estudios clásicos

74-76

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

PATRONATO «MENÉNDEZ Y PELAYO»

ESTUDIOS CLÁSICOS

ÓRGANO DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTUDIOS CLASICOS

TOMO XIX

(NÚMEROS 74 A 76)

MADRID, 1975

DIRECTOR:

MANUEL FERNÁNDEZ-GALIANO.

COMITÉ DE REDACCIÓN:

JOSÉ ALSINA, MIGUEL DOLÇ, ANTONIO FONTÁN, JUAN GIL, SEBASTIÁN MARINER, ISIDORO MUÑOZ VALLE, FRANCISCO RODRÍGUEZ ADRADOS y JOSÉ S. LASSO DE LA VEGA.

ESTUDIOS CLÁSICOS publica tres números anuales (febrero, mayo y noviembre) que forman, sin contar los suplementos, un volumen de quinientas páginas aproximadamente.

El único responsable de los conceptos u opiniones expresados en artículos o reseñas de ESTUDIOS CLÁSICOS será el autor del respectivo trabajo.

PRECIO DE VENTA Y SUSCRIPCIÓN:

ESPAÑA:

Suscripción anual	300	ptas.
Número suelto	125	»

EXTRANJERO:

Suscripción anual	450	»
Número suelto	190	»

REDACCIÓN: DUQUE DE MEDINACELI, 4 MADRID (14)

DISTRIBUCIÓN: LIBRERÍA CIENTÍFICA MEDINACELI

DUQUE DE MEDINACELI, 4. — MADRID (14)

Depósito Legal: M. 567 - 1958

Gráficas Cóndor, S. A. — Sánchez Pacheco, 81. — Madrid, 1975

ÍNDICE GENERAL DEL TOMO XIX

ARTÍCULOS — *Págs.*

GARCÍA GUAL, C., *Idea de la novela entre los griegos y romanos* ... 111
GIL, LUIS, *Los profesionales del amor en la Comedia Media y Nueva* ... 59
GUILLÉN, LUIS F., *De Arquíloco a Píndaro. Cuestiones de crítica literaria* ... 33
LÓPEZ EIRE, A., *Estesicoro en el marco de la literatura griega arcaica: sus precedentes* ... 1
MARINER, SEBASTIÁN, *Cicerón orador: una autocrítica y una revisión. III, Nemo sui ipsius iustus iudex?* ... 89

INFORMACIÓN BIBLIOGRÁFICA:

MORALEJO, JOSÉ LUIS, *La nueva edición de los mozárabes* ... 145

INFORMACIÓN PROFESIONAL:

FERNÁNDEZ-GALIANO, MANUEL, *El Congreso Internacional de Madrid.* 159

Además, la revista ha publicado separadamente, como suplemento de la segunda serie de textos:

CALÍMACO, *Epigramas, XLI-L,* introducción, texto, aparato crítico, traducción y notas de Luis Alberto de Cuenca (núm. 6, continuación).

ESTESÍCORO EN EL MARCO DE LA LITERATURA GRIEGA ARCAICA: SUS PRECEDENTES

No es en absoluto extraño que el testimonio más antiguo que poseemos acerca de Estesícoro sea el de un verso de Simónides en que nuestro poeta aparece citado al lado de Homero como autoridad en materia de canto épico: οὕτω γὰρ Ὅμηρος ἠδὲ Στασίχορος ἄεισε λαοῖς, «Pues así Homero y Estesícoro al pueblo cantaron» [1].

A partir de esta mención, raro es el autor antiguo que, al referirse al poeta occidental, no lo asocie con el primer poeta épico griego. Son, en efecto, abundantísimas las referencias a la proximidad de los estilos de uno y otro.

Comenzamos por presentar el juicio crítico de Quintiliano por ser el que de ninguna manera suele faltar en los manuales o en los trabajos que de algún modo tocan el estilo del poeta objeto de nuestro estudio:

Nouem uero Lyricorum longe Pindarus princeps... Stesichorus quam sit ingenio ualidus materiae quoque ostendunt, maxima bella et clarissimos canentem duces et epici carminis onera lyra sustinentem. reddit enim personis in agendo simul loquendoque debitam dignitatem, ac si tenuisset modum, uidetur aemulari proximus Homerum potuisse; sed redundat atque effunditur, quod ut est reprehendendum, ita copiae uitium est.

---

[1] Fr. 32 D.

«De los nueve líricos Píndaro con mucho es el primero. En cuanto a Estesícoro, qué vigoroso fue su ingenio es algo que, aparte otras pruebas, muestra la temática de sus obras; pues cantó importantísimas guerras y muy ilustres generales, sosteniendo con la lira el peso de la poesía épica. Y es que a sus personajes les mantiene la dignidad que les corresponde tanto al obrar como al expresarse. Y si hubiese respetado la moderación, es probable que hubiera podido ser considerado el rival más inmediato de Homero; pero su estilo se hace rebosante hasta el desbordamiento, cosa que, si bien digna de censura, no deja de ser un error explicable por la riqueza de recursos» [2].

Es claro, pues, que relacionar a Estesícoro con Homero no era intuición gratuita por parte de los antiguos, sino que se basaba en unos hechos objetivos como la temática y el modo de tratar a los personajes; pero, además, contaba una cuestión de estilo: nuestro poeta es, en opinión de Quintiliano, un Homero desbocado, un Homero sin riendas, un poeta lírico que se encuentra todavía a un paso de la poesía épica, pero que ya no es, propiamente hablando, un poeta épico, aunque también cante batallas muy significativas y generales muy dignos de recuerdo literario. No cabe dejarse engañar por la temática: Estesícoro es ya un poeta que ha roto con una tradición secular de hacer versos; tiene un estilo propio que, por un lado, recuerda a Homero, pero por otro ofrece ya con respecto al viejo poema épico notables discrepancias. Éstas se cifran fundamentalmente en un modo de hacer que es ya totalmente distinto: el ingenio del poeta, muy abundante en recursos, asoma de una manera definitiva en su propia poesía. A partir de este momento se puede comprobar que argumentos empleados por Homero y tratados en general por la épica reaparecen en la literatura, pero provistos de un nuevo ropaje, no expuestos según las normas del canto épico, sino de otra manera menos convencional y mucho más personalizada. Tanto es así que el insigne crítico cuyo

[2] Quint. X, 1, 62.

juicio comentamos, a la hora de señalar la diferencia que media entre el antiguo poeta épico y el novel poeta lírico, se apoya en que este último no fue fiel a unas pautas observables en Homero (*si tenuisset modum*), sino que introdujo en su nuevo modo de poetizar una acumulación de recursos tal que convirtió su estilo en redundante.

