneficios que representaba la libertad tomando como ejemplo el auge que alcanzaron los atenienses una vez instaurada la democracia. Por eso nos cuenta las Guerras Médicas, para mostrar cómo la libertad de los griegos fue decisiva a la hora de luchar y derrotar al ejército persa formado por súbditos del gran rey.

A nosotros Heródoto nos interesa sobre todo por su pensamiento ético, que tiene un valor totalmente actual. Cuando nos describe costumbres de los pueblos extranjeros, su entusiasmo nos hace entender la necesidad que tenemos los hombres de entender y respetar la diversidad cultural y el pluralismo.²

4.2.2 Tucídides

Después de Heródoto la historiografía da un paso decisivo con Tucídides, quien compuso una *Historia de la Guerra del Peloponeso*. Se diferencia de su predecesor por el contenido, por su método y su finalidad:

Pionero no sólo de los historiadores, sino también de los antropólogos por su mentalidad abierta, Heródoto ha tenido una variable cotización según los tiempos. A menudo se le ha considerado fabuloso y demasiado ingenuo, en contraste con el austero y crítico Tucídides, pero un examen atento de sus noticias restituye pronto su credibilidad. Nunca se ha dudado de su amenidad, su inteligencia, su enorme capacidad para recoger, recontar y criticar los hechos más diversos, con un estilo directo y claro.

Vid. infra Elogio de la democracia ateniense, en p. 158

¹ Cf. Cicerón, *De legibus* 1, 1, 5: *quamquam et apud Herodotum, patrem historiae et apud Theopompum sunt innumerabiles fabulae* (“aunque tanto en Heródoto, el padre de la historia, como en Teopompo, hay innumerables fábulas”).

² Como ejemplo podemos recordar el relato que nos cuenta Heródoto (*Historias* 3, 38, 3-4) sobre Darío, que reunió en su corte un grupo de indios y de griegos para ponerlos a prueba. Primero preguntó a los griegos con qué compensación estarían dispuestos a comerse sus familiares muertos. Cuando éstos respondieron que no lo harían por nada del mundo, se dirigió a los indios y les preguntó qué los podría convencer a ellos para que enterraran a sus muertos, y aquellos entonces se llevaron las manos a la cabeza escandalizados. Éste es un ejemplo de por qué todos pensamos que las propias leyes o costumbres son siempre las mejores.

Según Tucídides,
en los discursos
que aparecen en las
obras de historia,
conviene "decir en
cada ocasión lo que
exigía la situación
del momento"
(περὶ τῶν αἰεὶ
παρόντων τὰ
δέοντα εἰπεῖν).

- Si Heródoto describe un conflicto bélico del pasado, entre pueblos distintos culturalmente, Tucídides centra ahora la atención en un acontecimiento contemporáneo de su ciudad. Es decir, no le interesa la historia universal, sino que reduce el horizonte de su actividad literaria a un periodo concreto de un lugar particular.
- Tucídides deja de lado los mitos y prescinde de todas las informaciones que no son seguras, desestimando las informaciones difíciles de verificar como la de los logógrafos.
- Tucídides quiere llegar a la verdad de los hechos porque ya no se propone entretener, sino ofrecer unos conocimientos que tuvieran valor paradigmático; pretende transmitir un mensaje universal y explicar el presente y el futuro mediante el pasado. Para Tucídides hay unas leyes inmutables que rigen el comportamiento humano, que se repiten independientemente de las épocas y que hay que conocer para entender lo que nos rodea y evitar así repetir los errores. Tucídides piensa que en la naturaleza humana hay siempre un deseo de dominar a los demás para satisfacer nuestros propios intereses y esto es lo que explica, en último término, las causas de las guerras. Por todo esto podríamos decir que Tucídides es un pensador político o el creador de la historia política.

La *Historia de la guerra del Peloponeso* se convierte pronto en el paradigma del relato histórico que pretende relatar con precisión los sucesos de la guerra y las conmociones políticas del propio tiempo, y luego inferir sus causas y consecuencias en un plano profundo. Tucídides, con su estilo seco y su agudeza de análisis, será el modelo de todos los historiadores antiguos, desde Jenofonte y Polibio a Tácito y Salustio.



4.2.3 Jenofonte

La obra literaria de Jenofonte fue prolífica y de contenido diverso. Tiene obras de carácter histórico-político, como la *Anábasis*, que narra la expedición en ayuda del príncipe persa Ciro contra su hermano, basada en el relato de su propia experiencia militar y el posterior regreso de los mercenarios griegos, o las *Helénicas*, continuación de la obra de Tucídides sobre la Guerra del Peloponeso. Otras son de carácter filosófico, como la *Apología de Sócrates*, que reconstruye la defensa del pensador ante los jueces, escrita según algunos autores en respuesta a la *Apología* compuesta por Platón. Escri-

bió también obras didácticas, como la *Ciropeia*, la historia novelada de Ciro el Viejo, que contiene numerosas opiniones sobre la política con una finalidad moral; o el *Cinegético*, un tratado de caza en el que se insiste en su valor educativo en el desarrollo del carácter y como entrenamiento para la guerra.

Por lo que respecta a las obras históricas, hay que decir que Jenofonte no continúa el método de Tucídides, ya que no hay en su obra reflexión sobre las causas y consecuencias de los hechos. Jenofonte suele perderse en la acumulación de episodios y discursos sin una lógica interna, salvo la cronológica. Hoy se lo estima más como literato que como historiador, es decir no tanto por la exactitud histórica como por la sencillez de su prosa y su estilo vivo.

De Jenofonte destaca también el interés por la psicología de los individuos. Mientras que Tucídides no trataba las personalidades concretas, pues la raíz de los conflictos para él sobrepasa a los hombres particulares, en Jenofonte hay una preeminencia del individuo sobre la colectividad. Un claro ejemplo es la *Apología de Sócrates*, donde el historiador trata de exponer el comportamiento y la reacción de su maestro delante del tribunal que le juzgó y le condenó.



ANÁBASIS El joven Ciro, sátrapa (gobernador) de Lidia, pretende derribar del trono a su hermano Artajerjes, rey de Persia, y, con este fin, reúne un ejército de mercenarios griegos (401 a.C.). A éstos, al principio, se les oculta el verdadero objetivo de la operación. El choque con las “tropas del gobierno” se produce cerca de Cunaxa, en las proximidades de Babilonia. Los griegos salen vencedores, pero sus generales caen en una emboscada y pierden la vida en ella, con lo cual el ejército se encuentra en tierra extraña y sin dirección. Jenofonte, que acompaña la expedición como oficial, se ofrece a dirigir la retirada. Después de indecibles fatigas y privaciones, divisan por fin, desde lo alto de una colina en las proximidades de Trebisonda, el Mar Negro, y se produce el famoso grito de *θάλαττα, θάλαττα* (“¡el mar, el mar!”). A partir de Trebisonda, una parte de las tropas regresan a la patria por mar, mientras la otra se encamina a Tracia por tierra.

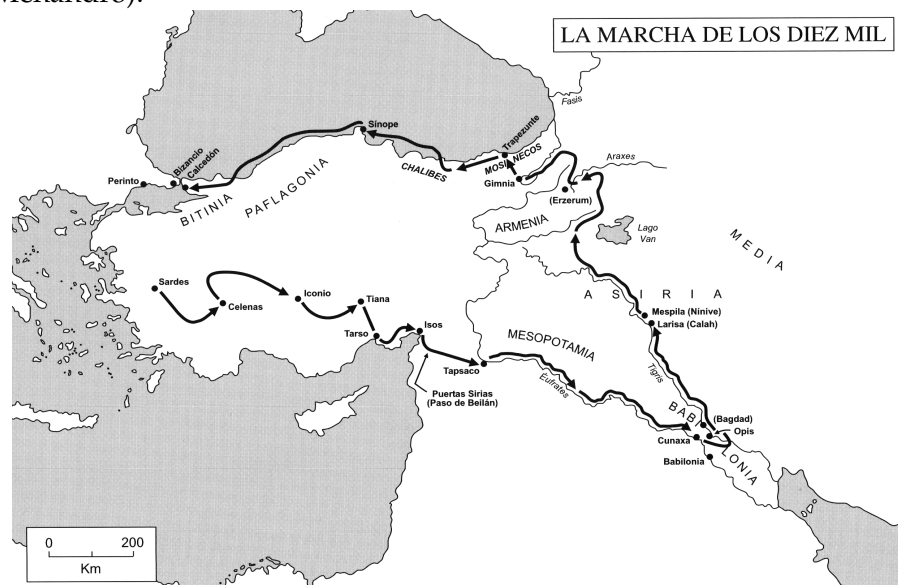
Hay que considerar la acción de la *Anábasis* como una aventura que fue vivida como tal por los que participaron en ella, incluyendo la masa de los mercenarios, de suerte que muchos de éstos se agruparon más adelante en una especie de asociación de camaradería.

Jenofonte es buen observador y expositor de carácter profundamente humano. Llama poderosamente la atención su descripción de los rasgos particulares de los generales muertos a manera de oración fúnebre por ellos.

Vid. Forster, H. A., Literatura de la antigüedad clásica, Barcelona, 1966.

De otro lado, el acontecimiento proyecta un rayo de luz sobre una época crepuscular. El imperio persa se muestra como un coloso de pies de barro, desde el momento en que un ejército enemigo consigue atravesar todo el país sin ser molestado: se percibe ya el vacío que va a absorber a los ejércitos de Alejandro Magno. Desde el punto de vista de la política interna, la obra nos permite tener una visión de la estructura social de la época. El desarrollo de los ejércitos mercenarios con sus *condottieri* constituye tan sólo un aspecto parcial de la especialización que va invadiendo todas las esferas. También se requieren cada vez más profesionales y conocimientos especializados para el desempeño de funciones políticas, administrativas y militares. Esto hace que el ciudadano se desinterese progresivamente del estado. El que un día fue sostén de la *polis* se convierte en burgués; la democracia empieza a desmigajarse: se presiente el advenimiento del helenismo. Este proceso fatal lo encontramos también en la literatura y, principalmente, en el teatro. Con la muerte de Sófocles y Eurípides, se extingue la tragedia; la comedia, que con Aristófanes llevó todavía al escenario piezas de actualidad y llenas de contenido político, deriva poco a poco hacia el juguete cómico burgués, sin fondo político (Menandro).

Recorrido narrado en la Anábasis de Jenofonte. Fuente: Atlas Akal de Historia Clásica.



CIROPEDIA Esta obra trata de la vida y educación de Ciro el Viejo. Jenofonte se vio sin duda impulsado a escribir este libro por el hecho de que la educación persa mostraba cierto paralelismo con la *paidología* espartana, sobre todo en lo relativo a las virtudes guerreras, el tiro y la equitación. La obra puede considerarse como una novela pedagógica. La voz griega *paideia* equivale lo mismo a “cultura física” que a “cultura intelectual”; para la mentalidad griega, estos dos conceptos eran idénticos. Los bienes culturales deben abarcar y formar la totalidad del sujeto humano; cuerpo, espíritu y alma constituyen

una unidad indisoluble, algo que más tarde los romanos expresarían, en palabras de Juvenal, con la máxima *mens sana in corpore sano*.

4.2.4 *La historiografía en época helenística e imperial: Polibio y Plutarco*

4.2.4.1 *Polibio*

Es función propia de la historia, primero, conocer los discursos tal como fueron efectivamente pronunciados; en segundo lugar, averiguar las causas que hicieron fracasar o tener éxito los planes formulados en ellos, porque la simple narración de los hechos atrae al espíritu, pero es estéril; si se añaden las causas, el recurso a la historia es fructífero.

POLIBIO *Historias* XII, 25b, 1–2

*E*l historiador Polibio vive a lo largo de buena parte del siglo II a.C. y es, para nosotros, un excelente testigo del comienzo de la hegemonía político-militar de Roma sobre Grecia: su vida transcurrirá en un intento de armonizar los intereses de una y otra, puesto que, además de su labor literaria, desempeñará una intensa actividad política y diplomática.

Como historiador escribió varias obras menores, de tipo monográfico, pero su gran obra son sus *Historias*, donde pone de manifiesto una talla historiográfica comparable a la de los grandes historiadores del siglo V a.C., y más concretamente a Tucídides, aunque las diferencias de enfoque metodológico entre uno y otro sean importantes. Pero la valía de Polibio destaca aún más si comparamos su labor con la de los historiadores más próximos a él, en los que prevalece un acercamiento casi meramente descriptivo al hecho histórico y recargan su tarea con buenas dosis de retórica y dramatismo, elementos literarios estos que con frecuencia desvirtúan la validez historiográfica.

Frente a la costumbre, Polibio se plantea hacer una historia universal, puesto que hace ver cómo a partir de un momento dado los hechos se entrelazan de manera estrecha en todo el mundo habitado. Pero es también universal en un sentido conceptual, puesto que todos los sucesos de esa época se deben a dos factores básicos: la fortuna y Roma. Polibio comprendió con toda claridad el futuro e imparable éxito de Roma, dada la idoneidad del tipo mixto de su constitución política.

En cualquier caso, en Polibio encontramos los componentes oportunos para la debida comprensión de la historia que narró, así como los postulados metodológicos, desde el punto de vista de técnica historiográfica, que le valieron ocupar un puesto importante en la evolución de este género literario.

4.2.4.2 *Plutarco*

Plutarco nació a mediados del siglo I d.C. en Queronea, en el seno de una familia acomodada, y se educó en Atenas, en diversas escuelas filosóficas, lo que favoreció una formación amplia en múltiples saberes y desde distintos puntos de vista. Viajó por Grecia, Roma y Egipto y fundó en Queronea una Academia, a imitación de la ateniense, en la que se estudiaba filosofía, matemáticas, medicina, música y astronomía.

Su obra es inmensa y se ha conservado una gran parte de ella. Desarrolló el género biográfico en sus *Vidas paralelas* en que presentaba comparativamente las vidas de griegos y romanos ilustres. Pero además abordó una amplia y variadísima serie de obras históricas, filosóficas, políticas, teológicas o ensayísticas, que se encuadran en una colección denominada *Obras morales (Moralia)*. En ellas muestra Plutarco su saber enciclopédico y ecléctico, al tratar los temas más diversos desde una perspectiva más próxima a la de Platón que a la de cualquier otro pensador.

La influencia de las *Vidas paralelas* ha sido grande en los siglos XVIII y XIX. Grandes hombres se han inspirado en los héroes retratados por Plutarco. Shakespeare utilizó su *Vida de César*; J. J. Rousseau y sus contemporáneos vieron a los antiguos a través de esos relatos. Los *Moralia* tuvieron influencia en el Renacimiento. Plutarco era el autor preferido de Erasmo; fue el autor griego más leído en el siglo XVI. Como trasmisor del legado clásico, pensador ecléctico, buen narrador de anécdotas, informador sabio y discreto, era una fuente de noticias sobre lo mejor del helenismo.



Vid. Easterling, P. E., y Knox, B. M. W. (eds.), *Historia de la literatura clásica* (Cambridge University), I. *Literatura griega*, Madrid, 1990.

La obra de Plutarco fue clasificada en la Edad Media en dos grandes grupos: los *Moralia*, tratados de forma y contenido diversos, y las *Vidas*, biografías compuestas y publicadas por su autor tanto en parejas formadas por un personaje griego y otro romano como de forma individual.

A pesar de su nombre, traducción latina del título griego *Ethiká* dado a estas obras por un erudito bizantino, el conjunto denominado *Moralia* incluye también tratados teológicos, literarios y pedagógicos, que en ocasiones parecen reflejar algunas de las conferencias pronunciadas por Plutarco en sus numerosos viajes. En su forma, los *Moralia* se ajustan a una de las tres variantes formales de la prosa filosófica utilizadas en la Antigüedad: la diatriba, el discurso retórico y el diálogo.

De las *Vidas* escritas por Plutarco han llegado hasta nosotros cuarenta y ocho: las de Arato y Artajerjes, compuestas como obras independientes, las de Galba y Otón, que formaban parte de una serie de biografías de emperadores romanos, y las de veintidós parejas de personajes griegos y romanos. Éstas últimas, a las que su autor dio el nombre de *Vidas paralelas*, son consideradas la obra cumbre de Plutarco. Compuestas probablemente en la madurez, las *Vidas paralelas* recogen todo el saber de su autor y ejemplifican de forma magistral el ideal ético y político de un hombre empeñado en unir los destinos de Grecia y Roma. Aunque la comparación de dos figuras importantes era un ejercicio retórico frecuente en la Antigüedad, la elección de un personaje griego y otro romano permite a Plutarco equiparar la grandeza de Grecia con la de Roma, aunque ello lo obligue en ocasiones a salvar las profundas diferencias culturales e históricas que sin duda había entre uno y otro pueblo.

Las *Vidas paralelas* son la primera muestra indiscutible de la biografía como género literario en Grecia. No contamos con testimonios anteriores que permitan calibrar la originalidad de nuestro autor, pero la maestría con que se sirve del género nos lleva a pensar en una tradición bien consolidada que alcanzó su culminación en esta obra. De hecho, la biografía parece hundir sus raíces en antiguas formas literarias laudatorias como el epinicio de la lírica coral o la *laudatio funebris* de los romanos. Pero la forma más próxima a la obra legada por Plutarco es el encomio, que recrea en prosa las virtudes de un personaje a partir de su carácter. Configurado ya en los albores del siglo v a.C., el encomio resalta las cualidades y fases vitales que permiten reconocer la excelencia de un individuo. Las virtudes del personaje, verdadero foco de atención de esta forma literaria, se exponen en una parte independiente de los datos biográficos.

A pesar de sus indiscutibles semejanzas con el encomio, las *Vidas paralelas* se recrean en los datos biográficos y el carácter de los personajes y presentan la exposición de las virtudes y de los momentos más importantes de sus vidas en un todo orgánico. No ha de sorprendernos, pues, que el esquema tripartito que se observa en cada biografía se organice en torno a las distintas fases vitales del personaje, y no en torno a sus hazañas o sus atributos más loables:

1. Orígenes, carácter, formación e iniciación en la vida pública.
2. Hechos del personaje en su juventud y madurez.
3. Hechos del personaje en sus últimos años. Muerte y destino de sus descendientes.

Por lo general, las *Vidas paralelas* comienzan con una introducción en la que el autor expone los puntos que va a tratar en una y otra biografía y las semejanzas que justifican la comparación entre los dos personajes elegidos. A continuación, se narran de forma independiente las vidas del personaje griego y del romano, que se presentan, salvo

contadas excepciones, en ese orden. La obra se cierra con la comparación de una y otra figura. En la comparación señala Plutarco las diferencias más llamativas entre las vidas de sus dos personajes y emite un juicio explícito sobre su comportamiento moral y ético. Es, pues, la parte en la que el autor concentra sus esfuerzos para darle a su obra un tono moral y didáctico cargado de retórica.

Al preparar las *Vidas* griegas y romanas, el principal objetivo de Plutarco era la edificación moral. En este extremo es explícito:

Pues no son historias (ἱστορίας) lo que estoy escribiendo, sino Vidas (βίους); y en las hazañas más ilustres no siempre hay una manifestación de virtud o vicio, y aun una ligera cosa como una frase o una broma da a menudo mayores revelaciones de un carácter que batallas en las que caen millares, o los mayores armamentos, o los sitios de las ciudades (*Alejandro*, 665).