No se nos escapa, sin embargo, que tal valoración sólo es justificable si se mide la poesía de Estesícoro con el metro de la de Homero. Y aunque, aparentemente, Quintiliano encuadra a nuestro poeta en un tipo de poesía —la lírica— diferente de la homérica —la épica— (pues sólo así se explica el *epici carminis onera lyra sustinentem*), le fue imposible evitar la comparación de la poesía del uno con la del otro.

Para entender esto, es conveniente pasar a otros juicios que denuncian el carácter homérico del estilo de nuestro poeta.

Aducimos, en primer lugar, el que aparece en la obrita titulada Περὶ ὕψους, verdadera obra maestra en cuestiones de Estilística y fuente fundamental para nuestro conocimiento de la valoración que los antiguos hicieron de sus clásicos:

μόνος Ἡρόδοτος ὁμηρικώτατος ἐγένετο; Στησίχορος πρότερον, ὅ τε Ἀρχίλοχος, πάντων δὲ τούτων μάλιστα ὁ Πλάτων, ἀπὸ τοῦ Ὁμηρικοῦ κείνου νάματος εἰς αὐτὸν μυρίας ὅσας παρατροπὰς ἀποχετευσάμενος.

«¿Sólo Heródoto fue un gran imitador de Homero? No, Estesícoro lo fue antes, y Arquíloco; y de todos ellos especialmente Platón, el cual con innumerables canales desvió hacia sí mismo el caudal de aquella homérica fuente» [3].

La caracterización de ὁμηρικώτατος ya es bastante rotunda de por sí; y dejando aparte a Platón, el hecho de que como «muy homérico» se considere también a Arquíloco es un dato importante que no podemos dejar de utilizar.

---

[3] Π. ὕφ. XIII, 3.

Que nosotros sepamos, el servidor de Ares y las Musas no escribió poemas épicos al homérico modo. En este sentido, que el autor del Περὶ ὕψους lo asocie a Estesícoro bajo el calificativo común de ὁμηρικώτατος es un detalle que ha de resultar esclarecedor con relación a los homerismos de nuestro poeta.

En efecto, el estupendo trabajo de A. Scherer[4] sobre la lengua de Arquíloco nos muestra en qué sentido el poeta de Paros es seguidor de Homero. Junto a clarísimas fórmulas homéricas del tipo πολυφλοίσβοιο θαλάσσης, aparecen en la obra del autor pario innovaciones obtenidas a base de manipulaciones del código homérico; así, se lee, por ejemplo, en Arquíloco λυσιμελὴς πόθος, que recuerda el ὕπνος λυσιμελής de la *Odisea*[5], o nos encontramos en los restos de la poesía arquiloquea con ὄνου ὀτρυγηφάγου, innovación forjada a imagen y semejanza de homerismos como ὠμοφάγοι λύκοι, λέοντες, θῶες, localizables en la *Ilíada*[6].

Si algo semejante es comprobable en los despojos de la obra de Estesícoro, la calificación de ὁμηρικώτατος, aplicada al estilo de nuestro poeta por el autor del Περὶ ὕψους, resultaría apropiada.

Pero antes de emprender esa averiguación, no estará de más confirmar, presentando nuevos testimonios, la muy extendida opinión de que Estesícoro fue en sumo grado aprendiz de la técnica homérica en poesía.

A propósito de la palabra θέμις se lee en la *Suda*[7]:

θέμις· τὸ δίκαιον. καὶ Αἰλιανός· «Εἰ θέμις καὶ τῷ Ἱμεραίῳ πρὸς Ὅμηρον τὸ ὄμμα ἀνατείνειν.»

«*themis*: significa 'lo justo'. También así lo usa Eliano: 'Si es justo igualmente al de Himera levantar los ojos hacia Homero'.»

Hasta ahora parece claro, por consiguiente, que dos razones de peso se imponen para quienes ven en nuestro

---

4 A. SCHERER, «Die Sprache des Archilochos», *Fond. Hardt* X, 89-107.
5 *Od.* XX, 57; XXIII, 243.
6 *Il.* V, 782; XI, 479; XVI, 157.
7 *Sud.*, s. v. θέμις.

poeta un fiel seguidor de Homero: en primer lugar, los antiguos debieron detectar en la obra de Estesícoro buen número de homerismos, lo que justifica que se le compare con Arquíloco y que al mismo tiempo se ponga énfasis en declarar que, pese a todo, Homero pertenece al capítulo de la épica y nuestro poeta al de la lírica. En segundo lugar, se reconoce que mucho es lo que Estesícoro debe a la épica homérica, para probar lo cual se aducen razones como la dignidad de los personajes y la temática común, que son, ni más ni menos, detalles de contenido. Así se explica la mención de la *Suda* que acabamos de presentar o la directa información de Quintiliano sobre las batallas y generales que Estesícoro cantó; y sólo así podemos entender un pasaje de Dión de Prusa en que este autor expone las preferencias en materia de poesía que mostraba Alejandro Magno, el verdadero modelo y espejo de conducta para reyes.

El pasaje dice así [8]:

Ταῦτα δὲ ἔλεγε πρὸς τὸν πατέρα, ἐπιδεικνύμενος τὴν αὐτοῦ διάνοιαν. Καὶ γὰρ δὴ ἐτύγχανε τὸν μὲν Ὅμηρον ἀγαπῶν, τὸν Ἀχιλλέα δὲ οὐ μόνον ἐθαύμαζεν, ἀλλὰ καὶ ἐζηλοτύπει τῆς Ὁμήρου ποιήσεως, ὥσπερ οἱ καλοὶ παῖδες ζηλοτυποῦσι τοὺς καλοὺς ἐνίοτε κρειττόνων ἐραστῶν τυγχάνοντας. Τῶν δὲ ἄλλων ποιητῶν οὐ σφόδρα ἐφρόντιζε. Στεσιχόρου δὲ καὶ Πινδάρου ἐπεμνήσθη, τοῦ μὲν ὅτι μιμητὴς Ὁμήρου γενέσθαι δοκεῖ καὶ τὴν ἅλωσιν οὐκ ἀναξίως ἐποίησε τῆς Τροίας...»