Es fácil y probablemente equivocado insistir demasiado en la distinción entre historia y biografía. Desde luego Plutarco tenía un vivo interés por la historia, pero su propia opinión sobre lo que estaba haciendo no estaba menos seguramente basada en su papel como maestro de moralidad. Si hay un extremo que asoma en las biografías, tomadas en conjunto, es que la virtud y el vicio no respetan la nacionalidad. Las mismas características se exhibían igualmente en Oriente y Occidente. Incluso cuando, en raras ocasiones, Plutarco pensó que sería instructivo registrar las vidas de hombres malvados, emparejó a un mal griego, como Demetrio, con un mal romano, como Antonio. Como dice en *Demetrio*, no debe suponerse que está incluyendo esas vidas sólo para «divertir y entretener a mis lectores dando variedad a mis escritos». Deseaba ilustrar la moralidad por medio de su contrario, e insistir de nuevo en que los variados rasgos de la humanidad no se limitan a una nación.

Hay una cualidad inequívocamente personal en la obra de Plutarco. El lector se acerca al autor. Cuando Plutarco describe su impreciso control de la lengua latina, podemos oír la voz auténtica de un hombre cuya experiencia del mundo le daba un instinto en el que tenía una justificada confianza:

Mientras estuve en Roma y discurrí por Italia no tuve tiempo para ejercitarme en la lengua latina, por los negocios políticos y por la concurrencia de los que venían a tratar conmigo de filosofía. Me ha sucedido una cosa extraña, pero muy cierta, y es que tanto he aprendido y conocido las cosas por las palabras cuanto, tomado conocimiento de las cosas, ellas me han conducido a saber las palabras (*Demóstenes*, 2).

εἰ δ' ὁ βούλεται ζητῶν ἕκαστος καθεδεῖται, καὶ ὅπως μηδὲν αὐτὸς ποιήσει σκοπῶν, πρῶτον μὲν οὐδὲ μήποθ' ἔυρη τοὺς ποιήσοντας, ἔπειτα δέδοιχ' ὅπως μὴ πάνθ' ἅμ' ὅσ' οὐ βουλόμεθα ποιεῖν ἡμῖν ἀνάγκη γενήσεται.

Si cada cual permanece sentado pensando en sus intereses y en el modo de no participar en la acción, no sólo no hallará quien actúe por él, sino que además puede llegar el momento en que se vea obligado a hacer todo aquello que evitaba.

DEMÓSTENES, *Filípicas* 3, 75

5.1 INTRODUCCIÓN

*N*unque ya en los poemas de Homero (donde el héroe debe cultivar la excelencia de saber hablar en público) y en la lírica, y en la logografía jonia e historiografía hay numerosos ejemplos de discursos, será en la segunda mitad del siglo V y en el siglo IV a.C. cuando la oratoria se convierta en un género independiente y surjan tratados especializados sobre lo que se denominará *ῥητορικὴ τέχνη* (el arte de la retórica), coincidiendo

- políticamente con el auge de las democracias (este sistema político ofrecía la posibilidad de hablar en la asamblea a cualquier ciudadano y también de defenderse ante los tribunales), llegando a confundirse los conceptos orador y político,
- y técnicamente con la labor de sofistas (*σοφισταί*) como Protágoras o Gorgias, quienes hicieron de la enseñanza de la oratoria y de la retórica la parte fundamental de su trabajo con enorme éxito, solicitados por las mejores familias de Atenas para que formasen a los futuros políticos de la *polis*.

En los juicios era el propio acusado el que se veía en la obligación de defenderse ante el tribunal, ya que no existían abogados profesionales. En estos casos, además de poder representarse particularmente el ciudadano en la causa, era posible igualmente adquirir un discurso acudiendo bien a un logógrafo (*λογόγραφος*, escritor de discursos profesional, como Antifonte, Andócides, Iseo o Lisias), bien a un sofista, quienes les componían el discurso con mayores garantías técnicas. Luego ellos, tras memorizarlo, lo pronunciaban ante el jurado.

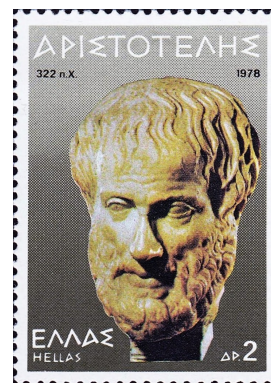
Precisamente, los sofistas hacían demostración de su saber con la publicación de discursos en defensa de causas aparentemente perdidas, como los casos del elogio de Helena y la defensa de Palamedes, compuestos por Gorgias.

5.1.1 Elementos de retórica griega

*A*ristóteles (384–322 a.C.), para quien la retórica no era el arte de persuadir, sino el de ver los medios de persuadir que hay en cada caso particular, sistematizó y desarrolló las teorías que había expuesto anteriormente en sus obras *Retórica* y *Poética*, convertidas en manuales clásicos hasta el siglo XIX. De aquí proceden clasificaciones como las que siguen:

TIPOS DE DISCURSO

1. γένος δικανικόν. Discursos forenses o judiciales: es decir, los juicios pronunciados ante un tribunal por los propios implicados, generalmente, y compuestos por escritores profesionales o logógrafos. Su principal representante será Lisias.
2. γένος συμβουλευτικόν. Discursos deliberativos o políticos: sobre todo eran los discursos pronunciados ante la asamblea u otros órganos políticos. Están representados por Demóstenes.
3. γένος ἐπιδεικτικόν. Discursos epidícticos o de aparato. Se trata de discursos de exhibición, a modo de conferencias, generalmente se pronunciaban en ocasiones solemnes, como elogio o censura de algunos personajes. Su figura principal fue Isócrates.



PARTES DEL DISCURSO

1. προοίμιον, introducción o proemio, en la que se pretendía granjearse la simpatía del tribunal.
2. διήγησις, narración o exposición de los hechos.
3. πίστεις, pruebas o presentación de testimonios, pruebas o argumentos en los que se apoyaba la defensa o la acusación.

4. ἐπίλογος, conclusión o resumen con la intención de atraerse de nuevo al jurado.

PROCEDIMIENTOS NECESARIOS PARA PERSUADIR AL AUDITORIO

1. ἦθος, el carácter moral o la credibilidad del orador ante el público.
2. πάθος, la emoción o la habilidad del orador para crear en la audiencia un efecto emocional favorable.
3. λόγος, la argumentación que era el más importante de los tres, pues hacía referencia a la verdad de los argumentos presentados.

5.2 LA ORATORIA EN LOS SIGLOS V-IV A.C.

Esta es la época clásica de la oratoria griega. Los grandes oradores que la representan son, entre otros, Lisias, Demóstenes e Isócrates. Todos ellos se convertirán en los modelos clásicos a imitar por los posteriores rétores griegos y latinos.



5.2.1 Lisias (440-380 a.C.)

*N*acido en Sicilia, vivió en Atenas como meteco (extranjero). La mayor parte de sus discursos (se le atribuyen más de 200) de carácter judicial fueron compuestos por encargo para otros en calidad de logógrafo, pues, por no disponer de la ciudadanía ateniense, no podía desempeñar la oratoria política. Especialmente debe destacarse su capacidad para retratar el carácter de los implicados, su estilo simple, claro y sencillo y su vivacidad, lo que hace de ellos

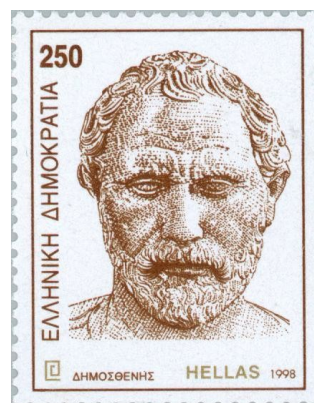
uno de los mejores testimonios sobre la vida privada ateniense de finales del siglo v y comienzos de iv. Así por ejemplo el pronunciado *Sobre los mercaderes de trigo* y sus abusos; o *Sobre el inválido* o petición de subsidio de un pobre inválido. El más importante de ellos es el titulado *Contra Eratóstenes*, que él mismo presentó como acusador de uno de los Treinta tiranos, a quien hizo responsable del asesinato político de su hermano y de la confiscación de la fábrica familiar de armas que tenían. En Roma los discursos de Lisias fueron tenidos como ejemplos del estilo aticista en el que destacaron C. Licinio Calvo y M. Junio Bruto.

5.2.2 Demóstenes (384–322 a.C.)

Es indudablemente el más grande de los oradores griegos. Consideraba que el propio acto de la declamación, con todos sus recursos orales y visuales, era el elemento fundamental de un discurso. Su estilo era poderoso, vigoroso, apasionado, violento, con todo calculado, aun aparentando improvisación: sorprendentes cambios de tono, mezclas de estilo, metáforas, preguntas retóricas, diálogos fingidos, apóstrofes, . . . , todo con la intención última de impactar intelectual y emocionalmente al auditorio, con un cuidado especial de la estructura de la oración y su disposición rítmica (esquemas métricos), así como del empleo de partículas deícticas y expresivas que enfatizaban el contacto directo con la audiencia.

Inicialmente practicó la oratoria judicial, pues se vio obligado a reclamar a sus tutores la herencia paterna que éstos habían dilapidado. Sin embargo, su producción más destacada es de carácter político y estuvo generada por la figura de Filipo, rey de Macedonia, contra quien compuso sus cuatro *Filípicas* en las que lo acusaba de atacar a Grecia bajo la máscara de la paz y llamaba al panhelenismo frente a Filipo, advirtiendo a sus conciudadanos del peligro que representaba pues pondría fin a la independencia y a la libertad de los estados griegos. Aunque consiguió que los atenienses enviaran un ejército contra Filipo y que se aliaran con los de Platea –tradicionales enemigos de los atenienses–, sus esfuerzos resultaron inútiles, pues Filipo derrotó a los griegos en la batalla de Queronea.

Quizá su obra maestra sea *Sobre la corona*, en defensa propia, donde justifica la postura de un amigo suyo, quien proponía que Demóstenes debía recibir como premio una corona de oro como recompensa por su patriotismo y dedicación a la política con fines justos.



Es Demóstenes uno de los buenos ejemplos de superación personal (se contaba la anécdota de que se empeñaba en eliminar su tartamudeo introduciéndose en la boca pequeñas piedrecitas) y, sobre todo, es un buen ejemplo de compromiso político con su *polis* en una época de descomposición democrática: se suicidó antes de ser entregado por la propia asamblea ateniense a los vencedores macedonios.

EL ATENIENSE DEMOSTENES, EN SUS DISCURSOS CONOCIDOS COMO "FILÍPICAS", PREVINO A LOS GRIEGOS CONTRA FILIPO.



Filípicas

Hasta el año 351 a.C. no se convirtió Demóstenes en un político destacado, ganándose entonces la admiración de los griegos por su feroz resistencia a las invasiones de Filipo II de Macedonia. En los ocho años anteriores Filipo había extendido su dominio sobre los países situados al Norte y al Oeste de Macedonia, y había conseguido la posesión de la mayoría de las ciudades costeras importantes de la costa Norte del Egeo (incluyendo Anfípolis, siempre codiciada por Atenas); había establecido alianzas con Olinto y la Liga Calcídica, y había sido requerido por los tesalios para ayudarles frente a los focenses; obtuvo una victoria militar en la batalla del Campo de Azafrán¹ y también consiguió el dominio virtual de Tesalia. Fue detenido en

¹ La batalla del Campo de Azafrán (también conocida como batalla de Volo) fue una batalla de la Tercera Guerra Sagrada, librada entre los ejércitos de Fócida bajo Onomarco, y el ejército combinado de Tesalia y Macedonia bajo Filipo II de Macedonia. Es la batalla más sangrienta que registra la historia griega antigua: los focenses fueron derrotados por las fuerzas de Filipo. La victoria de Filipo aseguró su nombramiento como gobernante (*tagós*) de Tesalia, marcando un paso importante en el surgimiento de Macedonia como potencia política en la Antigua Grecia. La opinión entre los historiadores está dividida en cuanto al año de la batalla, algunos la sitúan en el 353 a.C., y otros en el 352 a.C.

las Termópilas por la fuerza ateniense, pero entonces reanudó su actividad en Tracia, amenazando la cleruquía ateniense del Quersoneso,² así como la ruta ateniense de los cereales desde el Helesponto. En este momento pronunció Demóstenes su primer discurso contra Filipo. Sin embargo la sensación de urgencia pasó y fue poco lo que se hizo. Mientras tanto, Olinto, alarmada por el creciente poder de Filipo, había roto su alianza con él, y había hecho propuestas de amistad a Atenas. El ataque de Filipo en el año 349 a.C. fue la ocasión para los tres discursos de Demóstenes pidiendo ayuda para la ciudad (las *Olintíacas*), pero una facción dentro de Olinto vendió la ciudad a Filipo al año siguiente.



PRIMERA FILÍPICA (351 A.C.) La enérgica política de Filipo de Tracia amenazaba no sólo la ruta de los cereales de Atenas y la cleruquía ateniense en el Quersoneso, sino también a Olinto, que había firmado una paz con Atenas en el año 352 a.C. Demóstenes incita a los atenienses a movilizarse y detalla las medidas que deberían tomar: el envío inmediato de una pequeña expedición y la preparación de una fuerza armada permanente para interceptar los rápidos movimientos de Filipo en cualquier dirección. Los propios ciudadanos debían formar parte de esa fuerza; no debía contar con mercenarios únicamente.

² El Quersoneso Tracio (Χερσόνησος Θρακία) se corresponde con la actual península de Galípoli, entre los Dardanelos (el antiguo Helesponto) y el golfo de Saros (el antiguo golfo de Melas), en la parte de la histórica Tracia que forma parte en la actualidad de la Tracia oriental, en la moderna Turquía.

SEGUNDA FILÍPICA (344 A.C.) Después de un intervalo, Filipo había reanudado sus injerencias en Grecia, fortaleciendo su posición en Tesalia y dando apoyo en el Peloponeso a los argivos y a los meseños frente a Esparta. Demóstenes estuvo al frente de una embajada a esas ciudades para prevenirlas de los peligros de asociarse con Filipo, quien protestó rápidamente. Este discurso es su respuesta a las protestas de Filipo. Expone los planes imperialistas de Filipo y le propone que haga su réplica (cuyo texto no se ha conservado).

TERCERA FILÍPICA (341 A.C.) La amenaza del Quersoneso y de Bizancio estaba más cerca y Filipo también estaba interviniendo en Eubea. Demóstenes quiere unir a las ciudades griegas contra Filipo; intenta avisar a los atenienses de la inminencia del peligro y propone el envío inmediato de fuerzas. Éste es uno de los mejores discursos de Demóstenes, marcado por la gravedad y por una profunda ansiedad; en un pasaje muy famoso compara el antiguo espíritu de Atenas con su actual degeneración (la *Cuarta Filípica*, si es auténtica, habría sido pronunciada poco después de la *Tercera*).

5.2.3 Isócrates (436-338 a.C.)

*A*teniense, de familia adinerada y esmerada educación (fue discípulo de Gorgias), practicó todas las formas de la oratoria, pero abandonó la labor de escribir discursos judiciales para abrir una escuela en Atenas en la que enseñaba retórica, ejerciendo una gran influencia entre los intelectuales de su época y posteriormente en Cicerón.

Isócrates denominaba *φιλοσοφία* a la retórica. Sostenía que ésta era correlativa de la gimnasia en la educación de los ciudadanos. Una formaba el alma; la otra, el cuerpo del educando.

Como representante de la oratoria epidíctica, escribía sus discursos, tras elaborarlos cuidadosamente, para que se leyeran en pequeños grupos o circularan por escrito. Sus discursos revelan un claro patriotismo de unidad de los griegos (panhelenismo) ya sea bajo Atenas o Esparta, o incluso bajo Filipo, pero siempre contra el bárbaro, que identificaba con el imperio persa. Su ideal se verá encarnado posteriormente en Alejandro Magno. El príncipe macedonio, que extenderá la cultura griega más allá de sus fronteras, encarna ese nuevo tipo de griego que prosperará en los siglos siguientes y que es defendido por Isócrates, para quien la helenidad no se desprende de factores nacionales, sino culturales. Para él es la formación cultural la que convierte a un individuo en griego.

Entre sus discursos más representativos cabe citar su *Panegírico*, en el que trató el tema de la unidad griega bajo el mando de Filipo (en clara oposición a Demóstenes); su *Panatenaico*, elogio de la ciudad

de Atenas; o su *Areopagítico*, donde defiende una renovación de los poderes del tribunal del Areópago.

5.3 LA ORATORIA DESPUÉS DE FILIPO II

Con la irrupción de Filipo II, con la conquista de Grecia por Alejandro Magno, y, finalmente, con el sometimiento al poder de Roma en el siglo II a.C., la oratoria ve mermada su efectividad política. A partir de este momento, la audición de discursos se convierte en otro modo de diversión pública. Los rétores recitan sus discursos, sus disertaciones ante un público que aplaude y valora más la elaboración técnica que su contenido. A pesar de ello, contamos con grandes autores, como Dión de Prusa o Elio Arístides, muy admirado por sus contemporáneos, que lo comparaban con Demóstenes.

En el siglo IV d.C. encontramos a otros autores como Temistio, también admiradísimo en su tiempo. Fue rétor (profesor de retórica) de los cristianos San Agustín y Gregorio Nacianceno, y de Arcadio, hijo del emperador Teodosio. Libanio causó una honda impresión, por su defensa del helenismo, en el emperador Juliano, conocido como el Apóstata.

Al final de la Antigüedad Clásica, (en 392 Teodosio prohíbe la práctica de la religión pagana; al año siguiente se celebran los últimos Juegos Olímpicos; en 529 Justiniano cierra la Academia de Atenas, último baluarte del mundo clásico) la oratoria pervivió en los pulpitos de las iglesias, con autores de la talla de Gregorio Nacianceno, Juan Crisóstomo (discípulos ambos de Libanio), Basilio el Grande y muchos otros. Se abre otra larga etapa que denominamos bizantina y que concluye en 1453 con la toma de Bizancio por los turcos.

LA FÁBULA

6.1 LA FÁBULA COMO GÉNERO LITERARIO

6.1.1 Terminología

El primer término del que tenemos constancia es αἶνος, expresión poética empleada por Hesíodo y que evoca un αἰνιγμα, esto es, un enigma¹ que debe interpretar el oyente. Desde época clásica se emplearán indistintamente λόγος y μῦθος, términos casi sinónimos que hacen más referencia al relato, hasta que se imponga definitivamente el primero de ellos.

El término latino *fabula*, que ha dado en castellano “fábula”, se relaciona con *fari* (“hablar”), *infans* (el que no sabe hablar, “infante”), *fatum* (“oráculo, destino”). Nos encontramos con la raíz indoeuropea *pha- que ha originado numerosas palabras en las lenguas derivadas: φημί (“decir”), φάσις (“palabra”), φήμη (“fama, renombre”).

6.1.2 Origen y evolución

El origen de este género es un tema muy controvertido y de difícil solución. Desde un remoto origen en Mesopotamia, existen una tradición oriental que se desarrolla en Persia y en la India y otra tradición europea, cuyo primer testimonio literario es la fábula del halcón y el ruiseñor. Esta pequeña historia se enmarca en *Los trabajos y los días* de Hesíodo, pero podríamos ya rastrear en los símiles y proverbios de Homero elementos propios del género. Esta tradición sigue forjándose en la lírica arcaica y finalmente penetra en la prosa en el siglo v a.C.

Ya en el siglo iv los temas fabulísticos, enmarcados en la doble tradición oral (fábulas atribuidas a Esopo) y literaria serán recogidos en su colección por Demetrio de Falero, que sentará las bases para la regularización y desarrollo del género, que será asumido por la filosofía cínica. Ésta incluirá elementos propios de su concepción moral y del mundo. Como autores de fábulas en lengua griega, además del

¹ Enigma es una palabra clave en la cultura de Oriente y de Occidente, ya que los hombres más sabios, por razones de prudencia política, no siempre han explicado su pensamiento de forma clara, sino que se vieron obligados a hablar bajo el velo de metáforas, alegorías, parábolas y enigmas. De otro lado, el enigma y la adivinanza son formas populares de expresión, al igual que los proverbios, las fábulas, o muchas anécdotas y chistes, que desde la lengua viva del pueblo pasaron a la tradición culta.

Corpus Esópico, contamos con la figura de Babrio. En Roma, la fábula tiene éxito como género y encontrará en Fedro un notable exponente literario.

Durante la Edad Media, las tradiciones oriental –con las colecciones de fábulas persas e indias– y la grecolatina volverán a confluir gracias a la expansión del mundo árabe para alcanzar un notable desarrollo. Recordemos en castellano la importancia de la fábula en el Conde Lucanor y el *Libro del Buen Amor*. Este género volverá a alcanzar altas cotas literarias en el Neoclasicismo con autores como La Fontaine en Francia y Samaniego e Iriarte en España.

6.1.3 Definición y características

Resulta muy difícil dar una definición definitiva de este género literario. Han sido distintos los estudiosos que han intentado solucionar el problema. Nosotros nos limitaremos a definirla a través de una enumeración de los rasgos principales de la fábula esópica:

1. Estructura. En general las fábulas presentan una breve presentación de la situación o problema, un desarrollo y solución del mismo donde suele intervenir la sorpresa, el humor o la agudeza. Finalmente se extrae una enseñanza moral genérica, que queda expuesta en la moraleja o epimitio.
2. Intención moral. En las fábulas se evalúan las conductas de los personajes y se les da un uso pedagógico. Se pretende enseñar unas pautas de comportamiento al lector. Este carácter moralizante es posiblemente la causa del éxito del género a lo largo de los siglos, especialmente en el ámbito escolar y educativo.
3. Temática y personajes. Son muy frecuentes las fábulas protagonizadas por animales, dotados de habilidades humanas como hablar y sentir, que encarnan virtudes y defectos humanos. Dichos animales normalmente actúan de manera fija, desempeñan papeles preestablecidos y representan siempre las mismas actitudes sociales que se pretende criticar. De este modo, por convención literaria, la zorra deberá asociarse con la inteligencia, la habilidad y la astucia; el águila y el león, con la fuerza y el poder, por representar la realeza; también el lobo y el halcón encarnan la fuerza; la serpiente equivale a la maldad y la traición; el mono es la vanidad; y el asno representa la jactancia, la necedad y el ridículo.

No obstante, también existen fábulas protagonizadas por seres humanos anónimos como el niño que se ahogaba, el citaredo o el asesino. Otras en las que los actores son los propios dioses,

entre las que distinguimos dioses olímpicos o alegorías como la Muerte, la Verdad o la Fortuna.

Finalmente, debemos citar las también existen fábulas de carácter histórico donde aparecen personajes como Alejandro Magno o Midas. Se debe reflexionar en este punto sobre el carácter indefinido de acciones y personajes.

Dejando al margen las fábulas históricas, que constituyen una minoría, las acciones se desarrollan en lugares indefinidos y los personajes suelen ser anónimos. Ello es resultado lógico de que estos relatos pretendan contar historias universales de las que se extraen consecuencias morales generales.

4. Estilo y forma. Las fábulas se caracterizan por su brevedad y estilo sencillo, libre de excesivos artificios retóricos. Ello se explica por su origen oral y su carácter popular. Es, por así decirlo, un género democrático, nacido del pueblo que pretende llegar a todos, independientemente de su condición social o su edad. Por supuesto, el dialecto utilizado es el ático, dialecto propio de la prosa, que encaja perfectamente con la pretensión divulgativa del género. Otro rasgo característico del estilo de las fábulas es la particular mezcla de lo serio con lo grotesco .
5. Ideología. Como se ha dicho, la intención moral es una característica fundamental del género fabulístico. El elemento moralizador suele encontrarse implícito en la acción, pero queda explícito en el epílogo. La filosofía cínica aprovechará la popularidad del género para exponer sus planteamientos éticos. Así, el principio de vivir según la naturaleza se enfrentará a la convención llevada al extremo de la sofística (oposición νόμος/φύσις).

Se pueden enumerar algunos de los temas cínicos que aparecen en las fábulas:

- a) La naturaleza. Existe una constante apología del estado natural. Por ello, tal vez, se toma a los animales como prototipos. Unos animales que presentan una naturaleza fija e inmutable. Por ello, si la naturaleza no cambia, actuar contra ella suele conducir al fracaso.
- b) Pesimismo social. A partir del concepto cínico de lo natural se deriva la dificultad del individuo de promocionar socialmente. No existe, por tanto, justicia democrática e impera la ley del más fuerte. El débil debe aceptar su condición.
- c) La Fortuna y la Riqueza. La Fortuna, un tema bastante recurrente en las fábulas, es versátil y caprichosa. Constituye, de hecho la única posibilidad de cambiar el estado natural de las cosas. La Riqueza (personificada como Pluto) comparte básicamente las características de la Fortuna.

- d) Crítica de la sociedad y algunos de sus valores tradicionales. También las fábulas se encierra un fuerte componente crítico contra los vicios sociales de la época. El valor que se da a los ricos es duramente criticado, así como a la cultura impregnada de hedonismo. Relacionado con ello, también se observa una crítica contra el cuidado del aspecto físico exterior y la belleza, que se personaliza en los atletas. Se aboga, así, por un cuidado del alma, de lo interior de la persona. Por último, cabe señalar la misoginia como rasgo que impregna distintas fábulas.

6.2 ESOPPO

Pocos datos tenemos de Esopo, nombre que incluso ha llegado a considerarse legendario. Su existencia se sitúa en el siglo VI a.C. y su origen en Frigia o Tracia. La primera mención que tenemos de Esopo aparece en Heródoto, que lo presenta como creador de fábulas (λογοποιός) y esclavo de un tal Iadmón en la isla de Samos. También nos menciona su muerte a manos de los habitantes de Delfos, acusado falsamente de un robo sacrílego, y el castigo que los delfios hubieron de expiar.

En Aristófanes aparece Esopo como un personaje que contaba fábulas para defenderse de la falsa acusación de los delfios. Esopo les desacreditó en una ocasión y para vengarse de él introdujeron una copa sagrada entre su equipaje, lo acusaron después de haberla robado y lo condenaron a muerte por delito de sacrilegio. Los delfios, como castigo a su impiedad, sufren una peste.

A partir del siglo V a.C. se le fue atribuyendo el relato de fábulas tradicionales y se convirtió en una figura emblemática, cuyo nombre sirvió para caracterizar el género fabulístico.

En el siglo I d.C. aparece una novela bizantina de la *Vita Aesopi* ("Vida de Esopo"). En ésta, Esopo es de origen griego y, por culpa del destino, esclavo. Su imagen de extrema fealdad: tripudo, cabezón, canijo, bizco, además de desdentado y tartaja. No obstante, a esa total fealdad de su aspecto exterior contraponen un ingenio y una sabiduría poco comunes, que le ayudan a salir con éxito de todas las situaciones conflictivas que se le presentan. En esta *Vita*, Esopo es un personaje que viaja de un lugar a otro, siempre corriendo riesgos y viviendo aventuras. Fue vendido por su amo a un mercader de esclavos que lo lleva primero a éfeso y más tarde a Samos, donde, a su vez, lo



vende al filósofo Janto (nombre que Aristóteles atribuía al amo de Esopo). Luego, liberado ya por su amo, viaja a Babilonia, a Egipto y, por último, a Delfos, donde muere.

Wichers interpreta el núcleo de la leyenda sobre Esopo de la siguiente forma: se puede identificar a Esopo con un *φάρμακον*, un personaje que en diversas ciudades griegas y de Oriente era anualmente expulsado de la ciudad, se hacía mofa de él, y se le lapidaba, acompañando este rito con un canto fúnebre. Este rito tenía un valor simbólico para significar la liberación de las impurezas acumuladas a lo largo de todo el año.

Adrados atribuye a Esopo origen oriental, concretamente frigio, tal vez por haber sido relacionado con Ahikar, sabio oriental narrador de fábulas. La leyenda griega sobre Esopo se formó a partir de un doble origen: una serie de elementos orientales procedentes de la leyenda de Ahikar, y otros elementos derivados del ritual delfico del *φάρμακον*. Esopo, por consiguiente, sería un personaje que intervenía en ciertas fiestas, contando fábulas, chistes y anécdotas y con el tiempo se pasó a mencionarle como la fuente de dichas fábulas.

6.2.1 *La fábula esópica*

La fábula esópica es el nombre que constantemente se ha atribuido a las recopilaciones de fábulas que posteriormente formaron colecciones con materiales que se consideraban propios de Esopo.

La primera de estas colecciones de fábulas de la que tenemos noticia es la que, hacia el año 300 a.C. escribió el filósofo peripatético Demetrio de Falero. Todas las colecciones posteriores parten de ésta. Demetrio lo que hace fundamentalmente es recoger y prosificar las fábulas usadas como ejemplos en la literatura posterior y presentarlas como piezas de una colección.

Las tres colecciones de fábulas más extensas que nos han llegado son las de Fedro, Babrio y fábulas anónimas griegas que mezclan la fábula de animales con cuentos, máximas y anécdotas. Para los rétores y filósofos cínicos la fábula era un arma de enseñanza y ataque, una mezcla entre lo serio y la broma. Luego se volvió a moralizar y a enseñar en las escuelas.

La más antigua recopilación de fábulas que se conserva, sólo fragmentariamente, nos ha llegado en un papiro, llamado Rylands, del siglo I d.C. Sin embargo hemos de señalar que la transmisión más importante y más completa de fábulas nos ha llegado a través de tres colecciones: la Augustana, la Vindobonense y la Accursiana.

- La colección Augustana debe su nombre a que el códice se conservaba en Augsburgo, aunque en la actualidad se halla en Mu-

nich. Puede datar del siglo I ó II d.C. y es la colección más extensa de fábulas anónimas griegas en prosa.

- La colección Vindobonense tiene parte de sus fábulas en verso y aparece con un lenguaje más descuidado.
- La tercera colección, la Accursiana, que publicó por primera vez a finales del siglo XV Bario Accursio, a quien debe su nombre, es el resultado de una refundición de las otras dos.

Parte II

APÉNDICES

LÍNEA DEL TIEMPO DE LA LITERATURA GRIEGA

En este apéndice puede observarse un recorrido general por la literatura griega a través de una línea del tiempo. Este recorrido forzosamente debe detenerse en algún punto y, en este caso, se fija en el momento en el que Roma se apodera de Grecia, lo que no quiere decir que no se siguiese escribiendo literatura en griego.

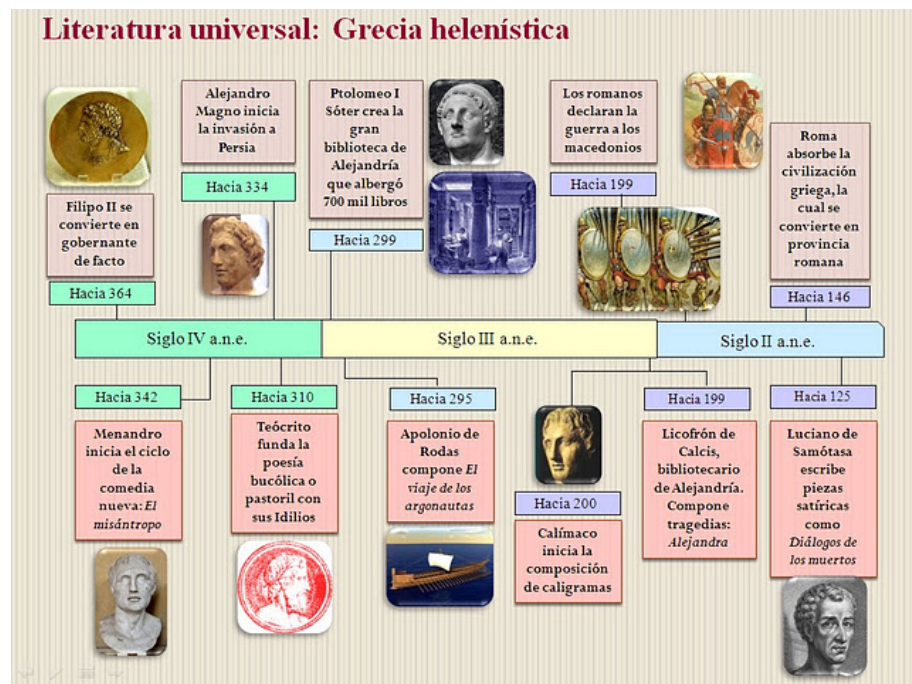
Esta línea del tiempo está dividida en tres fases, Grecia arcaica, clásica y helenística y va desde el siglo XII a.C. hasta el siglo II a.C. Además de los autores de la literatura griega aparecen hechos históricos importantes por su relevancia para la historia de Grecia y su subdivisión en etapas.



Literatura: Grecia arcaica



Literatura: Grecia clásica



Literatura: Grecia helenística

Cuadro cronológico de la literatura griega

ÉPOCA ARCAICA

1500-1200	Mundo micénico	
1180	Fecha tradicional de la destrucción de Troya	
1200-1000	Invasión doria	
776	Primera Olimpíada	
753	Fundación de Roma	
750-600 siglo VII	Desarrollo de las colonizaciones	Homero Hesíodo Arquíloco, Tirteo, Semónides, Calino Mimnermo
siglo VI 594	Reformas de Solón en Atenas	Solón, Safo, Alceo Teognis, Anacreonte
561-528 525 518 510	Tiranía de Pisístrato en Atenas	Simónides Nacimiento de Esquilo Nacimiento de Píndaro
508/507	Fin de la tiranía en Atenas Reformas democráticas de Clístenes en Atenas	

ÉPOCA CLÁSICA: SIGLO V

497 o 496 <i>ca.</i> 484-425		Nacimiento de Sófocles Heródoto
490 - 479	Guerras Médicas.	
490	Victoria griega en Maratón	
480-479	Victorias griegas en Salamina y Platea, respect.	
<i>ca.</i> 480		Nacimiento de Eurípides
477	Fundación de la Liga de Delos	
472		Esquilo, <i>Los Persas</i> (primera tragedia conservada)
<i>ca.</i> 470		Nacimiento de Sócrates
460	Llegada de Pericles al poder	
458		Esquilo, <i>Orestía</i>
<i>ca.</i> 445		Nacimiento de Aristófanes
442		Sófocles, <i>Antígona</i>
438		Eurípides, <i>Alceste</i> (primera de sus tragedias conservada)
431	Comienzo de la Guerra del Peloponeso	Tucídides comienza su <i>Historia de la Guerra</i>
430-354		Jenofonte
429	Peste de Atenas. Muerte de Pericles	
425-422		Aristófanes, sucesivamente <i>Los Acarnienses</i> , <i>Los Caballeros</i> , <i>Las Nubes</i> y <i>Las Avispas</i>
421	Paz de Nicias	
415-413	Expedición ateniense a Sicilia	
411	Breve revolución oligárquica en Atenas	
406-405		Muerte de Eurípides y de Sófocles
404	Fin de la Guerra del Peloponeso. Derrota de Atenas	
403	Oligarquía de los Treinta	Lisias
403-402	Restauración de la democracia en Atenas	
401		Representación póstuma del <i>Edipo en Colono</i> de Sófocles

ÉPOCA CLÁSICA: SIGLO IV

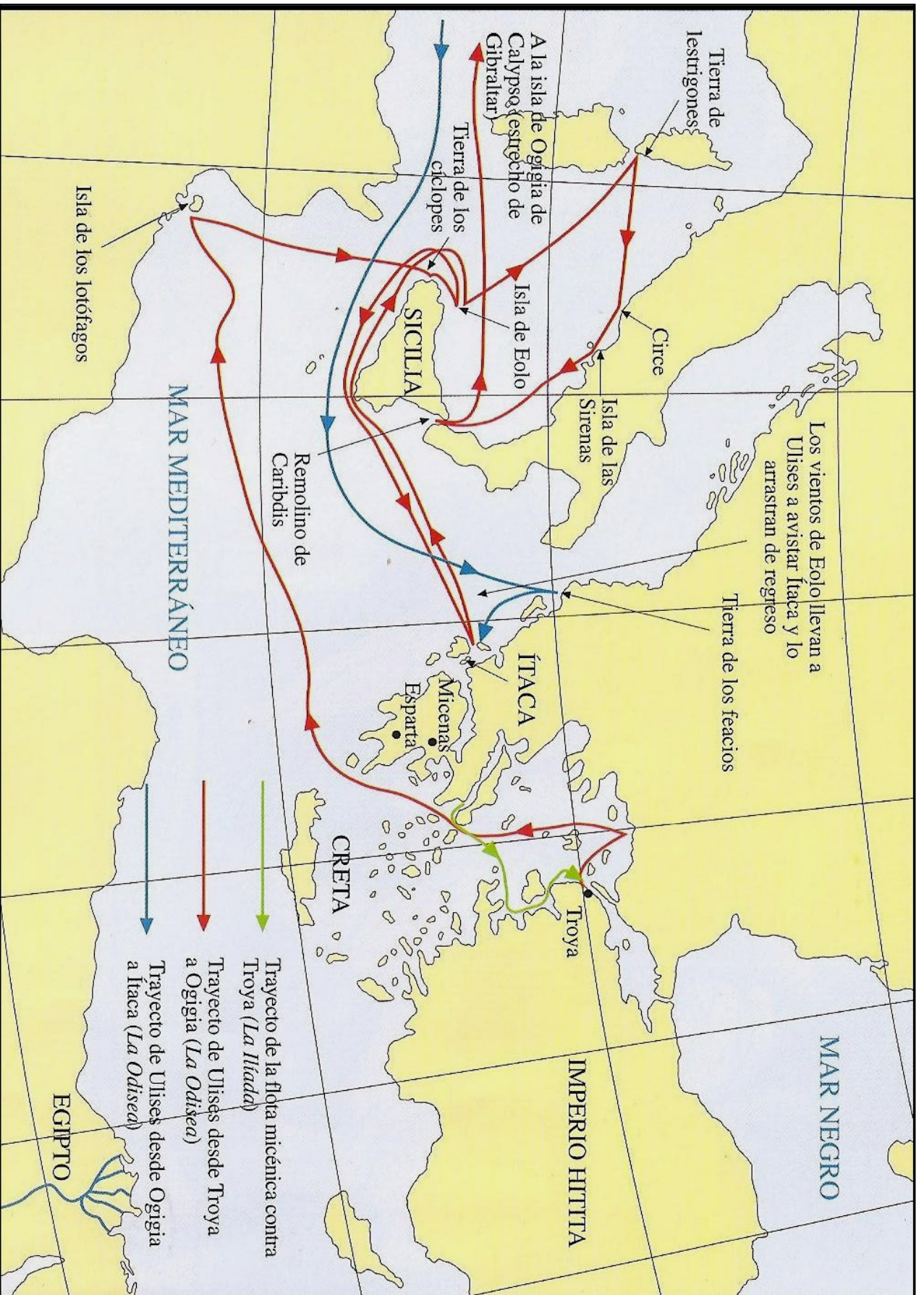
399 398 ss.	Muerte de Sócrates	Primeros <i>Diálogos</i> de Platón
393		Isócrates abre su escuela
390-314		Esquines
387		Platón funda la Academia
384		Nace Aristóteles
377	Constitución de la Segunda Confederación Ateniense	
371	Fin de la hegemonía de Tebas	
360	Llegada de Filipo de Macedonia	
355-354		Comienzos de Demóstenes en la vida política
347		Muerte de Platón. Aristóteles abandona la Academia
342	Aristóteles se hace cargo de la educación de Alejandro	
338	Victoria de Filipo en Queronea	
330		Demóstenes, <i>Sobre la corona</i>
334-323	Alejandro en Asia	
323	Muerte de Alejandro	
322		Muerte de Demóstenes y de Aristóteles