«Así hablaba Alejandro a su padre, mostrando su propio modo de pensar. Y es que se daba la circunstancia de que le gustaba Homero; y a Aquiles no sólo lo admiraba, sino que, además, sentía con relación a él celos debido a la poesía de Homero, del mismo modo que los jóvenes guapos sienten envidia de otros que también lo son, cuando a veces estos últimos obtienen amantes más poderosos.

---

[8] D. Chr. II, 32-34.

Y de los demás poetas no se preocupaba excesivamente, pero sí que mencionó a Estesícoro y a Píndaro. Al primero por parecer imitador de Homero y haber cantado no en forma inconveniente la Captura de Troya...»

Del texto precedente parece deducirse claramente que en la valoración del estilo de Estesícoro fue decisivo el hecho de que un lírico tocase temas épicos y lo hiciera con la elevación (ὕψος) de la epopeya. En este sentido, los griegos occidentales, que carecían de un Homero, debieron congratularse al encontrar en nuestro poeta un buen ejemplar que les servía para enfrentarlo al gran poeta épico que inauguró la literatura griega.

Nuestro poeta es, por tanto, el más homérico de los líricos a juzgar por la forma y por el contenido de sus composiciones. Es algo que los antiguos intuyeron. En el marco del canon de los líricos Estesícoro destacaba porque en su obra cantaba hazañas y proezas de héroes —temática que estaba muy alejada de la que utilizaron en sus poesías Safo y Anacreonte, por poner un par de ejemplos—; y, por otro lado, con relación a la forma, su obra debía estar plagada de homerismos, como parece resultar claro del hecho de que se ponga en el mismo plano de fidelidad respecto al estilo homérico a nuestro poeta y a Arquíloco y de la palabra μιμητής que emplea Dión de Prusa.

Pero quizá nadie ha expresado de forma tan contundente la proximidad del estilo de nuestro poeta al de Homero, como Antípatro de Sidón en un dístico que extraemos de una poesía de la Antología Palatina:

...οὗ κατὰ Πυθαγόρεω φυσικὰν φάτιν, ἁ πρὶν Ὁμήρου
ψυχὰ ἐνὶ στέρνοις δεύτερον ᾤκισατο.

...en cuyo pecho el alma
que antes de Homero fue,
moró por vez segunda,
según de Pitágoras física doctrina[9].

[9] *A. P.* VII, 75, 3-4.

Estesícoro se nos presenta como el Homero reencarnado, a juzgar por los versos precedentes. Aunque es bien claro que ello no es más que una poética manera de expresarse en virtud de la cual, empleando la clave de la *metempsícosis*, el juicio prosaico de que, al leer la obra de nuestro poeta, inevitablemente el lector pensaría en Homero, aparece presentado en forma más ajustada a la esencia de la erudita poesía de Antípatro sidonio.

Nada empece la opacidad del mensaje poético a la comprensión del juicio valorativo que los antiguos hicieron del estilo de nuestro poeta. Es evidente que con metáforas más o menos audaces todos ellos coinciden en caracterizar a Estesícoro como *alter Homerus*, el lírico que con más proximidad siguió los pasos del más antiguo poeta griego.

Una anónima poesía, también en este caso de la Antología Palatina, de nuevo insiste en el carácter homérico de la obra de nuestro poeta, esta vez a la luz de una nueva clave, a saber, la identificación del estilo de un autor con el caudal de un río. He aquí los versos que nos interesan del poema en cuestión[10]:

Πίνδαρε, Μουσάων ἱερὸν στόμα, καὶ λάλε Σειρὴν
Βακχυλίδη Σαπφοῦς τ' Αἰολίδες χάριτες
γράμμα τ' Ἀνακρείοντος, Ὁμηρικὸν ὅς τ' ἀπὸ ῥεῦμα
ἔσπασας οἰκείοις, Στεσίχορ', ἐν καμάτοις,
... ...

Píndaro de las Musas sacra boca,
Baquílides, Sirena parlanchina,
eolias gracias de Safo,
poemas de Anacreonte,
y tú, Estesícoro, que homérica corriente
desviaste en tus trabajos propios,
... ...

---

10 *A. P.* IX, 184.

Es, pues, ya momento oportuno para indagar si determinados rasgos concretos justifican cuanta doctrina acabamos de revisar a propósito del estilo de Estesícoro.

Bien es verdad que nosotros hemos de trabajar con un escasísimo *corpus* de fragmentos que ha llegado a nuestras manos, pero aún así esperamos presentar ciertos detalles que raramente podrían ser considerados fruto del mero azar.

Comencemos por los homerismos de nuestro poeta. Bowra [11] trató magistralmente esta cuestión por dos razones, a nuestro juicio, fundamentales: la primera, porque borró todo posible escepticismo acerca de cómo los poemas homéricos pudieron ser conocidos por Estesícoro en fecha tan temprana y en una localidad tan distante de Jonia minorasiática. Para ello adujo como testimonio los dos conocidos hexámetros de la «copa de Isquia», que garantizan el conocimiento perfecto de la técnica de la épica y, probablemente, de los poemas homéricos, ya antes del año 700 a. J. C. y en el lejano Occidente italiota [12]. En segundo lugar, porque tuvo la habilidad de enfrentar un pasaje de los *Nostos* de Estesíoco [13], felizmente bastante recuperable, a otro de la *Odisea* [14], y demostrar así hasta qué punto el de nuestro poeta es similar al homérico tanto en forma como en contenido.

Pero, por lo que a este último argumento se refiere, es evidente que conlleva una insoslayable dificultad: concretamente entre el fragmento de los *Nostos* que un papiro nos ha transmitido y el pasaje comparable de la *Odisea* median importantes diferencias, que, como tales, son el elemento más interesante para caracterizar el estilo de Estesícoro y —cómo no— para medir su independencia con respecto al homérico. Ahora bien, al mismo tiempo se descubren en los textos rasgos comunes a uno y otro.