ÉPOCA HELENÍSTICA

n. 325		Zenódoto de Éfeso
316		Menandro, <i>Díscolo</i>
306		Epicuro abre su escuela
290-285		Calímaco fija su residencia en Alejandría
285-246	Reinado de Ptolomeo II Filadelfo	
275		Teócrito, <i>Idilio XVI</i>
257-180		Aristófanes de Bizancio
244		Último poema datado de Calímaco
250-240		Apolonio de Rodas, <i>Las Argonáuticas</i>
247-222	Reinado de Ptolomeo III Evérgetes	
216-144		Aristarco de Samotracia
ca. 200-126		Polibio
200-197	Primera guerra entre Roma y Macedonia	
148	Macedonia, provincia de Roma	
106-43		En Roma, Cicerón
70-19		En Roma, Virgilio
65-8		En Roma, Horacio
ca. 64-19		Estrabón
ca. 60-65		Nacimiento de Dionisio de Halicarnaso
59	César cónsul	
44	Muerte de César	
30	Anexión de Egipto al Imperio romano	

ÉPOCA IMPERIAL ROMANA

29-68 50 a.C.- 150 d.C. <i>ca.</i> 50- <i>ca.</i> 120/125	La Roma de los Césares	En Roma, Ovidio Intervalo de fechas para situar la obra de Caritón, primera novela griega conservada. Plutarco
69-79	La Roma de los Flavios	
96-122	Los Antoninos	
<i>ca.</i> 120- <i>post</i> 180		Luciano de Samosata
123/5- <i>ca.</i> 180		En Roma, Apuleyo
<i>ca.</i> 124		Pausanias
117-138	Adriano emperador	
161-180	Marco Aurelio emperador	
2. ^a mitad siglo II		Jenofonte de Éfeso, <i>Efesiacas</i> ; Aquiles Tacio, <i>Leucipa y Clitofonte</i>
II ex./ III in.		Longo, <i>Dafnis y Cloe</i>
204		Nacimiento de Plotino
III-IV ¿?		Heliodoro, <i>Etiópicas</i>
312	Victoria de Constantino en el puente Milvio	
330	Bizancio, capital del Imperio	
529	Cierre de las escuelas filosóficas por Justiniano	



LA POESÍA ÉPICA

B.1 EL COMIENZO DE LA ODISEA

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
 ἐπλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε·
 πολλῶν δ' ἀνθρώπων εἶδεν ἄστυ καὶ νοῦν ἔγνω,
 5 πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ ἔπαθεν ἄλγη δὲν κατὰ θυμόν,
 ἀρνύμενος ἦν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.
 ἀλλ' οὐδ' ὣς ἐταίρους ἐρρύσατο, ἰέμενός περ·
 αὐτῶν γὰρ σφετέραις ἀτασθαλίαις ὤλοντο,
 νήπιοι, οἳ κατὰ βοῦς Ὑπερίονος Ἥλιου
 ἦσθιον· αὐτὰρ ὃ τοῖς ἀφείλετο νόστιμον ἦμαρ.
 10 τῶν ἀμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἰπέ καὶ ἡμῖν.

Vid. supra
 Características
 de la épica, en
 p. 3.

Musa, háblame de aquel hombre ingenioso, que recorrió errante
 muchísimos lugares, tras arrasar la sagrada ciudad de Troya,
 y vio las ciudades de muchos hombres y conoció su carácter
 y muchas desgracias soportó en su ánimo en el mar,
 5 tratando de salvar su vida y el regreso de sus compañeros.
 Mas ni así pudo protegerlos, aunque lo deseaba con fuerza;
 pues ellos por sus propias insensateces perecieron,
 necios, que las vacas del Sol, hijo de Hiperión,
 se comieron; y al punto él les arrebató el día del regreso.
 10 Relátanos, diosa, hija de Zeus, estos sucesos desde algún punto.

Homero, *Odisea* I, 1–10

B.2 ARGO, EL PERRO DE ODISEO

Homero compuso la *Odisea*; postulando un plazo infinito, con infinitas
 circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez,
 la *Odisea*.

Vid. supra
 Comparación
 entre *Ilíada* y
Odisea, en p. 13.

JORGE LUIS BORGES, *El inmortal*

*T*al hablaban los dos entre sí cuando vieron un perro
 que se hallaba allí echado e irguió su cabeza y orejas:
 era Argo, aquel perro de Ulises paciente que él mismo
 allá en tiempos crió sin lograr disfrutarlo, pues tuvo

que partir para Troya sagrada. Los jóvenes luego lo llevaban a cazas de cabras, cervatos y liebres, mas ya entonces, ausente su dueño, yacía despreciado sobre un cerro de estiércol de mulas y bueyes que habían derramado ante el porche hasta tanto viniesen los siervos y abonasen con ello el extenso jardín. En tal guisa de miseria cuajado se hallaba el can Argo; con todo, bien a Ulises notó que hacia él se acercaba y, al punto, coleando dejó las orejas caer, mas no tuvo fuerzas ya para alzarse y llegar a su amo. Éste al verlo desvió su mirada, enjugóse una lágrima, hurtando prestamente su rostro al porquero, y al cabo le dijo:

«Cosa extraña es, Eumeo, que yazga tal perro en estiércol: tiene hermosa figura en verdad, aunque no se me alcanza si con ella también fue ligero en correr o tan sólo de esa clase de canes de mesa que tienen los hombres y los príncipes cuidan, pues suelen servirles de ornato.»

Respondístele tú, mayoral de los cerdos, Eumeo:

«Ciertamente ese perro es del hombre que ha muerto allá lejos y si en cuerpo y en obras hoy fuese lo mismo que era, cuando Ulises aquí lo dejaba al partirse hacia Troya, pronto echarás tú mismo de ver su vigor y presteza. Animal que él siguiese a través de los fondos umbríos de la selva jamás se le fue, e igual era en rastreo. Mas ahora su mal le ha vencido: su dueño halló muerte por extraño país; las mujeres de él no se acuerdan ni le cuidan; los siervos, si falta el poder de sus amos, nada quieren hacer ni cumplir con lo justo, que Zeus el tonante arrebató al varón la mitad de su fuerza desde el día que en él hace presa la vil servidumbre.»

Tal habló, penetró en el palacio de buena vivienda y derecho se fue al gran salón donde estaban los nobles pretendientes; y a Argo sumióle la muerte en sus sombras no más ver a su dueño de vuelta al vigésimo año.

Odisea XVII, 290-326

Traducción: José Manuel Pabón

*A*ños después, en Cádiz,

un señor afectado del riñón iba asiduamente al Hospital Puerta del Mar para su tratamiento de diálisis. Su perro Canelo lo acompañaba siempre y lo esperaba en la puerta

del hospital. En una de estas revisiones el señor falleció dentro del recinto hospitalario. Canelo esperó, como siempre, fielmente a su dueño en la puerta... ¡12 años!, hasta que, viejo, muy viejo como era, lo atropelló un coche al cruzar la calle. A los pocos meses de estar Canelo a las puertas del hospital, los trabajadores de la perrera municipal se lo llevaron, pero el pueblo gaditano solicitó su indulto. La asociación Agadén lo adoptó y se encargó de cuidar de él. Pero el perro nunca permanecía con la familia que lo adoptaba mucho tiempo y volvía una y otra vez a la puerta del hospital a esperar a su querido amigo. La gente de Cádiz lo cuidaba y Canelo se convirtió en el perro del pueblo, en el perro de todos. En Cádiz tiene dedicado el callejón anexo al hospital en el que solía merodear y un relieve en la pared recuerda a este excepcional animal.



Fuente: [Helleniká. Recursos de griego antiguo](#), blog de Ricardo L. Rodríguez.

B.3 APOLONIO DE RODAS: ARGONÁUTICAS

*N*o hemos querido, conscientemente, dejar fuera de los ejemplos de la épica a Apolonio de Rodas, el mayor representante de este género en época alejandrina. Por eso, incluimos aquí dos traducciones de Aurora Luque de sendos pasajes de esa obra,

acompañadas por las ilustraciones de Marc Chagall para la *Odisea* de Homero.

Vid. Cuaderno
ático nº 5.

La danza de los remos

Apolonio de Rodas, *Argonáuticas* I, 535-547

Los remeros,
lo mismo que unos jóvenes que organizan un baile
para Febo en Ortigia o en Pito o a orillas del Ismeno
y al ritmo de la fórminge en torno del altar
en un airoso grupo con sus ágiles pies
golpetean el suelo,
de igual modo,
al compás de la cítara de Orfeo
batieron con sus remos el agua muy briososa de la mar
y las olas rugientes rompían empapándoles.
A babor y a estribor, la salobre agua negra
rezumaba de espuma, hirviendo pavorosa
bajo la fuerza de hombres tan enérgicos.
Al avanzar la nave bajo el sol
las armas destellaban como llamas.
Muy largas blanqueaban las estelas
como senda que vemos cruzar un verde llano.



Circe se lava el pelo en el mar

Apolonio de Rodas, *Argonáuticas* IV, 661–671

En el puerto famoso de Eea fondearon
y a la orilla lanzaron del barco las amarras. Allí mismo encontraron
a Circe, que purificaba su cabeza con las aguas del mar.
Tan alterada estaba por sus sueños nocturnos
–sus alcobas y todas las paredes de la casa parecía
que rezumaban sangre; consumía una llama sus pócimas reunidas
con que antaño hechizaba a cualquier extranjero que llegase–
que en cuanto que la aurora se extendía y ella se despertaba,
a las aguas del mar iba a purificar una vez y otra vez
sus crenchas y ropajes.



B.4 UNA ANÉCDOTA DE HOMERO

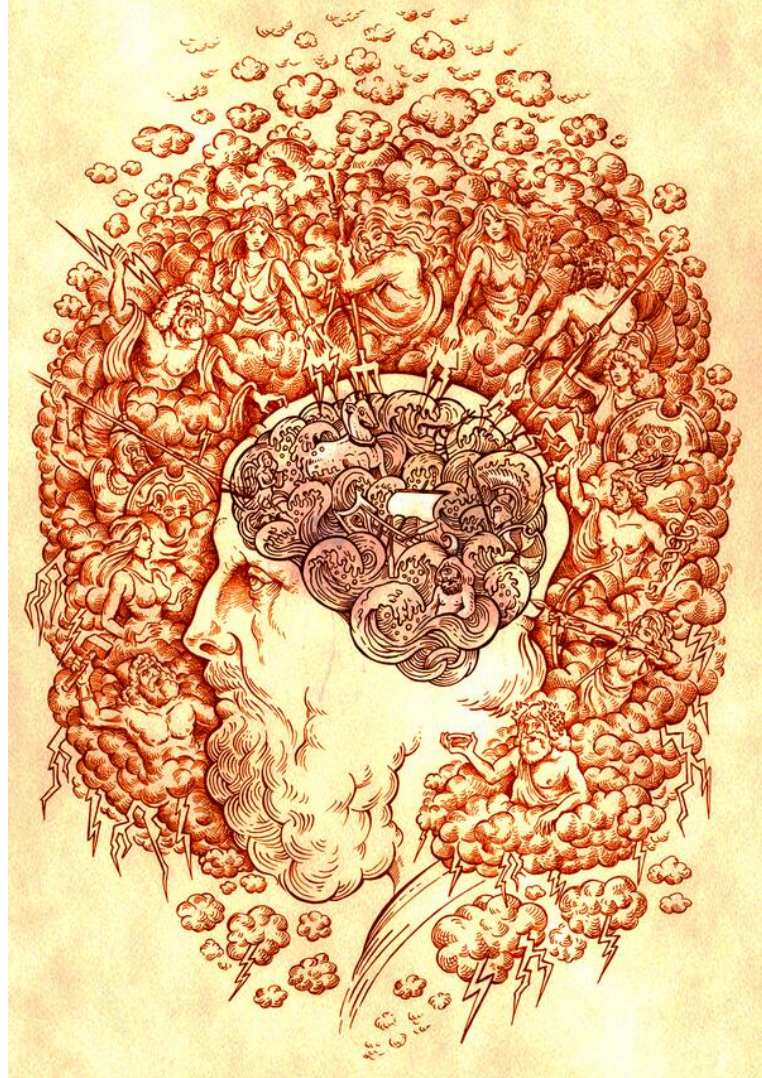
Los griegos contaban la siguiente curiosa anécdota sobre Homero. A Homero, que era el más sabio de todos los griegos, lo engañaron unos niños diciéndole:

«Cuantos vimos y cogimos, los dejamos; en cambio, cuantos ni vimos ni cogimos, los llevamos».

Así nos cuenta la anécdota el filósofo Heráclito. En una antigua *Vida de Homero* en que se recoge la misma anécdota, se dice que los jóvenes eran pescadores. Y que Homero quedó perplejo, porque creía que le hablaban de peces y ya era absurdo que los pescadores hubieran dejado los peces que habían visto y cogido, pero aún lo era más que llevaran los que ni habían visto ni cogido. En realidad los jóvenes se estaban despiojando y se referían a piojos. Se habían librado de los que habían visto y cogido, pero aún llevaban los que no habían sido descubiertos.

La anécdota es naturalmente falsa, pero tiene su interés. Heráclito la utiliza para apoyar su doctrina filosófica de que la realidad se expresa de un modo claro, pero los hombres no la entienden porque no

poseen las claves adecuadas. En términos modernos diríamos que un mensaje puede ser incomprensible si no se conocen algunas claves del código que se emplea. Sólo si conocemos la información contextual o de situación (se habla de piojos y no de peces), podemos entender el mensaje.



Los sueños de Homero

LA POESÍA LÍRICA

C.1 TEOGNIS

A Apolo [E. 1.1-4]

ὦ ἄνα, Λητοῦς υἱέ, Διὸς τέκος, οὔποτε σεῖο
 λήσομαι ἀρχόμενος οὐδ' ἀποπαυόμενος,
 ἀλλ' αἰεὶ πρῶτόν τε καὶ ὕστατον ἔν τε μέσοισιν
 ἀείσω· σὺ δέ μοι κλυθὶ καὶ ἐσθλὰ δίδου.

Oh señor hijo de Leto, vástago de Zeus: jamás me olvidaré de ti al comenzar mi canto ni al calvario, sino que siempre te celebraré al principio, al final y en medio; escúchame tú y séme propicio.

*Vid. supra La
 poesía elegíaca:
 Teognis, en p. 22*

Consejos [E. 1. 27-38]

Σοὶ δ' ἐγὼ εὖ φρονέων ὑποθήσομαι, οἷά περ αὐτός,
 Κύρν', ἀπὸ τῶν ἀγαθῶν παῖς ἔτ' ἐὼν ἔμαθον.
 Πέπνυσο, μηδ' αἰσχροῖσιν ἐπ' ἔργμασι μηδ' ἀδικοῖσι
 τιμὰς μηδ' ἀρετὰς ἔλκεο μηδ' ἄφενος.
 Ταῦτα μὲν οὕτως ἴσθι· κακοῖσι δὲ μὴ προσομίλει
 ἀνδράσιν, ἀλλ' αἰεὶ τῶν ἀγαθῶν ἔχεο·
 καὶ μετὰ τοῖσιν πῖνε καὶ ἔσθιε, καὶ μετὰ τοῖσιν
 ἴζε, καὶ ἀνδανε τοῖς, ὧν μεγάλη δύναμις.
 Ἐσθλῶν μὲν γὰρ ἅπ' ἐσθλὰ μαθήσεται· ἦν δὲ κακοῖσι
 συμμίσγης, ἀπολείς καὶ τὸν ἐόντα νόον.
 Ταῦτα μαθὼν ἀγαθοῖσιν ὁμίλει, καὶ ποτε φήσεις
 εὖ συμβουλευεῖν τοῖσι φίλοισιν ἐμέ.

Como tu amigo que soy voy a darte los consejos que yo mismo, oh Cirno, de niño, recibí de los hombres de bien. Sé prudente y no busques honores, éxitos ni riquezas mediante acciones deshonrosas ni injustas. Convéncete de ello; y no trates con hombres viles, sino está siempre unido con los buenos; bebe y come con aquellos, reúnete con aquellos y sé grato a aquellos cuyo poderío es grande. De los buenos aprenderás cosas buenas; pero si te juntas con los malos, estropearás incluso tu buen natural. Aprende estas máximas y trata con los buenos, y algún día dirás que aconsejo bien a mis amigos.

El primer mal [E. 1. 151–152]

Ἔβριν, Κύρνε, θεός πρῶτον κακῶ ὤπασεν ἀνδρί,
οὐ μέλλει χάριν μηδεμίαν θέμεναι.

El desenfreno, oh Cirno, es el primer mal que la divinidad da al hombre que quiere aniquilar.

A quien honran los dioses [E. 1. 167–170]

Ἄλλ' ἄλλῳ κακόν ἐστι, τὸ δ' ἀτρεχὲς ὄλβιος οὐδεὶς
ἀνθρώπων ὀπόσους ἠέλιος καθορᾷ.
Ὅν δὲ θεοὶ τιμῶσιν, ὁ καὶ μωμεύμενος αἰνεῖ·
ἀνδρὸς δὲ σπουδὴ γίνεται οὐδεμία.

Cada cual tiene una desgracia distinta, y ninguno de a cuantos hombres contempla el sol es completamente feliz. Pero aquel a quien honran los dioses, hasta los murmuradores le alaban, mientras que el esfuerzo del hombre no cuenta para nada.

A la manera del pulpo [E. 1. 213–218]

Θυμέ, φίλους κάτα πάντας ἐπίστρεφε ποικίλον ἦθος,
ὀργὴν συμμίσγων ἦντιν' ἕκαστος ἔχει.
Πουλύπου ὀργὴν ἴσχε πολυπλόκου, ὃς ποτὶ πέτρῃ,
τῇ προσομιλήσῃ, τοῖος ἰδεῖν ἐφάνη·
νῦν μὲν τῆδ' ἐφέπου, τότε δ' ἄλλοῖος χροῖα γίνου.
Κρέσσων τοι σοφίη γίγνεται ἀτροπίης.