---

11 C. M. Bowra, *Greek Lyric Poetry*², Oxford, 1961, 77-79.
12 G. Buchner - C. F. Russo, *R. A. L.* X (1955), 215-34.
13 P. Oxy. XXIII, 2360.
14 *Od.* XV, 46-181.

Y de esta manera, el problema es matizar el calificativo de ὁμηρικώτατος atribuido a nuestro poeta. Nos enfrentamos a dos posibilidades en pura teoría: una, que nuestro poeta haya creado un estilo a base de conservar en parte y transformar en otras ocasiones el material homérico. La segunda, que entre el pasaje de la *Odisea* y la versión de Estesícoro medie un eslabón más o menos identificable para nosotros.

Desde el punto de vista de los contenidos no cabe la menor duda de que entre ambos pasajes existen hondas y claras diferencias, a pesar de que en conjunto puedan considerarse similares. En uno y otro nos hallamos ante la despedida de Telémaco al abandonar el palacio de Menelao. En este momento se cumple un portento favorable a las esperanzas que el joven hijo de Odiseo ha concebido acerca del regreso de su padre. El prodigio es interpretado por Helena en el sentido de que Odiseo volverá a su hogar y tomará venganza de los Pretendientes [15]. Por lo tanto, no es ocasión de detener [16] al joven a quien el destino anuncia tan halagüeño futuro. Pero este propósito en Homero era Menelao quien antes del portento lo comunicaba a su huésped [17]; en el fragmento de los *Nostos* de Estesícoro es la propia Helena quien lo expresa tras el augurio. Por otro lado, aparte el hecho de que es Helena —a quien se llama νύμφα muy al homérico modo— la que habla a Telémaco en la versión de Estesícoro, nos encontramos con que el presagio no es ya, como en Homero, un águila que lleva atenazada en sus garras a una oca (αἰετὸς... χῆνα φέρων), sino una «gárrula corneja» (λακέρυζα κορώνα) que aparece representada como «men-

---

15 *Od.* XV, 176-7:

ὥς Ὀδυσεὺς κακὰ πολλὰ παθὼν καὶ πόλλ' ἐπαλαθεὶς
οἴκαδε νοστήσει καὶ τίσεται.

16 P. Oxy. 2360 col. I-II, 10:

οὐδ' ἐγὼ σ' ἐρύξω.

17 *Od.* XV, 68:

Τηλέμαχ', οὔτε σ' ἐγώ γε πολὺν χρόνον ἐνθαδ' ἐρύξω.

sajera procedente del cielo» (ἄγγελος ὠρανόθεν) y que con sus graznidos (κεκλαγγῳ-) pronosticaba a Telémaco su fausto porvenir.

No sabemos si existía versión previa a la de Estesícoro que ofreciese ya estas innovaciones pero sí podemos sospechar con relativa certeza que nuestro poeta está utilizando fuentes nuevas. En primer lugar, la sustitución del presagio homérico, «el águila que atenaza a la oca», por «la graznadora corneja» que profetiza con sus graznidos, da la impresión de ser una concesión a un modo de componer nuevo que caracteriza a la épica posthomérica; la sustitución parece motivada por ese afán de innovación en el detalle que caracteriza a la épica de afán historicista y episódico que constituye el llamado Ciclo épico.

Hay cierto barroquismo en la presentación del portento en el fragmento de nuestro poeta que encaja con el carácter de pasajes del Ciclo, que revelan cuño familiar, y, asimismo, con el de otros del propio Estesícoro. Piénsese, por ejemplo, en el abigarrado lujo de detalles con que se enumeran en los Cantos Ciprios las fragantes flores que han servido para empapar con su aroma las vestimentas de Afrodita [18]. O en el deleite especialísimo que debió experimentar el autor de la *Pequeña Ilíada* al detenerse morosamente en contar que Ayax después de muerto no fue enterrado según el sistema común de la cremación, sino que su cadáver fue introducido tal cual en un ataúd, y ello debido a motivos de encono hacia él [19]. Otros muchos ejemplos podríamos aducir en este sentido. Pero vayamos a los escasos restos de la obra de Estesícoro:

Por Ateneo conocemos un par de versos de nuestro poeta en que se enumeran, con verdadero deseo de acumular, diferentes dulces [20]:

σασαμίδας χόνδρον τε καὶ ἐγκρίδας
ἄλλα τε πέμματα καὶ μέλι χλωρόν.

---

18 IV Allen; Athen. 682 D.
19 III Allen; Porph. ap. Eust. 285-34.
20 *PMG* 179; Athen. (om. E) IV, 172 D ss.

pasteles de sésamo, sémolas y buñuelos,
otros bizcochos y miel amarilla.

El mismo escrupuloso afán de ofrecer relaciones exhaustivas explica por qué en dos únicos versos llegan a concentrarse seis nombres propios, como puede comprobarse en un fragmento que formaba parte de la obra titulada «los juegos fúnebres en honor de Pelias», que a continuación reproducimos:

Φλόγεον καὶ Ἅρπαγον, ὠκέα τέκνα Ποδάργας,
Ἥρα δὲ Ξάνθον καὶ Κύλλαρον.

(*Hermes les dio (a los Dióscuros)*)
a Flógeo y Hárpago, de Pódarga los veloces hijos,
y Hera a Janto y a Cílaro.

Es cierto que los precedentes versos, como muy bien notó Bowra [21], muestran que Estesícoro fue fiel a la tradición homérica tanto en el hecho de concebir los carros arrastrados por dos caballos, como en el de la elección de los nombres que confiere a estos animales: Flógeo y Hárpago, los veloces hijos de Pórdaga, tenían por padre, en la *Ilíada,* a Zéfiro; para él los parió la madre cuando se apacentaba en un prado situado al borde del Océano [22]. También Janto aparece mentado en la *Ilíada* [23]. Pero basta comparar los versos que comentamos del poeta occidental con aquellos de Homero en que se mencionan los mismos nombres propios equinos, para percatarse de que cuanto en la *Ilíada* se expresa con desahogo, en nuestro poeta parece expuesto con el implacable rigor del inventario.