Corazón mío, muda tus cambiables maneras en consonancia con cada uno de tus amigos, afectando los sentimientos que cada uno tiene. Aprópiate la manera de ser del pulpo retorcido, que se muestra semejante a la roca a que está adherido; acomódate ahora a una y muda luego el color. La habilidad es preferible a la intransigencia.

El hombre de bien [E. 1. 233–234]

Ἀκρόπολις καὶ πύργος ἐὼν κενεόφρονι δήμῳ,
Κύρν', ὀλίγης τιμῆς ἔμμορεν ἐσθλὸς ἀνήρ.

El hombre de bien, que es la ciudadela y fortaleza de un pueblo insensato, goza de poca estimación.

Valores [E. 1. 255–256]

κάλλιστον τὸ δικαιοτάτον, λῶστον δ' ὑγιαίνειν,
ἥδιστον δὲ πέφυχ' οὐ τις ἐρᾷ τὸ τυχεῖν.

Lo más hermoso es la justicia, lo más preciado la salud, y lo más agradable, el lograr lo que uno desea.

*El camino del medio* [E. 1. 331–332]

Ἥσυχος, ὥσπερ ἐγώ, μέσσην ὁδὸν ἔρχεο ποσσίν,
μηδ' ἐτέροισι διδούς, Κύρνε, τὰ τῶν ἐτέρων.

Tranquilo como yo recorre con tus pies el camino de en medio y no des a unos, oh Cirno, lo que es de otros.

*Libertad* [E. 1. 381–382]

Οὐδέ τι κεκριμένον πρὸς δαίμονός ἐστι βροτοῖσιν,
οὐδ' ὁδὸν ἦντιν' ἰὼν ἀθανάτοισιν ἄδοι.

Ninguna conducta ha sido prescrita a los mortales por la divinidad, ni tampoco el camino que se debe recorrer para agradar a los inmortales.

*No se enseña el bien* [E. 1. 429–438]

Φῦσαι καὶ θρέψαι ῥᾶον βροτόν, ἢ φρένας ἐσθλὰς
ἐνθήμεν· οὐδεὶς πω τοῦτό γ' ἐπεφράσατο,
ᾧ τις σῶφρον' ἔθηκε τὸν ἄφρονα κάκ κακοῦ ἐσθλόν·
οὐδ' Ἀσκλημιάδαις τοῦτό γ' ἔδωκε θεός,
ἰᾶσθαι κακότητα καὶ ἀτηρὰς φρένας ἀνδρῶν·
πολλοὺς ἂν μίσθους καὶ μεγάλους ἔφερον.
Εἰ δ' ἦν ποιητόν τε καὶ ἔνθετον ἀνδρὶ νόημα,
οὐ ποτ' ἂν ἐξ ἀγαθοῦ πατρός ἔγεντο κακός,
πειθόμενος μύθοισι σάφορσιν· ἀλλὰ διδάσκων
οὐ ποτε ποιήσεις τὸν κακὸν ἄνδρ' ἀγαθόν.

Es más fácil engendrar y criar un hombre que inculcarle un ánimo noble; pues nadie hay que haya llegado a discurrir esto: a hacer cuerdo al insensato y bueno al malo. Si la divinidad hubiese concedido a los hijos de Asclepio la curación del vicio y de los sentimientos perversos de los hombres, muchas y grandes ganancias se obtendrían; y si el carácter fuera cosa fabricada artificialmente y puesta en nosotros,

jamás sería malo el hijo de un hombre bueno, pues obedecería a sus palabras virtuosas; pero, en verdad, es imposible que, aleccionándole, puedas convertir al malo en bueno.

Sólo lo difícil da la gloria [E. 1. 463–464]

Εὐμαρὲς οἷς τοι χρῆμα θεοὶ δόσαν οὔτε τι δειλὸν
οὔτ' ἀγαθόν· χαλεπῶ δ' ἔργματι κῦδος ἔπι.

No esforzándose uno los dioses no dan ninguna cosa, ni una insignificante, ni tampoco una buena; son las empresas difíciles las que dan gloria.

El vino revela al hombre [E. 1. 499–502]

Ἐν πυρὶ μὲν χρυσόν τε καὶ ἄργυρον ἴδριες ἄνδρες
γινώσκουσ', ἀνδρὸς δ' οἶνος ἔδειξε νόον,
καὶ μάλα περ πινυτοῦ, τὸν ὑπὲρ μέτρον ἤρατο πίνων,
ὥστε καταισχῦναι καὶ πρὶν ἐόντα σοφόν.

En el fuego reconocen el oro y la plata los entendidos; y el carácter del hombre, por muy sensato que sea, es el vino el que lo hace ostensible bebiéndolo en exceso, hasta cubrir de infamia al que antes era sabio.

Pensamiento y corazón [E. 1. 631–632]

ᾧτινι μὴ θυμοῦ κρέσσων νόος, αἰὲν ἐν ἅταις,
Κύρνε, καὶ μεγάλαις κεῖται ἐν ἀμπλακίαις.

Aquel cuyo pensamiento no puede más que su corazón, siempre, oh Cirno, está en la desgracia y se haya en errores funestos.

Infame pobreza [E. 1. 649–652]

Ἄ δειλὴ πενίη, τί ἐμοῖς ἐπικειμένη ὤμοις
σῶμα καταισχύνεις καὶ νόον ἡμέτερον,
αἰσχρὰ δέ μ' οὐκ ἐθέλοντα βίη καὶ πολλὰ διδάσχεις,
ἔσθλα μετ' ἀνθρώπων καὶ κάλ' ἐπιστάμενον·

Infame pobreza, ¿por qué, pesando sobre mis hombros, llenas de vergüenza mi cuerpo y mi espíritu? Contra mi voluntad, a la fuerza, me enseñas muchas infamias: ¡a mí que entre todos los hombres conozco lo bueno y lo bello!

Ánimo sereno [E. 1. 657–658]

Μηδὲν ἄγαν χαλεποῖσιν ἄςω φρένα μηδ' ἀγαθοῖσι
χαῖρ', ἐπεὶ ἔστ' ἀνδρὸς πάντα φέρειν ἀγαθοῦ.

No te aflijas en exceso en tu corazón por las dificultades; ni te regocijes en exceso por la prosperidad; pues el saber soportarlo todo es cualidad del hombre noble.

Todo es posible [E. 1. 659–666]

Οὐδ' ὁμόσαι χρὴ τοῦτο, τὸ μήποτε πράγμα τόδ' ἔσται·
θεοὶ γάρ τοι νεμεσῶς, οἷσιν ἔπεσι τέλος.
Καὶ † πρῆξαι † μέντοι τι. Καὶ ἐκ κακοῦ ἐσθλὸν ἔγεντο,
καὶ κακὸν ἐξ ἀγαθοῦ. Καὶ τε πενιχρὸς ἀνὴρ
αἶψα μάλ' ἐπλούτησε, καὶ ὃς μάλ' ἀπολλύεται,
ἐξαπίνης ἀπὸ γ' οὖν ὤλεσε νυκτὶ μιᾷ.
Καὶ σώφρων ἤμαρτε, καὶ ἄφρονι πολλάκι δόξα
ἔσπετο, καὶ τιμῆς καὶ κακὸς ὧν ἔλαχεν.

No hay que hacer un juramento como éste: “jamás sucederá tal cosa”; porque los dioses se ofenden y son ellos precisamente quienes tienen en sus manos la realización de las cosas. Del mal suele salir el bien así como del bien el mal; a veces, un hombre pobre se enriquece repentinamente, y el dueño de grandes riquezas las pierde todas de repente en una noche; a veces, el hombre prudente se equivoca mientras la gloria se hace compañera del insensato y el malvado, a pesar de serlo, logra honrosas distinciones.

C.2 SOLÓN

Vid. *supra* La
poesía elegíaca:
Solón, en p. 23

A las Musas [Fragmento 1 Adrados] (versos 1–32)

Μνημοσύνης καὶ Ζηνὸς Ὀλυμπίου ἀγλαὰ τέκνα,
Μοῦσαι Πιερίδες, κλυτὲ μοι εὐχομένω·
ὄλβον μοι πρὸς θεῶν μακάρων δότε καὶ πρὸς ἀπάντων
ἀνθρώπων αἰεὶ δόξαν ἔχειν ἀγαθὴν·
εἶναι δὲ γλυκὺν ὧδε φίλοισ', εχθροῖσι δὲ πικρὸν,
τοῖσι μὲν αἰδοῖον, τοῖσι δὲ δεινὸν ἰδεῖν.
Χρήματα δ' ἰμείρω μὲν ἔχειν, ἀδικῶς δὲ πεπᾶσθαι
οὐκ ἐθέλω· πάντως ὕστερον ἦλθε δίκη.
Πλοῦτον δ' ὄν μὲν δῶσι θεοί, παραγίγνεται ἀνδρὶ
ἔμπεδος ἐκ νεάτου πυθμένος ἐς κορυφὴν·
ὄν δ' ἄνδρες μετίωσιν ὑφ' ὕβριος, οὐ κατὰ κόσμον
ἔρχεται, ἀλλ' ἀδίκουσ' ἔργμασι πειθόμενος
οὐκ ἐθέλων ἔπεται, ταχέως δ' ἀναμίσγεται ἄτη·
ἀρχὴ δ' ἐξ ὀλίγου γίγνεται ὅς τε πυρός,
φλαύρη μὲν τὸ πρῶτον, ἀνιερὴ δὲ τελευτᾶ·
οὐ γὰρ δὴν θνητοῖσ' ὕβριος ἔργα πέλει,
ἀλλὰ Ζεὺς πάντων ἐφορᾷ τέλος, ἐξαπίνης δὲ –
ὥστ' ἄνεμος νεφέλας αἴψα διεσκέδασεν
ἠρινός, ὃς πόντου πολυκύμονος ἀτρυγέτιοι
πυθμένα κινήσας, γῆν κατὰ πυροφόρον
δηιώσας καλὰ ἔργα θεῶν ἔδος αἰπὺν ἰκάνει
οὐρανόν, αἰθρίην δ' αὖτις ἔθηκεν ἰδεῖν·
λάμπει δ' ἠελίοιο μένος κατὰ πύονα γαῖαν
καλόν, ἀτὰρ νεφέων οὐδὲν ἔτ' ἔστιν ἰδεῖν –
τοιαύτη Ζηνὸς πέλεται τίσις, οὐ δ' ἐφ' ἐκάστω
ὥσπερ θνητὸς ἀνὴρ γίγνεται ὀξύχολος,
αἰεὶ δ' οὐ ἐλέληθε διαμπερές, ὅστις ἀλιτρόν
θυμὸν ἔχη, πάντως δ' ἐς τέλος ἐξεφάνη·
ἀλλ' ὃ μὲν αὐτίκ' ἔτεισεν, ὃ δ' ὕστερον· οἳ δὲ φύγωσιν
ἦλυθε πάντως αὖτις· ἀνάιτιοι ἔργα τίνουσιν
ἢ παῖδες τούτων ἢ γένος ἐξοπίσω.

Eunomia [Fragmento 3 Adrados] (versos 1–10)

Ἡμετέρα δὲ πόλις κατὰ μὲν Διὸς οὐποτ' ὀλεῖται
αἴσαν καὶ μακάρων θεῶν φρένας ἀθανάτων·
τοίη γὰρ μεγάρθυμος ἐπίσκοπος ὀβριμοπάτρη
Παλλὰς Ἀθηναίη χειρᾶς ὑπερθεν ἔχει.
Αὐτοὶ δὲ φθείρειν μεγάλην πόλιν ἀφραδίησιν
ἄστοι βούλονται χρήμασι πειθόμενοι,

A las Musas [Fragmento 1 Adrados] (versos 1–32)

Traducción: Juan
Manuel
Rodríguez Tobal.

*S*aras hijas de Zeus de Olimpo y Mnemósine,
Musas de Pieria, oídme esta plegaria.

Traedme de los dioses felices la ventura;
de los hombres, un nombre siempre bueno.
Dulce hacedme al amigo; al enemigo, amargo:
respeto al uno inspire; al otro, miedo.
La riqueza, la busco, mas no quiero tenerla
de un modo injusto, pues que habrá castigo.
Los bienes que da el cielo al hombre asisten firmes
desde su base misma hasta su cima;
mas los que el hombre obtiene del pecado no llegan
de un orden natural, sino a la fuerza:
siervos de la injusticia, darán siempre en desgracia;
y, aunque nazca de poco, como el fuego,
siendo nada al principio, termina por dolernos,
pues no duran los frutos del pecado.
El término de todo mirándolo está Zeus,
y así como las nubes las deshace
raudo el viento de abril después que el fondo estéril
revuelve de la mar copiosa en olas,
y luego de arrasar bellos trigales, llega
al asiento del dios, al alto cielo,
y ya la vista es clara y brilla el sol hermoso
sobre una tierra fértil y sin nubes,
así de repentino el castigo de Zeus;
él no suelta su ira en cada falta
como hacemos los hombres, mas no deja al olvido
la culpa que, a la larga, al fin descubre.
Pagará uno enseguida; otros, más tarde; y otros
escapan a la parte que les toca;
mas ésta al cabo llega, y así, sin ser culpable,
saldará el hijo o el nieto aquella deuda.

Eunomía [Fragmento 3 Adrados] (versos 1–10)

*N*unca a nuestra ciudad ni la sanción de Zeus
ni el querer de los dioses felices darán ruina:
tan grande el corazón de la del padre fuerte,
de Palas, cuyas manos desde lo alto la guardan.
Son, sí, los ciudadanos quienes en su ignorancia
la gran ciudad destruyen cediendo a su provecho,

δήμου δ' ἡγεμόνων ἄδικος νόος, οἷσιν ἐτοῖμον
 ὕβριος ἐκ μεγάλης ἄλγεα πολλὰ παθεῖν·
 οὐ γὰρ ἐπίστανται κατέχειν κόρον οὐδὲ παρούσας
 εὐφροσύνας κοσμεῖν δαιτὸς ἐν ἡσυχίῃ.

Advertencia sobre el tirano [Fragmento 8 Adrados]

Ἐκ νεφέλης πέλεται χίονος μένος ἠδὲ χαλάζης,
 βροντὴ δ' ἐκ λαμπρᾶς γίγνεται ἀστεροπῆς·
 ἀνδρῶν δ' ἐκ μεγάλων πόλις ὄλλυται, ἐς δὲ μονάρχου
 δῆμος ἀιδρεΐη δουλοσύνην ἔπεσεν·
 λίην δ' ἐξάραυτ' οὐ ῥάδιόν ἐστι κατασχεῖν
 ὕστερον, ἀλλ' ἤδη χρῆ τάδε πάντα νοεῖν.

Las edades del hombre [Fragmento 19 Adrados]

Παῖς μὲν ἄνηβος ἐὼν ἔτι νήπιος ἔρκος ὀδόντων
 φύσας ἐκβάλλει πρῶτον ἐν ἑπτ' ἔτεσιν,
 τοὺς δ' ἐτέρους ὅτε δὴ τελέσῃ θεὸς ἑπτ' ἐνιαυτούς,
 ἦβης ἐκφαίνει σήματα γιγνομένης.
 Τῆ τρίτῃ δὲ γένειον, ἀεζομένων ἔτι γυίων,
 λαχνοῦται, χροίης ἀνθος ἀμειβομένης.
 Τῆ δὲ τετάρτῃ πᾶς τις ἐν ἑβδομάδι μέγ' ἄριστος
 ἰσχύν, ἦν τ' ἄνδρες σήματ' ἔχουσ' ἀρετῆς.
 Πέμπτῃ δ' ὄριον ἄνδρα γάμου μεμνημένον εἶναι
 καὶ παίδων ζητεῖν εἰσοπίσω γενεήν.
 Τῆ δ' ἕκτῃ περὶ πάντα καταρτύεται νόος ἀνδρός
 οὐ δ' ἔρδειν ἔθ' ἔργ' ἀπάλαμνα θέλει.
 Ἑπτὰ δὲ νοῦν καὶ γλῶσσαν ἐν ἑβδομάσιν μέγ' ἄριστος
 ὀκτῶ τ' ἀμφοτέρων τέσσαρα καὶ δέκ' ἔτη.
 Τῆ δ' ἐνάτῃ ἔτι μὲν δύνανται, μαλακώτερα δ' αὐτοῦ
 πρὸς μεγάλην ἀρετὴν γλῶσσά τε καὶ σοφίη.
 Τῆς δεκάτης δ' εἴ τις τελέσας κατὰ μέτρον ἵκοιτο,
 οὐκ ἂν ἄωρος ἐὼν μοῖραν ἔχοι θανάτου.

y los jefes del pueblo con sus torcidas miras,
que pagarán, seguro, con dolor su arrogancia;
pues ni saben frenar su hartazgo ni moderan
en la paz de su fiesta su presente alegría.



Advertencia sobre el tirano [Fragmento 8 Adrados]

*T*rae la nube la furia del granizo y la nieve,
y el trueno en el fulgor del relámpago se hace;
aniquilan los grandes a una ciudad, y el pueblo
acaba en su ignorancia por servir a un tirano.
Y es que al que mucho alzamos luego no es nada fácil
contenerlo: es ahora cuando pensarlo toca.



Las edades del hombre [Fragmento 19 Adrados]

*S*on siete años el niño, siendo un chicuelo, pierde
aquel cerco de dientes que echó cuando aún no hablaba.
Otros siete le cumple la divinidad luego
y muestra en él los signos de juventud que llega.
Con los siete terceros, a la par que él se espiga,
la flor de la piel cambia y su mentón embarbece.
Llega al cuarto septenio su fuerza a lo más alto
y en ella ven los hombres señal de su excelencia.
Tras el quinto el momento de pensar en la boda
y buscar en los hijos solar que le suceda.
Al sexto ya está en todo su espíritu formado
y evita acción cualquiera que merezca reproche.
Es al séptimo pleno su juicio y su palabra,
y también al octavo; y son catorce años.
Al noveno, aún con fuerzas, se tornan ya más flojas
su cabeza y su lengua, y pierden la excelencia.
Al décimo, si a darle cumplimiento él llegara,
no le vendrá a destiempo su parte de la muerte.



C.3 ARQUÍLOCO

Vid. *supra* La
poesía yámbica:
Arquíloco, en

p. 23

Traducción: Juan
Manuel
Rodríguez Tobal.

Mercenario y poeta [Fragmento 1 Adrados]

Εἰμὶ δ' ἐγὼ θεράπων μὲν Ἐνυαλίῳ ἀνακτος
καὶ Μουσέων ἔρατὸν δῶρον ἐπιστάμενος.

A las órdenes sirvo de Enialio soberano
y sé muy bien del lindo regalo de las Musas.

Rebosante de amor [Fragmento 95 Adrados]

δύστηνος ἔγκειμαι πόθῳ
ἄψυχος, χαλεπήσι θεῶν ὀδύνησιν ἔκητι
πεπαρμένος δι' ὀστέων.

Infeliz voy sin alma por obra del deseo
y es querer de los dioses este dolor difícil
que hasta los mismos huesos me traspasa.

La tormenta [Fragmento 163 Adrados]

Γλαῦκ' ὄρα· βαθύς γάρ ἤδη κύμασιν ταρασσεται
πόντος ἀμφὶ δ' ἄκρα Γυρέων ὀρθὸν ἴσταται νέφος,
σῆμα χειμόνος· κιχάνει δ' ἐξ ἀελπίτης φόβος.

Glauco, mira, las olas
profundo están el mar alborotando,
y en pie sobre las crestas de Giras una nube
la tempestad señala: no contábamos
con este miedo que ahora nos alcanza.

Vaiivén [Fragmento 207 Adrados]

Τοῖς θεοῖς τιθεῖν πολλάκις μὲν ἐκ κακῶν
ἄνδρας ὀρθοῦσιν μελαίνῃ χειμένους ἐπὶ χθονί,
πολλάκις δ' ἀνατρέπουσι καὶ μάλ' εὖ βεβηρότας
ὑπτίους κλίνουσ'· ἔπειτα πολλὰ γίγνεται κακά
καὶ βίου χρήμη πλανᾶται καὶ νόου παρήρορ.

Echad todo a los dioses: mil veces de los males
levantan al que estaba caído en tierra ya,
y otras mil dan un vuelco y al que andaba seguro

de espaldas lo derriban y ya no acaba el mal
y fuera de él va de juicio, errante, sin sustento.

A Licambes [Fragmento 210 Adrados]

ἐν δ' ἐπίσταμαι μέγα,
τὸν κακῶς με δρῶντα δεινοῖς ἀνταμείβεσθαι κακοῖς.

Sé una cosa importante:
pagar con mal terrible a quien con mal me trata.

Niebla en los ojos [Fragmento 86 Adrados]

τοῖος γὰρ φιλότητος ἔρωσ ὑπὸ καρδίην ἐλυσθεῖς
πολλὴν κατ' ἄχλυν ὀμμάτων ἔχευεν
κλέψας ἐκ στηθῶν ἀπαλὰς φρένας.

Un ansia tal de amor al corazón metió en un torbellino
y derramó en los ojos niebla espesa
robándome del pecho las más tiernas entrañas.

Traducción:
Aurora Luque

Ni yambos ni placeres [Fragmento 90 Adrados]

ἀλλὰ μ' ὁ λυσιμελής, ὠταῖρε, δάμναται πόθος
καὶ μ' οὔτ' ἰάμβων οὔτε τερπωλέων μέλει.

Pero a mí, compañero, me domina el Deseo
que deja el cuerpo lánguido
y no me importan ya ni yambos ni placeres.

Su largo pelo [Fragmento 104 Adrados]

ἔχουσα θαλλὸν μυρσίνης ἐτέρπετο
ῥοδῆς τε καλὸν ἄνθος, ἥ δὲ οἱ κόμη
ὤμους κατεσχίαζε καὶ μετάφρενα.

Disfrutaba llevando una rama de mirto
y una flor exquisita de rosal. Su cabello caía
cubriéndole de sombra los hombros y la espalda.

C.4 SAFO

Vid. *supra* La
poesía mélica:
Safo, en p. 25

Φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν
ἔμμεν' ὤνηρ, ὅστις ἐναντιός τοι
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδου φωνεί-
σας ὑπακούει

καὶ γελαίσας ἡμερόεν, τό μ' ἦ μὰν
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν·
ὡς γὰρ <ἔς> σ' βροχέ' ὡς με φώνη-
σ' οὐδὲν ἔτ' εἴκει,

ἀλλὰ τὰ μὲν γλῶσσα τέαγετ', λέπτον
δ' αὐτίκα χρωῖ πῦρ ὑπαδεδρόμακεν,
ὀπάτεσσι δ' οὐδὲν ὄρημμ', ἐπιβρό-
μεισι δ' ἄκουαι,

τέκαδετ' μ' ἰδῶς κακχέεται, τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, γλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω ἴπιδευῆς
φαίνομ' ἔμ' αὐται.

ἀλλὰ πᾶν τόλματον, ἐπεὶ τὰ καὶ πένητατ

Safo, Fragmento
31 (Ed. Voigt)
(Traducción:
Aurora Luque)

*U*n igual a los dioses me parece
el hombre aquel que frente a ti se sienta,
de cerca y cuando dulcemente hablas
te escucha, y cuando ríes

seductora. Esto –no hay duda– hace
mi corazón volcar dentro del pecho.
Miro hacia ti un instante y de mi voz
ni un hilo ya me acude,

la lengua queda inerte y un sutil
fuego bajo la piel fluye ligero
y con mis ojos nada alcanzo a ver
y zumban mis oídos;

me desborda el sudor, toda me invade
un temblor, y más pálida me vuelvo
que la hierba. No falta –me parece–
mucho para estar muerta.

Longino, *Sobre lo sublime* 107

οὐ θαυμάζεις ὡς ὑπὸ τὸ αὐτὸ τὴν ψυχὴν τὸ σῶμα, τὰς ἀκοὰς τὴν γλῶσσαν, τὰς ὄψεις τὴν χροάν, πάνθ' ὡς ἀλλότρια διωιχόμενα ἐπιζητεῖ, καὶ καθ' ὑπεναντιώσεις ἅμα ψύχεται καίεται, ἀλογιστεῖ φρονεῖ· ἢ γὰρ φοβεῖται ἢ παρ' ὀλίγον τέθνηκεν ἵνα μὴ ἔν τι περι αὐτὴν πάθος φαίνεται, παθῶν δὲ σύνοδος; πάντα μὲν τοιαῦτα γίνεται περὶ τοὺς ἐρώντας, ἢ λῆψις δ' ὡς ἔφην τῶν ἄκρων καὶ ἢ εἰς ταῦτ' συναίρεσις ἀπειργάσατο τὴν ἐξοχὴν.

¿No provoca tu admiración la forma con que Safo solicita, al mismo tiempo, al alma, el cuerpo, el oído, la lengua, la vista, la tez, cual si se tratara de cosas, que no le pertenecen ya y le fueran extrañas; y cómo, sacudida por sensaciones contrarias, experimenta a la vez frío y calor, se siente enajenada y dueña de sí – pues o está llena de temor o a un paso de la muerte – y todo de tal modo que no parece una sola pasión la que se exterioriza, sino un cúmulo de ellas? Todos los enamorados experimentan estos síntomas; pero la elección de los predominantes, como antes decía, y su combinación en un solo cuadro, han conseguido una obra maestra.

Traducción: José
Alsina Clota



οἱ μὲν ἰππῶν στρότον, οἱ δὲ πέσδων,
οἱ δὲ νάων φαῖσ' ἐπ[ι] γᾶν μέλαι[ν]αν
ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ-
τω τις ἔραται·

*S*icen unos que una tropa de jinetes, otros la infantería
y otros que una escuadra de navíos, sobre la tierra
oscura es lo más bello: mas yo digo
que es lo que una ama.

Safo, Fragmento
16 (Ed. Voigt)
(versos 1-4)
(Traducción:
Aurora Luque)

C.5 ALCEO

Vid. supra La
poesía mélica:
Alceo, en p. 25

Traducción: Juan
Manuel
Rodríguez Tobal.

[Fragmento 333 Page]

οἶνος γὰρ ἀνθρώπῳ δίοπτρον.

Que es el vino el espejo del hombre

[Fragmento 335 Page]

οὐ χρῆ κάκοισι θυμόν ἐπιτρέπην,
προκόψομεν γὰρ οὐδὲν ἀσάμενοι,
ὦ Βύκχι, φαρμάκων δ' ἄριστον
οἶνον ἐνεικαμένοις μεθύσθην.

No hay que entregar el ánimo a los males,
pues a nada nos lleva el sufrimiento;
la mejor medicina será, Buquis,
pedir más vino aún y emborracharnos.

[Fragmento 341 Page]

αἶ κ' εἶπης τὰ θέλεις,
καὶ κεν' ἀκούσῃς τὰ κεν οὐ θέλεις.

Si dices lo que quieres,
también escucharás lo que no quieres.

C.6 ANACREONTE

Vid. supra La
poesía mélica:
Anacreonte, en
p. 25

Traducción: Juan
Manuel
Rodríguez Tobal.

[Fragmento 379 Page]

Ἔρωσ, ὅς μ' ἐσιδῶν γένειον ὑποπόλιον
χρυσοφαέννων πτερύγων ἀήταις παραπέτεται.

Al ver Amor mi barba ya gris, sin darme,
entre una brisa de alas de oros mil, pasa.

[Fragmento 395 Page]

πολιοὶ μὲν ἡμῖν ἤδη
 κρόταφοι κάρη τε λευκόν,
 χαρίεσσα δ' οὐκετ' ἤβη
 πάρα, γηραλέοι δ' ὀδόντες,
 γλυκεροῦ δ' οὐκέτι πολλὸς
 βιότου χρόνος λέλειπται·
 διὰ ταῦτ' ἀνασταλύζω
 θαμὰ Τάρταρον δεδοικώς·
 Ἄϊδεω γάρ ἐστι δεινὸς
 μυχός, ἀργαλῆ δ' ἐς αὐτὸν
 κάτοδος· καὶ γὰρ ἐτοῖμον
 καταβάντι μὴ ἀναβῆναι.

Blancas tengo ya las sienas,
 la cabeza cana, lejos
 juventud marchó graciosa,
 andan viejos ya los dientes,
 y a mí ya no mucho tiempo
 de esta dulce vida queda.
 De ahí que tanto lllore a veces
 siempre al Tártaro temiendo,
 que inseguras son del Hades
 las honduras y es penosa
 su bajada, pues se sabe
 que el que baja allá no sube.

[Fragmento 396 Page]

φέρ' ὕδωρ, φέρ' οἶνον, ὦ παῖ, φέρε "δ" ἀνθεμόεντας ἡμῖν
 στεφάνους· ἔνεικον, ὡς δὴ πρὸς Ἔρωτα πυκταλίζω.

Tráenos agua, tráenos vino, venga niño, y trae coronas
 bien floridas, que a los puños he llegado ya con Eros.

[Fragmento 398 Page]

ἀστραγάλοι δ' Ἔρωτός εἰσιν
 μανίαί τε καὶ κυδοιμοί.

Dados que juega Amor son
 los delirios y las riñas.

C.7 ESTESÍCORO

Vid. supra La
lirica coral:
Estesícoro, *en*

p. 26

Traducción: Juan
Manuel
Rodríguez Tobal.

[Fragmento 192 Page]

οὐκ ἔστι ἔτυμος λόγος οὗτος,
οὐδ' ἔβας ἐν νηυσὶν εὐσέλμοις
οὐδ' ἵκεο πέργαμα Τροίας.

No es verdad esa historia,
no fuiste tú en las naves de los bancos hermosos,
no llegaste tú nunca a la ciudad de Troya.

[Fragmento 211 Page]

ὄκα ἦρος ὥραι κελαδῆι χελιδῶν.

Y con la primavera
la algarabía de las golondrinas.

[Fragmento 244 Page]

ἀτελέστατα γὰρ καὶ ἀμάχανα τοὺς θανόντας
κλαίειν.

Qué inútil, pues que nada se remedia,
es llorar por los muertos.

C.8 ÍBICO

Vid. supra La
lirica coral: Íbico,
en p. 27

Traducción: Juan
Manuel
Rodríguez Tobal.

[Fragmento 286 Page]

ἦρι μὲν αἶ τε Κυδώνια
μηλίδες ἀρδόμεναι ῥοᾶν
ἐκ ποταμῶν, ἴνα Παρθένων
κῆπος ἀκήρατος, αἶ τ' οἴνανθίδες
αὐξόμενοι σκιεροῖσιν ὑφ' ἔρνεσιν
οἴναρέοις θαλέθοισιν· ἐμοὶ δ' ἔρος
οὐδεμίαν κατάχοιτος ὥραν.
†τε† ὑπὸ στεροπᾶς φλέγων
Θρηίκιος Βορέας
αἴσσων παρὰ Κύπριδος ἀζαλέ-
αις μανίαισιν ἔρεμνός ἀθαμβῆς
ἐγγρατέως πεδόθεν τινάσσει

ἡμετέρας φρένας.

Y mientras los manzanos de Cidonia,
regados por las aguas de los ríos,
retoñan solamente en primavera
en el jardín sin mancha de las Vírgenes,
y con ellos la flor rompe del vino
a la sombra nacida del renuevo,
en ninguna estación amor descansa
para mí; que, aguijado por el rayo,
el tracio Bóreas vuela imperturbable
de la casa de Cipris, tenebroso,
con una furia que lo agosta todo,
para hacerme temblar desde muy dentro
como el solo señor de mis entrañas.



[Fragmento 310 Page]

δέδοικα μὴ τι πὰρ θεοῖς
ἀμβλακῶν τιμὰν πρὸς ἀνθρώπων ἀμείψω.

Temo que haya de estar errado de los dioses
para ganar la estima de los hombres.



C.9 SIMÓNIDES

[Fragmento 531 Page]

τῶν ἐν Θερμοπύλαις θανόντων
εὐκλεῆς μὲν ἂ τύχα, καλὸς δ' ὁ πότμος,
βωμὸς δ' ὁ τάφος, πρὸ γόων δὲ μνᾶστις, ὁ δ' οἴκτος ἔπαινος·
ἐντάφιον δὲ τοιοῦτον οὔτ' εὐρῶς
οὔθ' ὁ πανδαμάτωρ ἀμαυρώσει χρόνος.
ἀνδρῶν ἀγαθῶν ὅδε σηκὸς οἰκέταν εὐδοξίαν
Ἴλλάδος εἶλετο· μαρτυρεῖ δὲ καὶ Λεωνίδας,
Σπάρτας βασιλεύς, ἀρετᾶς μέγαν λελοιπῶς
κόσμον ἀέναόν τε κλέος.

De los que en las Termópilas murieron
famosa es la ventura, bella la suerte
y un altar la tumba. Para ellos
memoria, no lamento; alabanza, no llanto.
Esta muerte ni el moho podrá ni el tiempo,
de todo asolador, desfigurarla,

Vid. supra La
lírica coral:
Simónides, *en*
p. 27

Traducción: Juan
Manuel
Rodríguez Tobal.

pues es casa este aprisco de hombres buenos
de la gloria de Grecia.
Dejando un monumento a su valor
Leónidas, rey de Esparta,
con su fama inmortal lo testimonia.

[Fragmento 582 Page]

ἔστι καὶ σιγᾶς ἀκίνδυνον γέρας.

Es un don sin peligro el del silencio.

C.10 PÍNDARO

Vid. supra La
lírica coral:
Píndaro, en p. 28
Traducción:
Alfonso Ortega.

Olímpica 1 (476 a.C.)
A Hierón de Siracusa,
vencedor en las carreras de caballos

*S*o mejor, de un lado, es el agua y, de otro, el oro –cual encendido fuego
en la noche– puja sobre toda riqueza que al hombre engrandece.
Pero si atléticas lides celebrar
deseas, corazón mío,
no busques más cálido que el sol
otro astro brillando en el día por el desierto éter,
ni ensalzar podríamos competición mejor que la de Olimpia.
Desde allí el himno multiafamado se trenza
en las almas de los sabios, para que canten
al hijo de Crono los que llegan al opulento
y venturoso hogar de Hierón,
que el cetro mantenedor de justicia gobierna en Sicilia
rica en frutos, cosechando las cimas de las virtudes todas,
y espléndidamente se adorna también
con la delicia de la música y los versos,
como los que cual niños alegres junto a su amigable
mesa cantamos con frecuencia nosotros varones.
¡Vamos!, la dórica lira del clavo
descuelga, si en algo el encanto de Pisa y Ferenico
tu mente abismó en los más dulces pensamientos,
cuando junto al Alfeo corrió, su cuerpo
entregando a la carrera sin ayuda de espuelas,
y con la victoria maridó a su dueño,
al rey de Siracusa, que se goza en los caballos.

Brilla en su honor el prestigio
 en la colonia de nobles varones de Pélope el lidio.
 De él se enamoró el que circunda la tierra, el muy poderoso
 Posidón, desde que de la bañera purificante
 lo sacara Cloto,
 de marfil ornado su reluciente hombro.
 Sí, es verdad que hay muchas maravillas, pero a veces también
 el rumor de los mortales va más allá del verídico relato:
 engañan por entero las fábulas
 tejidas de variopintas mentiras.
 El encanto de la poesía, que hace dulce todas las cosas a los mortales,
 dispensando honor, incluso hace que lo increíble
 sea creíble muchas veces.
 Pero los días venideros
 son los testigos más sabios.
 Y es conveniente al hombre proclamar las cosas buenas
 de los dioses. Pues menor será su culpa.
 Hijo de Tántalo, de ti diré cosas contrarias a mis predecesores:
 Cuando tu padre invitó a irreprochable
 banquete en su querida Sípilo,
 ofreciendo a los dioses festín de agradecida réplica,
 entonces te raptó el señor del brillante tridente,
 dominado en su entraña por el deseo, y en áureas yeguas
 te llevó al excelso palacio de Zeus en todo lugar venerado.
 Allí en próximo tiempo
 llegó también Ganímedes,
 a Zeus destinado para el mismo servicio.
 Como habías desaparecido, y ni a tu madre, por mucho
 que buscaron, te llevaron los hombres,
 pronto contó en secreto alguno de los envidiosos vecinos
 que en el sumo instante del agua hirviendo al fuego,
 con un cuchillo te trocearon miembro a miembro,
 y que en sus mesas, al plato postrero, tus carnes
 se repartieron y comieron.
 Pero a mí me es imposible acusar de «vientre loco» a uno cualquiera
 de los dioses felices. Me niego.
 Pago de mal género alcanza con frecuencia a los blasfemos.
 Si en verdad a algún hombre mortal los guardianes del Olimpo
 honraron, ése fue Tántalo. Pero él, por cierto,
 no pudo digerir su enorme dicha, y por su desmesura cobró
 el castigo terrible; que el Padre Zeus
 suspendió sobre él la piedra pesada
 que siempre se esfuerza en apartar de su cabeza
 y queda ajeno a todo gozo.
 Esta vida tiene él, sin remedio a mano, a tormentos atada,
 cuarto suplicio a otros tres, porque a los Inmortales robó

y dio a sus coetáneos, colegas de festín,
el néctar y ambrosía,
con los cuales le hicieran inmortal.
Pero si algún hombre, al hacer algo, espera quedar oculto
a la divinidad, se engaña.
Por esa razón le expulsaron de nuevo los Inmortales a su hijo
entre la raza, otra vez, de los hombres, la de rápido sino.
Y, cuando en la flor de la edad,
el bozo le iba cubriendo de oscuro el mentón,
pensó, como propuesta boda,
conseguir de su padre, el rey de Pisa, a la gloriosa Hipodamía.
Y acercándose a la mar grisácea, solo en la oscuridad
invocó al Señor del tridente
de grave bramido. Y a él
cabe sus pies, muy cerca, se le apareció.
Pélope le dijo: «Si en algo los amables dones de Cipris
se cumplen, Posidón, para agradecimiento a ti,
detén la lanza de Enómao broncea
y llévame sobre el carro más raudo
a Elide y úneme con la victoria.
Porque, tras de matar a trece héroes
pretendientes, dilata la boda
de su hija. El gran peligro no sorprende a un hombre sin coraje.
Entre quienes el morir es destino, ¿por qué uno
debería consumir, en la oscuridad sentado, en vano una vejez
sin nombre, privado de toda cosa bella? Mas para mí
ese combate
dispuesto está. ¡Quieras tú darme el éxito querido!»
Así dijo. Y no se acogió a inútiles
palabras. Para glorificarlo, el dios
le dio un carro de oro y corceles de alas incansables.
Y abatió el poder de Enómao y tomó a la doncella por compañera de
lecho.
Seis hijos le dio a luz, conductores de pueblos, deseosos de honores.
Y ahora se goza de espléndidos
sacrificios cruentos,
reposando junto al curso del Alfeo,
teniendo un sepulcro atendido junto a un altar
que visitan forasteros innúmeros. Y la gloria
desde lejos fulgura, la de las Olimpíadas en las pistas
de Pélope, donde la velocidad de los pies rivaliza
y las cumbres de la fuerza, audaces contra toda fatiga.
Y el que vence, para el resto de su vida
tiene, dulce cual la miel, bonanza de mediodía,
gracias a los premios logrados. La dicha de cada día siempre
se presenta como bien sumo a todo mortal. Preciso es

que yo corone a aquél, a Hierón, con hípica tonada
en eólico canto.
Y seguro estoy de que a ningún otro varón hospitalario,
de los de ahora al menos, que ambas cosas domine, que sea
conocedor de lo Bello y más soberano en su poder,
podré engalantar con los pliegues gloriosos de mis himnos.
La divinidad, que es tutora de tus nobles
afanes, de ellos se cuida,
asumiendo esta cuita, Hierón.
Y si en ella no cesa de repente,
todavía más dulce victoria
con la rauda cuadriga espero cantar para ti,
si encuentro el camino que ayude mis palabras
y llego a la soleada colina de Crono. Para mí, sí,
alimenta con fuerza la Musa el dardo más vigoroso.
Por cosas distintas son grandes unos u otros.
Pero la cima más alta se alza
para los reyes. ¡No otees más lejos!
¡Dado te sea caminar este tiempo en la cumbre,
y a mí otro tanto, asociarme
a los vencedores, siendo afamado por mi poético saber
entre los griegos por doquiera!