Igualmente, sin necesidad de ser muy perspicaz, uno descubre la acumulación efectivista de detalles en tres versos de la *Helena* [24] que describen la φυλλοβολία con que se festeja al príncipe Menelao en la ocasión de su boda:

---

21 C. M. Bowra, *op. cit.*, 102.
22 *Il.* XVI, 150.
23 *Il.* XVI, 149.
24 *PMG* 187.

Πολλὰ μὲν Κυδώνια μάλα ποτερρίπτουν ποτὶ δίφρον ἄνακτι,
πολλὰ δὲ μύρσινα φύλλα
καὶ ῥοδίνους στεφάνους ἴων τε καὶ κορωνίδας οὔλας.

Muchos membrillos cidonios
al carro, en honor del príncipe, arrojaban;
muchas hojas de mirto
y coronas de rosas
y crespas guirnaldas de violetas.

Para que no queden dudas respecto al recargado y moroso estilo que Estesícoro comparte, en nuestra opinión, con el *epos* posthomérico y posthesiódico, podríamos aducir un curioso dato:

Nos transmite Pausanias que nuestro poeta mencionaba en su obra titulada *Destrucción de Ilión* a Clímene, ahora bien, resulta que esta tal Clímene debía aparecer mencionada en una enumeración; de otro modo no se entiende por qué en la noticia de Pausanias aparece usada la forma verbal κατηρίθμηκεν, de la que depende como objeto directo (el sujeto es Estesícoro, Στησίχορος) el nombre de Clímene en cuestión, es decir, Κλυμένην.

Creemos que todos estos detalles —y hay más— confirman el *si tenuisset modum* de Quintiliano. Con ello, después de este breve análisis de contenido de fragmentos de Estesícoro, quizá quede más claro que nuestro poeta en su estilo ofrece más puntos de contacto con el peculiar modo de la épica posthomérica y posthesiódica que con el propiamente homérico. La verdad es que este resultado, sin acudir demasiado a los fragmentos, se hacía esperar con sólo pensar en los títulos de los poemas del poeta objeto de nuestro estudio. Y como, por otra parte, de esta cuestión nos hemos ocupado por extenso en otro lugar, nos parece oportuno pasar a tratar brevemente la cuestión de la forma que emplea en sus composiciones el primer poeta épico-lírico del Occidente griego. Para ello volvemos al punto de que partimos en el análisis del contenido, es

decir, a aquellos versos felizmente legibles que el azar del hallazgo de un papiro nos ha deparado, versos en que se nos describe una escena en parte similar a la que aparece en el canto quinceavo de la *Odisea,* el favorable presagio que se presenta al joven hijo de Odiseo en el momento en que se despide de Menelao y Helena, que han sido sus huéspedes.

Muy brevemente pasaremos revista a los rasgos comunes —atendiendo exclusivamente a la forma— a ambos pasajes.

Nuestra sorpresa es grande al confirmar que tan sólo una secuencia de palabras —οὐδ' ἐγὼ σ' ἐρύξω— es idéntica en uno y otro ejemplar. Por lo demás, nos encontramos ante meras aproximaciones: Estesícoro dice, por ejemplo, δι' αἰθέρος ἀτρυγέτας, empleando el sustantivo αἰθήρ como femenino, lo mismo que Homero, bien es verdad; pero en cuanto al adjetivo, ἀτρύγετος, el autor de la *Ilíada* y la *Odisea* no conoce más que una forma común al masculino y femenino y otra propia del neutro en el Nominativo; nuestro poeta, en cambio, utiliza ya una forma específica para el femenino, que sin duda alguna es una innovación posterior. Así, en los poemas homéricos [25] podemos leer δι' αἰθέρος ἀτρυγέτοιο, pero jamás δι' αἰθέρος ἀτρυγέτας.

En el mismo fragmento del papiro que estudiamos se puede reconstruir con bastante verosimilitud τέλος ἐσθλόν (línea 12 de la columna I); pero en Homero lo más parecido que encontramos es κλέος ἐσθλόν [26]; tampoco hay, pues, coincidencia en este caso. Algo parecido cabría decir respecto a ποτ[ὶ] παίδ' Ὀδύσειο[ν], que aparece en la línea 2, también de la columna I. Muy bien notó Bowra [27] que en los poemas homéricos encontramos la misma estructura (adjetivo patronímico y sustantivo que significa

---

25 *Il.* XVII, 425.
26 *Il.* V, 273; XVIII, 121. Cf. C. M. Bowra, *op. cit.*, 79.
27 C. M. Bowra, *op. cit.*, 79.

«hijo»), por ejemplo, Καπανήϊον υἱόν[28], etc., pero de ningún modo es homérica la expresión παῖδ' Ὀδύσειον.

Es innegable, sin embargo, que en los restos de la obra de nuestro poeta nos encontramos con homerismos, si bien éstos son del estilo de los que podríamos hallar en numerosos autores de la literatura griega posteriores a Homero; he aquí algunos ejemplos: κουριδίαν τ' ἄλοχον παῖδας τε φίλους (*PMG* 185); νηυσὶν εὐσέλμοις (*PMG* 192); Ἀέλιος Ὑπεριονίδας (*PMG* 185); χθόνα πυροφόρον (*PMG* 222); Εἰλατίδαο δαΐφρονος (*PMG* 222); ἠπιοδώρου Κύπριδος (*PMG* 223), etc.

Pero no conviene perder de vista el hecho de que incluso en algunos de estos casos estamos ante aparentes homerismos, es decir, ante una innovación de Estesícoro o de la épica posthomérica, ante una innovación forjada a base de introducir una variación en una fórmula del *corpus* homérico. Por ejemplo, el adjetivo ἠπιόδωρος aparece en Homero, aplicado a la madre de Héctor en un conocido pasaje[29]: Héctor regresa a palacio del campo de batalla, donde las cosas no han ido muy bien para los troyanos. Su madre, «la donadora de suaves regalos» (ἠπιόδωρος), sale a su encuentro y le ofrece una copa «de vino, que al hombre cansado mucho la fuerza incrementa»[30]. A poca distancia de este verso que acabamos de traducir tiene lugar el parlamento de Helena con Héctor en que la Tindarea se tacha de «perra» por su desvergonzada lascivia y de «urdidora de males», diciendo de este modo[31]:

> *¡Ay, cuñado mío, de una perra que soy*
> *urdidora de males, que la sangre hiela!...*

Pues bien, Estesícoro utiliza este mismo adjetivo como epíteto de Cipris justamente en un fragmento que, con razón, nos parece, adscribió Bergk a la *Helena*; en él la

---

28 *Il.* V, 108.
29 *Il.* VI, 251.
30 *Il.* VI, 261.
31 *Il.* VI, 344.

heroína y sus hermanas, hijas de Tíndaro, aparecen tildadas de διγάμους, τριγάμους y λιπεσάνορας; y la razón de ello, según nuestro poeta, fue la irritación de Cipris (a quien el de Himera adorna con el adjetivo homérico ἠπιοδώρου), molesta por el hecho de que el padre de Helena y sus hermanas no le había ofrecido un sacrificio.