EL DRAMA ÁTICO

D.1 ESQUILO

D.1.1 *Prometeo encadenado*

*Ί*ο, transformada en vaca, recorre los confines del mundo acosada por un tábano. En el Cáucaso encuentra, encadenado a una roca, a Prometeo, que empieza a profetizarle cuando, de pronto, el tábano le pica otra vez. Entonces Ίο interrumpe bruscamente el relato del titán e intercala unos versos en que describe el aguijonazo.

ὑπό μ' αὖ σφάκελος καὶ φρενοπλήγες
 μανίαι θάλπους, οἴστρου δ' ἄρδις
 χρίει μ' ἄπυρος,
 κραδία δὲ φόβῳ φρένα λακτίζει,
 τροχοδινεῖται δ' ὄμμαθ' ἐλίγδην,
 ἔξω δὲ δρόμου φέρομαι λύσσης
 πνεύματι μάργῳ γλώσσης ἀκρατῆς,
 θολεροὶ δὲ λόγοι παίουσ' εἰκῆ
 στυγνῆς πρὸς κύμασιν ἄτης.

Otra vez el espasmo que me asciende
 y este cruel desvarío que me abrasa,
 y el dardo sin forjar que me traspasa
 del tábano, y el miedo que me ofende

los adentros. Tal en un torbellino
 me dan vueltas los ojos con presura
 y de quicio me saca de locura
 soplo loco, y mi lengua no domino;

turbias palabras baten al azar
 las olas de este maldito penar.

Esquilo, *Prometeo encadenado* 878–886

D.2 SÓFOCLES

D.2.1 *Antígona*

Vid. supra
Antígona, en
p. 49

Χορός
πολλὰ τὰ δεινὰ κοῦδὲν ἀν-
θρώπου δεινότερον πέλει.
τοῦτο καὶ πολιοῦ πέραν
πόντου χειμερίῳ νότῳ
χωρεῖ, περιβρυχίοισιν
περῶν ὑπ' οἴδμασιν, θεῶν
τε τὰν ὑπερτάταν, Γᾶν
ἄφθιτον, ἀκαμάταν, ἀποτρύεται
ἰλλομένων ἀρότρων ἔτος εἰς ἔτος
ἱππεῖω γένει πολεύων.

κουφονόων τε φύλον ὀρ-
νήτων ἀμφιβαλῶν ἀγρεῖ
καὶ θηρῶν ἀγρίων ἔθνη
πόντου τ' εἰναλίαν φύσιν
σπείραισι δικτυοκλώστοις,
περιφραδῆς ἀνήρ· κρατεῖ
δὲ μηχαναῖς ἀγραύλου
θηρὸς ὄρεσσιβάτα, λασιαύχενά θ'
ἵππον ὑπαζέμεν ἀμφίλοφον ζυγὸν
οὔρειόν τ' ἀκμηῆτα ταῦρον.

καὶ φθέγμα καὶ ἀνεμόεν
φρόνημα καὶ ἀστυνόμους
ὄργας ἐδιδάξατο καὶ δυσαύλων
πάγων ὑπαίθρεια καὶ
δύσομβρα φεύγειν βέλη
παντοπόρος· ἄπορος ἐπ' οὐδὲν ἔρχεται
τὸ μέλλον· Ἄϊδα μόνον
φεύξιν οὐκ ἐπάξεται
νόσων δ' ἀμηχάνων φυγὰς
ζυμπέφρασται.

σοφόν τι τὸ μηχανόεν
τέχνας ὑπὲρ ἐλπίδ' ἔχων
τοτὲ μὲν καχόν, ἄλλοτ' ἐπ' ἐσθλὸν ἔρπει,
νόμους γεραίρων χθονὸς
θεῶν τ' ἔνορχον δίκαν·
ὑψίπολις· ἄπολις ὅτῳ τὸ μὴ καλὸν
ζύνεστι τόλμας χάριν.
μήτ' ἐμοὶ παρέστιος

γένοιτο μήτ' ἴσον φρονῶν
ὅς τάδ' ἔρδει.

Sófocles, *Antígona* 334–375

Coro

*P*ortentos muchos hay, pero nada es
más portentoso que el hombre.

*Traducción en
verso*

Allende el espumante mar avanza
empujado por el tempestuoso Noto,
atravesándole bajo las olas
que en torno suyo braman.
A la Tierra, la más excelsa
de las deidades, imperecedera,
infatigable, agobia con el ir y venir
de los arados de año en año,
al labrarla con la raza caballar.

Lanzando los repliegues de las trenzadas redes
en torno al linaje de las aves casquivanas,
de las estirpes de las agrestes fieras
y de las marinas criaturas del ponto,
cautivas se las lleva el hombre habilidoso.
Y con ingenios se apodera de la campera fiera
montaraz, y unciendo su cerviz al yugo,
sujeta al corcel de cuello melenudo
y al toro infatigable de los montes.

Lenguaje, pensamiento
tan raudo como el viento,
civilizada disposición aprendió,
y a esquivar también los dardos
de las lluvias inclementes
y las penosas heladas en la intemperie
con recursos que tiene para todo.
Nada habrá en el futuro
a lo que sin recursos se encamine.
Tan sólo medio de evitar la muerte
no habrá de encontrar.
Mas para dolencias de imposible cura
modos de escape tiene ya ingeniados.

Con su capacidad de inventar artes,
ingeniosa más de lo que se pudiera esperar,
a veces al mal, otras al bien se dirige.
Cuando las leyes de su tierra honra
y la justicia jurada por los dioses,
elevado es a la cumbre de su ciudad.
De ciudad, empero, queda privado aquel
en quien no hay respeto al bien
por culpa de su criminal audacia.
¡Que no comparta mi hogar
ni mi forma de pensar
el que así obra!

Traducción: Luis Gil Fernández

*Traducción en
prosa*

*M*uchas cosas asombrosas existen y, con todo, nada más asombroso que el hombre. Él se dirige al otro lado del blanco mar con la ayuda del tempestuoso viento Sur, bajo las rugientes olas avanzando, y a la más poderosa de las diosas, a la imperecedera e infatigable Tierra, trabaja sin descanso, haciendo girar los arados año tras año, al ararla con mulos.

*Esta traducción
aparece aquí
gracias al
comentario de una
alumna tras leer la
versión en verso
del mismo texto:
"Lo he leído
(porque sé leer),
pero no me he
enterado de
nada" (Irene
dixit).*

El hombre que es hábil da caza, envolviéndolos con los lazos de sus redes, a la especie de los aturdidos pájaros, y a los rebaños de agrestes fieras, y a la familia de los seres marinos. Por sus mañas se apodera del animal del campo que va a través de los montes, y unce al yugo que rodea la cerviz al caballo de espesas crines, así como al incansable toro montaraz.

Se enseñó a sí mismo el lenguaje y el alado pensamiento, así como las civilizadas maneras de comportarse, y también, fecundo en recursos, aprendió a esquivar bajo el cielo los dardos de los desaparecibles hielos y los de las lluvias inclementes. Nada de lo por venir le encuentra falta de recursos. Sólo del Hades no tendrá escapatoria. De enfermedades que no tenían remedio ya ha discurrido posibles evasiones.

Poseyendo una habilidad superior a lo que se puede uno imaginar, la destreza para ingeniar recursos, la encamina unas veces al mal, otras veces al bien. Será un alto cargo en la ciudad, respetando las leyes de la tierra y la justicia de los dioses que obliga por juramento.

Desterrado sea aquel que, debido a su osadía, se da a lo que no está bien. ¡Que no llegue a sentarse junto a mi hogar ni participe de mis pensamientos el que haga esto!

Traducción: Assela Alamillo

Antígona (Ἀντιγόνη, en griego) es el título de una tragedia de Sófocles, basada en el mito de Antígona y representada por primera vez en el año 442 a.C.

En *Antígona* se enfrentan dos nociones del deber: la familiar, caracterizada por el respeto a las normas religiosas y que representa Antígona, y la civil, caracterizada por el cumplimiento de las leyes del Estado y representada por Creonte. Además se establece una oposición entre el modo en que las dos hermanas, Antígona e Ismene, se enfrentan a un mismo problema.

ARGUMENTO

Contexto

El difunto rey de Tebas, Edipo, tuvo dos hijos varones: Polinices y Eteocles. Ambos acordaron turnarse anualmente en el trono tebano, pero, tras el primer año, Eteocles no quiso ceder el turno a su hermano, por lo que el primero llevó un ejército extranjero contra Tebas. Los hermanos se dieron muerte mutuamente, pero son los defensores de Tebas los que vencen en el combate.

Prohibición de sepultar a Polinices por considerarlo un traidor a los principios de la ciudad

Antígona, hija de Edipo, cuenta a su hermana Ismene que Creonte, actual rey de Tebas, impone la prohibición de hacer ritos fúnebres al cuerpo de Polinices, como castigo ejemplar por traición a su patria. Antígona pide a Ismene que le ayude a honrar el cadáver de su hermano, pese a la prohibición de Creonte. Ésta se niega por temor a las consecuencias de quebrantar la ley. Antígona reprocha a su hermana su actitud y decide seguir con su plan.

Antígona desobedece la ley

Creonte anuncia ante el coro de ancianos su disposición sobre Polinices, y el coro se compromete a respetar la ley. Posteriormente, un guardián anuncia que Polinices ha sido enterrado, sin que ningún guardián supiera quién ha realizado esa acción. El coro de ancianos cree que los dioses han intervenido para resolver el conflicto de leyes, pero Creonte amenaza con pagar menos a los guardianes porque cree que alguien los ha sobornado. El cuerpo de Polinices es desenterrado. Pronto se descubre que Antígona era quien había enterrado al cuerpo, pues intenta una vez más enterrar

al cuerpo y realizar los ritos funerarios, pero es capturada por los centinelas. Antígona es llevada ante Creonte y explica que ha desobedecido porque las leyes humanas no pueden prevalecer sobre las divinas. Además se muestra orgullosa de ello y no teme las consecuencias. Creonte la increpa por su acción, sospecha que su hermana Ismene también está implicada y, a pesar del parentesco que lo une a ellas, se dispone a condenarlas a muerte.

Ismene, llamada a presencia de Creonte, a pesar de que no ha desobedecido la ley, desea compartir el destino con su hermana y se confiesa también culpable. Sin embargo, Antígona, resentida contra ella porque ha preferido respetar la ley promulgada por el rey, se niega a que Ismene muera con ella. Finalmente, es sólo Antígona la condenada a muerte. Será enterrada viva en una tumba excavada en roca.

Antígona frente a la muerte

*H*emón, el hijo de Creonte, se ve perjudicado por la decisión de su padre, ya que Antígona es su prometida. Señala a su padre que el pueblo tebano no cree que Antígona merezca la condena a muerte y pide que la perdone. Creonte se niega a ello y manda traer a Antígona para que muera en presencia de su hijo. Hemón se niega a verla y sale precipitadamente.

La desgracia de Creonte

*C*reonte aún tiene que soportar otra desgracia más, pues, al volver a palacio con su hijo muerto en brazos, recibe la noticia de que su esposa Eurídice también se ha suicidado al conocer las noticias.

D.2.1.1 *El valor de la Antígona de Sófocles*

*H*egel alabó la concepción de la *Antígona* de Sófocles y dijo de ella que era “una de las obras de arte más sublimes”. Las causas del conflicto trágico posibilitaron el estudio dialéctico del filósofo alemán. Las actuaciones de Creonte y Antígona están enraizadas en la realidad de unas ciudades griegas que acaban de resultar victoriosas en las guerras que las enfrentaron al poderoso imperio persa. Así, el “soberano” Creonte (ὁ Κρέων) se encuentra inesperadamente al frente de la ciudad. De la “ciudad” (ἡ πόλις) y de los “ciudadanos” (οἱ πολῖται) deberían brotar la nueva “constitución política” (ἡ πολιτεία) y las “leyes” (οἱ νόμοι) que rigieran una vida donde “todo es política” (πάντα πολιτικά). Sin embargo, Creonte representa en exclusi-

va el “poder” (τὸ κράτος); su único objetivo es buscar lo mejor para la ciudad.¹

Por el contrario, Antígona, reivindica en exclusiva la “norma no escrita” (τὸ νόμιμα); frente al “estado” (ἡ πόλις) el derecho de la “familia” (τὸ γένος); frente al hombre nuevo como medida de todas las cosas (πάντων χρημάτων μέτρον ἄνθρωπος), la fuerza de los dioses ctónicos.

Ambos tienen su propio derecho, su propia “legalidad” (ἡ δικαιοσύνη), y siguiéndola actúan con “virtud” (ἡ ἀρετή), y por esta “excelencia” deberían ser reconocidos en la “opinión” de todos (ἡ δόξα) y recibir “honra” (ἡ τιμή): Creonte, como “benefactor” de la ciudad (ὁ εὐεργέτης), y Antígona, como “ejemplo” (τὸ παράδειγμα) de “fraternidad” (ἡ συγγένεια).

Sin embargo, sus actuaciones, surgidas cada una de ellas de su propio “modo de pensamiento” (το ἦθος), se tornan en “insolencia” y “soberbia” (ἡ ὕβρις); los dos caracteres consideran que su acción no es ya justa (δίκαιος, α, ον), sino la única acción justa; su “osadía” (ἡ τόλμα) los lleva a convertirse en defensores de “su propia ley” (αὐτόνομοι).

Creonte se ocupa sólo del poder y lo suyo, pues, como le reprocha Antígona “a la tiranía le es posible hacer y decir lo que quiera” (v. 507, ἔξεστι (τῇ τυραννίδι) δρᾶν καὶ λέγειν ἃ βούλεται). Antígona se obstina en defender un estado de cosas previo a la *polis*.

Los dos carecen de “sensatez” (τὸ φρονεῖν), condición ineludible para la “felicidad” (ἡ εὐδαιμονία). Y los dioses suelen “castigar” (κολάζειν) tal “falta” (ἡ ἁμαρτία). La “insensatez” (ἡ μωρία) puede ser no más que el reflejo del castigo divino, de la “ciega locura” (ἡ ἄτη) que desestabiliza el difícil equilibrio de la excelencia y la “moderación” (ἡ σωφροσύνη) en la actuación humana.

Antígona va camino a su muerte y, si bien no se arrepiente de su acción, ha perdido la altivez y resolución que mostraba antes, al dar muestras de temor ante su muerte. La humanización de Antígona resalta el dramatismo del momento.

¹ Más tarde, en la época de la República romana, la expresión de Cicerón (Cic., *De legibus* 3, 3, 8), *salus populi suprema lex esto* («que la salud del pueblo sea la ley suprema»), se convertiría en una máxima del derecho público en Roma, según la cual todas las leyes particulares deben derogarse si se trata de salvar al estado; esta máxima romana ha sido invocada luego por muchos pueblos y gobiernos.

LA HISTORIOGRAFÍA

E.1 HERÓDOTO

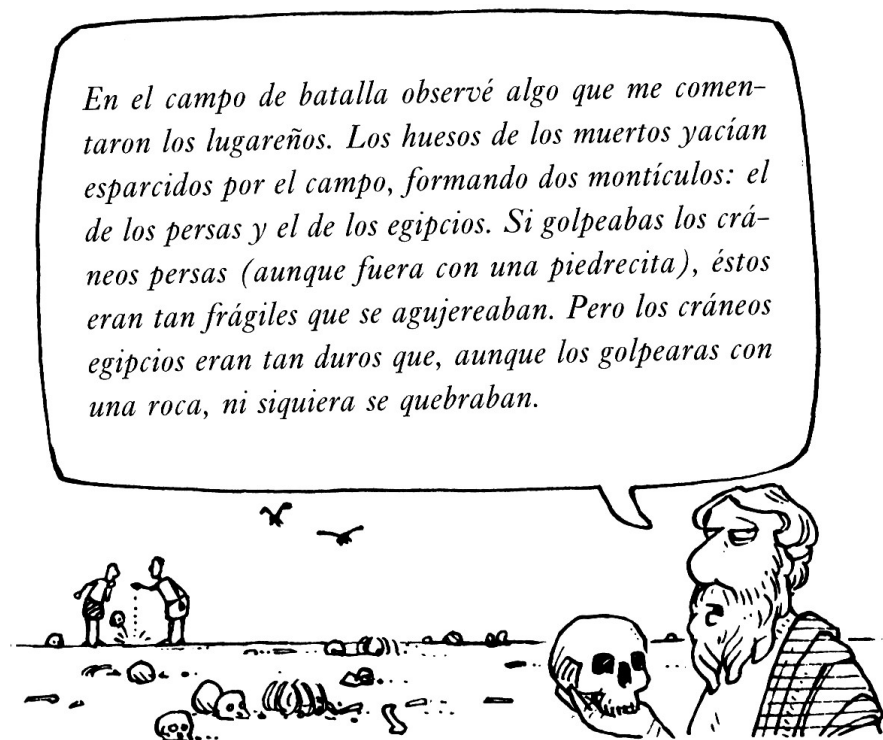
E.1.1 Los escitas

Vid. supra nota
sobre los escitas,
en p. 71

En una guerra, es costumbre de los soldados escitas beberse la sangre del primer hombre que matan. Las cabezas de todos los enemigos muertos en el combate son presentadas ante el rey; una cabeza es una prueba para el soldado que le da derecho al botín; sin cabeza no hay botín.