Por consiguiente, Estesícoro ha transferido la suavidad del vino cariñosamente dispensado por una madre a su heroico hijo, a la dulzura del amor que Cipris dispensa. Y esta translación se observa entre pasajes (el de Homero y el de nuestro poeta) que entre sí guardan estrecha relación desde el punto de vista del contenido.

Pero es evidente, a pesar de todo, la innovación en el uso de ἠπιόδωρος que hace el autor de la *Helena*. Y algo semejante habría que decir a propósito de expresiones de Estesícoro como Ταρτάρου ἠλιβάτου (*PMG* 254), ἀπειρεσίοιο κυναλαγμοῖο (*PMG* 255), ὑπερθυμέστατον ἀνδρῶν (*PMG* 266) y tantas otras. Todas ellas a primera vista parecen homéricas, pero si se las examina con detención, habrá que concluir que ya se han independizado suficientemente de la forma primitiva que en su origen tuvieron precisamente en los poemas de Homero. Todavía contamos con una prueba más clara que denuncia la distancia que media entre Homero y nuestro poeta:

Un papiro recientemente publicado [32] nos ha permitido conocer cómo Heracles acababa con Gerión según contaba el propio autor de la *Gerioneida*, es decir, el poeta que nos ocupa; los versos a los que nos referimos son los siguientes [33]:

σιγᾶι δ' ὅγ' ἐπι-
κλοπάδαν [ἐ]νέρεισε μετώπωι·
διὰ δ' ἔσχισε σάρκα [καὶ] ὀ[στ]έα δαί-
μονος αἶσαι·

---

32 P. Oxy. 2617, fr. 4, col. II. Cf. D. L. Page, *Lyrica Graeca Selecta*, Oxford, 1968, 268.

33 P. Oxy. 2617, fr. 4, col. II = *LGS* 56 E, 23-28.

διὰ δ' ἀντικρὺ σχέθεν οἰ[σ]τὸς ἐπ' ἀ-
κροτάταν κορυφάν.

En silencio, él,
a la manera furtiva del ladrón,
en la frente hundióle el dardo.
En dos partes hendióle carne y huesos
por divino decreto.
Y el dardo atravesóle en derechura
hasta el punto más alto de su testa.

Es claro que en Homero también encontramos escenas como la que acabamos de contemplar en Estesícoro. Pero no nos engañemos: son bien diferentes a pesar de ciertos rasgos en apariencia comunes.

Empecemos por el flechazo en la frente:

Antíloco, en el canto cuarto de la *Ilíada*[34], alcanza con la punta broncínea de su lanza a Equepolo, el hijo de Talisio; y el disparo hace impacto precisamente en la frente:

ἐν δὲ μετώπῳ πῆξε, πέρησε δ' ἄρ ὀστέον εἴσω
αἰχμὴ χαλκείη· τὸν δὲ σκότος ὄσσε κάλυψεν.

y en su frente clavóse y penetróle hueso adentro
la broncínea punta; y tinieblas cubrieron sus ojos.

En el canto sexto del mismo poema[35], Ayax, el hijo de Telamón, el baluarte de los Aqueos, hiere en idéntica zona a Acamante, hijo de Eusoro, un guerrero fuerte y alto que era la flor y nata de los tracios que ayudaban a los troyanos. Reaparecen de este modo los dos versos antes citados.

Consiguientemente, habrá que admitir que los dos versitos en cuestión son formulares y sirven para describir el impacto de un objeto de afilada punta en la frente del

---

34 *Il.* IV, 460-1.
35 *Il.* VI, 10.

herido. Y si esto es así, es evidente que Estesícoro no es fiel al cliché homérico: por el contrario, nos representa a un Heracles que clava el dardo en la frente de Gerión, empujándolo con la mano. Ya el verbo que describe el flechazo o la lanzada no es βάλλειν como en Homero, ni πῆξε, sino ἔρεισε; por otro lado, en los mencionados versos homéricos, que describen una situación típica, no aparece en absoluto alusión a que la punta del dardo o de la lanza desgarre la «carne». Y, sin embargo, «huesos» y «carne» aparecen combinados en versos homéricos también según el estilo formular, versos que se refieren asimismo a una escena más o menos cruenta y reflejan la constitución del cuerpo humano. Veamos unos ejemplos: el Cíclope Polifemo de la *Odisea* (que pertenecía a una estirpe despreocupada de Zeus y los dioses bienaventurados[36], pues llena de soberbia se consideraba superior al linaje de los inmortales), se come las carnes y los huesos (σάρκας τε καὶ ὀστέα)[37] de dos desventurados compañeros de Odiseo[38]. Y en la misma obra, canto onceavo, la madre del héroe, en forma de espectro, pues había fallecido ya, se aparece al hijo e intenta consolarle —según él mismo cuenta— con la auténtica realidad de la muerte: las carnes y los huesos (σάρκας τε καὶ ὀστέα)[39] de los muertos perecen domeñados por la fuerza violenta del fuego crematorio; así que ella ya no es la misma que fue en vida, sino sólo el alma propia que revolotea como un sueño[40].

No se nos escapa, pues, que nuestro poeta en el fragmento que hemos presentado, está cargando las tintas; que aspira a una descripción patética de la escena que cuenta y que, por ello, al utilizar material tradicional para lograr, acumulando elementos, un resultado particularmente efectista, está cayendo en un defecto típico de la poesía

36 *Od.* IX, 275-6.
37 *Od.* IX, 293.
38 *Od.* IX, 287-293.
39 *Od.* XI, 219.
40 *Od.* XI, 222.

épica posterior a Homero que ya los antiguos no perdonaron.

Pero no acaba todo aquí: parece mentira que en sólo seis versos se proporcione tanto detalle. Ahora vamos a estudiar la descripción de la trayectoria del dardo, que también tiene —¿cómo no?— precedente homérico.