Arranca la piel de la cabeza practicando un corte circular en las orejas y tirando del cráneo. A continuación raspa la carne de la piel con una costilla de buey y, cuando está limpia, la moldea con los dedos para que sea flexible. Cuelga sus trofeos en la brida de su caballo como si fueran pañuelos, y se siente muy orgulloso de ellos. El guerrero más bravo es aquél que luce más cabelleras. Muchos escitas cosen los cueros cabelludos para hacerse mantos que se ponen, como los mantos de los campesinos.



E.1.2 *Persas y egipcios*E.1.3 *La historia de Giges y Candaules*

Vid. supra
Heródoto, en p. 86

*R*esulta que el tal Candaules estaba enamorado de su mujer y, como enamorado, creía firmemente tener la mujer más bella del mundo; de modo que, convencido de ello y como, entre sus oficiales, Giges, hijo de Dascilo, era su máximo favorito, Candaules confiaba al tal Giges sus más importantes asuntos y, particularmente, le ponderaba la hermosura de su mujer. Y, al cabo de no mucho tiempo –pues el destino quería que la desgracia alcanzara a Candaules–, le dijo a Giges lo siguiente: «Giges, como creo que, pese a mis palabras, no estás convencido de la belleza de mi mujer (porque en realidad los hombres desconfían más de sus oídos que de sus ojos) prueba a verla desnuda». Giges, entonces, exclamó diciendo: «Señor, ¿qué insana proposición me haces al sugerirme que vea desnuda a mi señora? Cuando una mujer se despoja de su túnica, con ella se despoja también de su pudor. Hace tiempo que los hombres conformaron las reglas del decoro, reglas que debemos observar; una de ellas estriba en que cada cual se atenga a lo suyo. Además, yo estoy convencido de que ella es la mujer más bella del mundo y te ruego que no me pidas desafueros».

Con estas palabras Giges trataba, claro es, de negarse, por temor a que el asunto le ocasionara algún perjuicio, pero Candaules le contestó en estos términos: «Tranquilízate, Giges, y no tengas miedo de mí, pensando que te hago esta proposición para probarte, ni de mi mujer, por temor a que ella pueda ocasionarte algún daño; pues yo lo dispondré todo de manera que ella ni siquiera se entere de que tú la has visto. Te apostaré tras la puerta de la alcoba en que dormimos, que estará entreabierta; y en cuanto yo haya entrado, llegará también mi mujer para acostarse. junto a la entrada hay un asiento; en él colocará sus ropas conforme se las vaya quitando y podrás contemplarla con entera libertad. Finalmente, cuando desde el asiento se dirija a la cama y quedas a su espalda, procura entonces cruzar la puerta sin que te vea».

En vista de que no podía soslayarlo, Giges accedió a ello. Cuando Candaules consideró que era hora de acostarse, llevó a Giges al dormitorio y, acto seguido, acudió también su mujer; una vez estuvo dentro, y mientras iba dejando sus ropas, Giges pudo contemplarla. Y cuando, al dirigirse la mujer hacia el lecho, quedó a su espalda, salió a hurtadillas de la estancia. La mujer le vio salir, pero, aunque comprendió lo que su marido había hecho, no se puso a gritar por la vergüenza sufrida ni denotó haberse dado cuenta, con el propósito de vengarse de Candaules, ya que, entre los lidios –como entre casi todos los bárbaros en general–, ser contemplado desnudo supone una gran vejación hasta para un hombre.

Por el momento, pues, sin ninguna exteriorización, se mostró así de tranquila. Pero en cuanto se hizo de día, alertó a los servidores que sabía le eran más leales e hizo llamar a Giges. Éste, que no pensaba que ella estuviera al tanto de lo sucedido, acudió a su llamada, pues ya antes solía, cuando la reina lo hacía llamar, presentarse a ella. Y cuando Giges llegó, la mujer le dijo lo siguiente: «Giges, de entre los dos caminos que ahora se te ofrecen, te doy a escoger el que prefieras seguir: o bien matas a Candaules y te haces conmigo y con el reino de los lidios, o bien eres tú quien debe morir sin más demora para evitar que, en lo sucesivo, por seguir todas las órdenes de Candaules, veas lo que no debes. Sí, debe morir quien ha tramado ese plan, o tú, que me has visto desnuda y has obrado contra las leyes del decoro». Por un instante, Giges quedó perplejo ante sus palabras; pero, después, comenzó a suplicarle que no le sumiera en la necesidad de tener que hacer semejante elección. Sin embargo, como no logró convencerla, sino que se vio realmente enfrentado a la necesidad de matar a su señor, o de perecer él a manos de otros, optó por conservar la vida. Así que le formuló la siguiente pregunta: «Ya que me obligas –dijo– a matar a mi señor contra mi voluntad, de acuerdo, te escucho; dime cómo atentaremos contra él». Ella, entonces, le dijo en respuesta: «La acción tendrá efecto en el mismo lugar en que me exhibió desnuda y el atentado se llevará a cabo cuando duerma».

Después de haber tramado la conspiración, al llegar la noche, Giges (dado que no tenía libertad de movimientos, ni quedaba otra salida, sino que él o Candaules debía morir) siguió a la mujer al dormitorio. Ella, después de entregarle un puñal, lo ocultó detrás mismo de la puerta. Y, al cabo, mientras Candaules descansaba, Giges salió con sigilo, le dio muerte y se hizo con la mujer y con el reino de los lidios. Precisamente Arquíloco de Paros, que vivió por esa misma época, mencionó a Giges en un trímetro yámbico.

Heródoto, *Historias* 1, 8–12

Traducción: Francisco Rodríguez-Adrados



E.2 TUCÍDIDES

E.2.1 *Elogio de la democracia ateniense*

Vid. *supra*
Tucídides, en p. 87

Tenemos un régimen político que no emula las leyes de otros pueblos, y más que imitadores de los demás, somos un modelo a seguir. Su nombre, debido a que el gobierno no depende de unos pocos sino de la mayoría, es democracia. En lo que concierne a los asuntos privados, la igualdad, conforme a nuestras leyes, alcanza a todo el mundo, mientras que en la elección de los cargos públicos no antepone las razones de clase al mérito personal, conforme al prestigio de que goza cada ciudadano en su actividad; y tampoco nadie, en razón de su pobreza, encuentra obstáculos debido a la oscuridad de su condición social si está en condiciones de prestar un servicio a la ciudad. En nuestras relaciones con el Estado vivimos como ciudadanos libres y, del mismo modo, en lo tocante a las mutuas sospechas propias del trato cotidiano, nosotros no sentimos irritación contra nuestro vecino si hace algo que le gusta y no le dirigimos miradas de reproche, que no suponen un perjuicio, pero resultan dolorosas. Si en nuestras relaciones privadas evitamos molestarnos, en la vida pública, un respetuoso temor es la principal causa de que no cometamos infracciones, porque prestamos obediencia a quienes se suceden en el gobierno y a las leyes, y principalmente a las que están establecidas para ayudar a los que sufren injusticias y a las que, aun sin estar escritas, acarrear a quien las infringe una vergüenza por todos reconocida.

Por otra parte, como alivio de nuestras fatigas, hemos procurado a nuestro espíritu muchísimos esparcimientos. Tenemos juegos y fiestas durante todo el año, y casas privadas con espléndidas instalaciones, cuyo goce cotidiano aleja la tristeza. Y gracias a la importancia de nuestra ciudad todo tipo de productos de toda la Tierra son importados, con lo que el disfrute con que gozamos de nuestros propios

productos no nos resulta más familiar que el obtenido con los de otros pueblos.

[...]

*A*mamos la belleza con sencillez y el saber sin relajación. Nos servimos de la riqueza más como oportunidad para la acción que como pretexto para la vanagloria, y entre nosotros no es un motivo de vergüenza para nadie reconocer su pobreza, sino que lo es más bien no hacer nada por evitarla. Las mismas personas pueden dedicar a la vez su atención a sus asuntos particulares y a los públicos, y gentes que se dedican a diferentes actividades tienen suficiente criterio respecto a los asuntos públicos. Somos, en efecto, los únicos que a quien no toma parte en estos asuntos lo consideramos no un despreocupado, sino un inútil; y nosotros en persona cuando menos damos nuestro juicio sobre los asuntos, o los estudiamos puntualmente, porque, en nuestra opinión, no son las palabras lo que supone un perjuicio para la acción, sino el no informarse por medio de la palabra antes de proceder a lo necesario mediante la acción. También nos distinguimos en cuanto a que somos extraordinariamente audaces a la vez que hacemos nuestros cálculos sobre las acciones que vamos a emprender, mientras que a los otros la ignorancia les da coraje, y el cálculo, indecisión. Y es justo que sean considerados los más fuertes de espíritu quienes, aun conociendo perfectamente las penalidades y los placeres, no por esto se apartan de los peligros. También en lo relativo a la generosidad somos distintos de la mayoría, pues nos ganamos los amigos no recibiendo favores, sino haciéndolos. Y quien ha hecho el favor está en mejores condiciones para conservar vivo, mediante muestras de benevolencia hacia aquel a quien concedió el favor, el agradecimiento que se le debe. El que lo debe, en cambio, se muestra más apagado, porque sabe que devuelve el favor no con miras a un agradecimiento sino para pagar una deuda. Somos los únicos, además, que prestamos nuestra ayuda confiadamente, no tanto por efectuar un cálculo de la conveniencia como por la confianza que nace de la libertad.

Resumiendo, afirmo que nuestra ciudad es, en su conjunto, un ejemplo para Grecia.

Tucídides, *Historia de la Guerra del Peloponeso* 2, 37-41
Traducción: Juan José Torres Esbarranch

INTRODUCCIÓN AL GÉNERO DRAMÁTICO

F.1 INTRODUCCIÓN

F.1.1 *Origen del teatro*

*P*arece que el origen del teatro griego está en las fiestas dedicadas a Dioniso (Baco, en la cultura latina). Los campesinos disfrazados cantaban las aventuras del dios y entonaban himnos en su honor. Poco a poco fueron incorporando más elementos hasta dar lugar a las representaciones.

En España las representaciones teatrales tienen su origen también en la liturgia religiosa. En las ceremonias celebradas con motivo de la Navidad o la Semana Santa, los fieles eran espectadores de “representaciones” que corrían a cargo del sacerdote o los niños del coro, que intervenían recitando o cantando textos del Evangelio. Estas representaciones se llamaban misterios o autos (aún se celebra el Misterio de Elche). Después se trasladaron al exterior de las iglesias como consecuencia de la mayor complicación de la puesta en escena.

Paralelamente, también hay un componente profano en el origen del teatro, vinculado a las fiestas que celebran los cambios de estación, las cosechas, y otras celebraciones no religiosas como el Carnaval.

El término “drama” viene del griego δράω (*dráo*), que significa “hacer”. Una obra de teatro es, pues, acción, acción representada. Dramatizar algo es darle forma dramática: diálogos, conflicto de los personajes y dinámica de la acción.

El género dramático es aquel en que el autor presenta un conflicto que desarrollan directamente unos personajes mediante el diálogo en prosa o en verso. Las obras de teatro pertenecen a este género.

F.1.2 *Elementos de la estructura dramática*

1. Personaje. Es quien realiza la acción. Viene definido por lo que hace y por cómo lo hace, y caracterizado por una serie de atributos: nombre, edad, rasgos físicos,...
2. Conflicto. El conflicto dramático es lo característico de la acción. Sin conflicto, no hay teatro. Es toda situación de choque, lucha u oposición entre personas o cosas.

3. Espacio. Es donde se realiza la acción, el espacio escénico. El espacio dramático es el que el espectador recrea en su imaginación.
4. Tiempo. Hay que distinguir entre duración y época. Dentro de la primera se diferencia tiempo dramático (el tiempo que dura la representación) y tiempo de ficción (el tiempo que duraría ese suceso en la realidad). La época es el momento en que está ambientada la obra.
5. Argumento. Lo que se cuenta, la trama de la historia.
6. Tema. La idea o ideas centrales. En una obra suele haber varios temas.

F.2 CARACTERÍSTICAS DEL GÉNERO DRAMÁTICO

1. La obra dramática está destinada a la representación teatral, lo que implica :
 - Unidad de acción: debe existir un tema o asunto central para que la atención del espectador no se disperse. Aristóteles señaló en su *Poética* que, de las tres unidades que afectan al género teatral, la de acción es la única que debe respetarse por encima de todo.
 - Las unidades de tiempo y de lugar se referían, según las poéticas renacentistas, a que la acción debía desarrollarse en un único escenario y en veinticuatro horas.
2. En el desarrollo de la obra dramática suelen distinguirse tres partes:
 - Exposición. Por medio del diálogo y el desarrollo de los hechos se descubren los antecedentes necesarios para comprender la trama y presentar a los personajes.
 - Nudo. Se desarrolla el conflicto mediante la complicación de las situaciones y el aumento de la tensión.
 - Desenlace. Donde se resuelve el conflicto. Puede sorprender por la manera en que se produce, pero debe ser el resultado lógico del conflicto planteado.
3. Externamente las obras teatrales se dividen en los llamados actos, períodos de tiempo limitados por interrupciones que sirven de descanso a los actores y espectadores. Los actos a su vez se dividen en cuadros, porciones continuas de acción que aparecen desarrolladas en un mismo lugar. Las escenas son los fragmentos determinados por las entradas y salidas de los personajes (la división en escenas no existe en el Siglo de Oro). En el teatro

griego el número de actos era de cinco. En el teatro del Siglo de Oro se redujeron a tres. Las piezas breves suelen tener uno.

4. La forma característica de expresión de una obra dramática es el diálogo, ya sea en verso o en prosa. Sin embargo, existen también otras formas:
 - Monólogos: son reflexiones en voz alta de un personaje. También se llaman soliloquios.
 - Parlamentos: largas intervenciones narrativas en suspensión del diálogo.
 - Apartes: pensamientos o intenciones secretas que, en voz alta, un personaje dirige exclusivamente al público. El resto de los personajes sigue como si no lo hubiera oído.

Las acotaciones son las aclaraciones que el autor de la obra incluye generalmente antes de cada escena para explicar algún detalle sobre la representación, el decorado, el vestuario de los actores, . . . Su función suele ser práctica, aunque algunos autores hacen de las acotaciones bellos fragmentos líricos.

5. Los actores son los encargados de representar el texto. Para ello se sirven de la declamación y de la mímica, y tiene por complemento la caracterización física y el vestuario. Un buen actor se vale de los gestos, el acento y la actitud para conseguir la caracterización necesaria.
6. La escenografía crea la atmósfera adecuada para el mejor desarrollo de la representación. Utiliza elementos tales como el decorado, la música, las luces, los ruidos, . . . Según el tipo de obra, puede ser realista o simbólica.
7. Clasificación. Las obras teatrales se clasifican básicamente en:
 - Géneros dramáticos mayores: tragedia, comedia y drama.
 - La tragedia presenta el conflicto de un héroe y la adversidad ante la cual sucumbe. El asunto requiere un tono y un lenguaje elevados. El desenlace suele ser doloroso y produce un efecto catárquico (catarsis = purificación, liberación) en el público. En Grecia, los protagonistas de las tragedias sólo podía ser héroes, dioses o reyes.
 - La comedia busca la risa mediante la presentación de conflictos supuestos, situaciones falsas y personajes ridículos. En Grecia, los personajes de la comedia eran de categoría social inferior y aparecían personajes prototípicos como el gracioso, que solía ser el criado, y su amo, un personaje más serio y de más categoría social.
 - El término “drama” posee un significado amplio (obra teatral) y otro restringido cuando se refiere al género,

que tiene, como la tragedia, un conflicto doloroso; pero no lo sitúa en un plano ideal, con reyes y héroes como personajes, sino real, con personajes más cercanos a la realidad.

– Por los temas tratados, la comedia y el drama pueden ser históricos, religiosos, de costumbres, etc. Obras de tesis o de ideas son las que proponen defender una teoría política, filosófica o moral; la comedia o drama psicológico concentra la atención en el análisis de las reacciones de los personajes. El teatro actual es, en muchos casos, una recuperación de la teatralidad primitiva. Muchas obras incorporan la música, la danza y la mímica a la representación teatral.

- Géneros dramáticos menores: pasos, entremés, sainete,...
- Géneros dramáticos musicales: zarzuela, ópera, musical,...

F.3 LÉXICO DEL TEATRO GRIEGO

Gran parte del léxico relacionado con el teatro es de claro origen griego:

1. La denominación de los géneros: *tragedia* (τραγωδία) y *comedia* (κωμωδία)
2. La denominación de las partes que componían una obra teatral: *prólogo* (πρόλογος), *párodos* (πάροδος, “camino o entrada junto a o delante”, se le daba este nombre porque el coro entraba cantando la escena por un lado), *episodio* (ἐπεισόδιον, “introducido encima o además, accesorio”, se le daba este nombre porque iba introducido entre dos entradas del coro), *estásimo* (στάσιμος, “fijo, quieto, sedentario”, se le daba este nombre porque el coro cuando cantaba en este momento no cambiaba de sitio), *agón* (ἄγων, “concurso, lucha”, pues en este momento se enfrentaban las diversas posturas planteadas en la obra), *parábasis* (παράβασις, “acción de adelantarse”, pues en este momento el coro se adelantaba en dirección a los espectadores), *éxodo* (ἐξοδος, “salida”).
3. El propio nombre de sus participantes: *coro* (χóρος, coro), *coreuta* (χορευτής, “corista, que baila o figura en un coro”), *corifeo* (χορυφαῖος, “que ocupa el primer lugar, jefe”), *protagonista* (πρωταγωνιστής, “que combate en primera línea, actor encargado del papel principal”), *antagonista* (ἀνταγωνιστής, “adversario, rival”).
4. Las propias partes de un teatro: el *graderío* o θέατρον (“lugar en el que se asiste a un espectáculo”, derivado del verbo θεάομαι, “contemplar, ver”), la *orquestra* (ὄρχήστρα, del verbo ὀρχέομαι,

“danzar, bailar”), el *proscenio* (προσκήνιον, “entrada de una tienda, parte delantera de una tienda”) y la *escena* (σκηνή, “tienda, cabaña, construcción de madera y cubierta en la que primeramente se representaban las obras de teatro”, de donde procede propiamente el concepto de “escena”).

F.4 UNA ANÉCDOTA: LA MUERTE DE ESQUILO

Se cuentan que el gran dramaturgo Esquilo murió cuando un águila sobrevoló su cabeza y dejó caer algo sobre ella. ¿Qué fue lo que el águila dejó caer?

- a) Una tortuga.
- b) Una liebre.
- c) Una piedra.



La respuesta se encuentra en el siguiente texto griego tomado de la *Vita Aeschyli*:

Καὶ σφόδρα τῷ τε τυράνῳ Ἰέρωνι καὶ τοῖς Γελώοις τιμηθεὶς ἐπιζήσας τρίτον ἔτος γηραιὸς ἐτελεύτα τοῦτον τὸν τρόπον. ἀετὸς χελώνην ἀρπάσας, ὡς ἐγκρατῆς γενέσθαι τῆς χελώνης τῆς ἄγρας οὐκ ἴσχυεν, ἀφίησι κατὰ πετρῶν αὐτὴν συνθλάσων τὸ δέρμα, ἣ δὲ ἐνεχθεῖσα κατὰ τοῦ ποιητοῦ φονεῦει αὐτόν. χρηστηριασθεὶς δὲ ἦν ‘οὐράνιον σε βέλος κατακτανεῖ’.

Vita Aeschyli 10