«Y el dardo atravesóle en derechura», dice Estesícoro: διὰ δ' ἀντικρὺ σχέθεν οἴ[σ]τός. ¿Cómo no recordar, a la vista de este verso, aquéllos de Homero de los que se desprende idéntico recorrido de una flecha? Veamos un caso:

En la *Ilíada,* canto quinto [41], Diomedes, el hijo de Tideo, es avistado por el hijo de Licaón, que tensó contra aquél su corvo arco y acertó a clavarle la flecha en el hombro derecho; el dardo, dice Homero, atravesó la plancha de su coraza, y

διὰ δ' ἔπτατο πικρὸς ὀϊστός,
ἀντικρὺ δὲ διέσχε, παλάσσετο δ' αἵματι θώρηξ.

amargo el dardo, volando, traspasóla
en derechura e impregnóse de sangre la coraza [42].

Una vez más, pensamos, queda claro que Estesícoro ha utilizado los poemas homéricos, pero no de una manera directa e inmediata, sino a través de toda una fase intermedia en que la lengua homérica ha sido manejada para dar a luz nuevas creaciones épicas más artificiosas que espontáneas. Nos es imprescindible admitir que entre las situaciones simples descritas por Homero y su entreveramiento en el fragmento de la *Gerioneida* al que nos referimos, ha debido mediar un proceso de aprendizaje del empleo de los materiales homéricos, por una parte, y de aclimatación de estos recursos a un gusto literario ya totalmente nuevo, por otra.

---

41 *Il.* V, 95 ss.
42 *Il.* V, 99-100.

Nos queda por examinar un último detalle: el fin del trayecto del dardo que hincó Heracles en la frente del gigante Gerión. Fue a parar, dice nuestro poeta, a lo más alto de la cabeza del monstruo espantoso, dotado, según la versión estesicorea, de seis manos, seis pies y alas[43].

En Homero la palabra κορυφή significa fundamentalmente «cumbre», o «cima» y suele aparecer en contacto con la palabra «monte» (ὄρος), como prueban estos ejemplos: οὔρεος ἐν κορυφῇς, «en las cimas de la montaña»[44], ὄρεος κορυφῇσι[45], con similar significado, κοφυφῇ... Οὐλύμποιο, «la cumbre del Olimpo»[46], etc. «Elevadísimas cimas», ἀκροτάτας κορυφάς[47], es lectura que aparece en el canto catorceavo de la *Ilíada*, en oposición a las «nivosas montañas»[48], ὄρεα νιφόεντα, de Tracia.

En uso traslaticio, significando «cabeza», se encuentra en Homero referida a un caballo[49], precisamente a aquel de Néstor que resultó herido por un dardo que Alejandro disparó[50]. La flecha fue a dar justamente en «el punto más alto de la cabeza del animal» (ἄκρην κὰκ κορυφήν), allí donde es normal que un caballo exhiba «sus primeras crines», las más próximas a su testuz.

Con esto terminamos de comentar los precedentes homéricos de los seis versos de la *Gerioneida* que nos propusimos estudiar desde el punto de vista formal. Una vez más, como nos permite puntualizar el último rasgo analizado, hemos de insistir en una dependencia laxa e indirecta de nuestro poeta con respecto a Homero. Recuérdese la cantidad de ejemplos homéricos que hemos tenido que sacar a colación para intentar presentar los que podrían ser últimos y más remotos elementos del material em-

---

43 *PMG* 186; Schol. Hes. *Theog.* 287; p. 412 Gaisf.
44 *Il.* II, 456.
45 *Il.* III, 10.
46 *Il.* I, 499.
47 *Il.* XIV, 228.
48 *Il.* XIV, 227.
49 *Il.* VIII, 83.
50 *Il.* VIII, 80 ss.

pleado por Estesícoro. En efecto, en los poemas homéricos están ya los ingredientes y las directrices para narrar la escena de la matanza de Gerión a manos de Heracles. Pero si nuestro poeta fue capaz de concentrar todo el material en seis versos, es inútil pensar en otra razón que no sea el cabal conocimiento de la épica homérica puesto en práctica en la realización de nuevas creaciones a base de múltiples combinaciones del código homérico. Y esto último más que obra de un solo poeta es efecto de toda una tradición mantenida por poetas empeñados en el mismo propósito.

Como, además, desde el punto de vista del contenido, hemos comprobado ciertos matices diferenciales, que marcan la obra de nuestro poeta con relación a la de Homero y la aproximan, en cambio, a las epopeyas posthoméricas, habrá que entender *cum mica salis* aquello de que Estesícoro es el más homérico de los poetas. Quizás lo más acertado de todo sea pensar que Estesícoro es de entre los poetas líricos el que más estrecho contacto guarda con un tipo particular de épica a la que dio arranque Homero.

Y todo lo que ya va expuesto creemos que recibe una especial confirmación, si mostramos en más de un detalle de la obra del poeta occidental cierto alejamiento consciente respecto de Homero, acompañado de un acercamiento a la obra de Hesíodo. De ser así, nuestro poeta encajaría perfectamente dentro de la serie de primitivos líricos [51] que tienden a exponer en forma bien ostensible su desacuerdo con el poeta que más adelante será considerado educador de Grecia. Un poeta como Arquíloco, por ejemplo, con su clarísima oposición a Homero en muchos aspectos (piénsese concretamente en su predilección por el «general patizambo» [52], o, de una manera general, en su ideal antiheroico, que —dicho sea de paso— tampoco debe exagerarse) podría ser un estupendo exponente de la revo-

---

[51] H. FRÄNKEL, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*², Munich, 1962; cf. 5 ss.

[52] Fr. 60 D.

lucionaria actitud que comentamos. Y no va muy a la zaga del de Paros nuestro Estesícoro, un poeta que compuso dos *palinodias*, una contra Homero y otra contra Hesíodo [53], inconformista nato y amigo de introducir las más audaces y asombrosas innovaciones en las viejas leyendas [54].

Si acudimos ahora una vez más al fragmento papiráceo de los *Nostos* de nuestro poeta, que hasta el momento ha sido frecuentísimo punto de referencia a lo largo de esta exposición, recordaremos que entre las discrepancias que en él se revelaban en relación a un pasaje de la *Odisea* de similar contenido [55], notábamos el hecho de que el presagio que interpretaba Helena no era ya un águila que entre sus zarpas llevaba presa a una oca (αἰετὸς χῆνα φέρων), sino una λακέρυζα κορώνα, «una corneja graznadora», «mensajero procedente del cielo» que «a través del yermo éter», mediante sus graznidos (κεκλαγγῳ- [), daba pie a la esposa de Menelao para exponer sus proféticas cábalas.

Quien haya leído con atención el mencionado fragmento, admitirá que, salvo estas indicaciones recién señaladas ningún pormenor se nos revela acerca del motivo que dio lugar a la conjetura mántica de la «ninfa» Helena. Y en este caso la comparación de los datos que acabamos de exponer con un verso de los *Trabajos y Días* de Hesíodo, nos parece sumamente esclarecedora.

En efecto, en el verso 747 de la mencionada obra leemos:

μή τοι ἐφεζομένη κρώξῃ λακέρυζα κορώνη.

no sea que asentándose grazne la gárrula corneja [56].

El poeta autor de los *Trabajos* recomienda a lo largo de un amplio contexto, en el que aparece inserto el verso

---

53 P. Oxy. XXIX, fr. 26, col. I; *PMG* 193.
54 P. Oxy. XXIX, fr. 26, col. I; *PMG* 193.
55 *Od.* XV, 43-181.
56 Hes. *Op.* 747.

precedente, evitar ciertas prácticas que acarrean la mala suerte. Entre otros, suministra el consejo siguiente: al construir una casa, conviene no dejar salientes[57] con el fin de que en ellos no se posen esas aves de mal agüero que son las cornejas, que con sus graznidos (κρώξῃ) anuncian las desgracias.

Merced al estupendo trabajo de Lawson[58], estamos bien informados acerca de la significación de los graznidos de la corneja en la antigua y moderna superstición griega. Se trata, al parecer, de un ave que predice porvenir fausto o infausto según el número par o impar de graznidos.

He aquí, pues, cómo Estesícoro en este punto concreto se apartó de la posibilidad que le brindaba Homero en su versión del portento de la oca apresada por el águila, para acercarse a Hesíodo, eligiendo un presagio de índole popular y campesina.

La interpretación de Bowra[59] es un tanto diferente: sostiene que las palabras αὔτα λακέρυζα κορώνα no implican necesariamente la aparición de la corneja en cuestión, sino que simplemente con ellas Helena quiere dar a entender que cuanto predice comentando el suceso no es en absoluto insensato.

La verdad sea dicha, nos parece que semejante conjetura es bastante difícil de admitir. En el fragmento que nos ocupa hay unos hechos tajantes que se resisten a todo tipo de manipulación subjetiva por nuestra parte: 1) Helena ve con sus ojos el portento (τέρας ἰδοῖσα νύμφα). 2) Emprende un parlamento dirigido al hijo de Odiseo, Telémaco (φονᾶι ποτ[ὶ] παίδ' 'Οδύσειο[ν). 3) El parlamento en cuestión se inicia con un vocativo del nombre de la persona a que va dirigido (Τηλέμαχ'...), y a continuación se refiere directamente al prodigio con elementos tan claramente situacionales como ὅδ' y ἁμὶν («éste», «a noso-

57 Hes. *Op.* 746.

58 J. C. LAWSON, *Modern Greek Folklore and ancient Greek Religion*, Nueva York, 1964. Sobre la longevidad de la corneja según los griegos, cf. Hes. fr. 71, 1; Ar. *Av.* 609; Babr. 46, 9, etc.

59 C. M. BOWRA, *op. cit.*, 78.

tros»). 4) El participio de perfecto κεκλαγγῳ-, referido, naturalmente, a ὅδ' y ἄγγελος, es primordial para el entendimiento del texto. La función del Helena sólo se justifica a la luz del contexto en que aparece, si se piensa que está interpretando un presagio reciente, que acaba de acontecer: de ahí el tiempo en que aparece el participio. 5) Hasta el verso número 10, en que se lee οὐδ' ἐγὼ σ' ἐρύξω, no parece probable que haya interrupción en el hilo de la exposición de Helena. 6) Justamente entre los versos quinto y décimo se localiza el meollo de la cuestión. Verso número 5: el mensajero que con su vuelo ha cruzado el éter desde el cielo ha proferido graznidos; verso número 6: Helena conjetura que Odiseo ha regresado, «se ha presentado ya en vuestro palacio» —parece poder entenderse—; verso número 7: sólo puede leerse «varón» (ἀνήρ); verso número 8: «por la voluntad de Atena» (β]ουλαῖς 'Αθάνας); verso número 9: debe ser una especie de recapitulación en que aparece ya nombrada específicamente el ave portadora del presagio, «la corneja vocinglera». Para ello nos basamos en dos detalles: en primer lugar, αὔτα o αὐτά implican que la «corneja» ya ha sido previamente mencionada, precisamente cuando se narró el portento. Al interpretarlo, Helena sustituyó κορώνα («corneja»), el nombre específico del ave, por ἄγγελος («mensajero») muy razonablemente, porque entiende que el volátil con sus graznidos está transmitiendo un favorable suceso. En segundo lugar, inmediatamente después de las palabras αὔτα λακέρυζα κορώνα, es decir, en el verso número 10, hay que admitir que la esposa de Menelao, concluidos sus proféticos atisbos, exhorta al joven hijo de Odiseo a que regrese con buen ánimo al hogar; no será ella, al menos, quien le detenga (esto último sí que está por encima de toda conjetura). En virtud de lo expuesto, nuestra interpretación nos parece verosímil.

Existen, además, otros muchos detalles en la obra de nuestro poeta, que permiten detectar la influencia que sobre él ejerció Hesíodo. Nos limitaremos a hacer una

relación sumaria de ellos, pues abordamos un tema lo suficientemente amplio como para ser tratado aisladamente, al margen de toda implicación de otro tipo.

En primer lugar, a juzgar por un escolio[60] a determinados versos de la *Teogonía*[61], sabemos que Estesícoro respetaba la genealogía de Gerión que el poeta de Ascra había trazado del modo siguiente:

Χρυσάωρ δ' ἔτεκεν τρικήφαλον Γηρυονῆα
μειχθεὶς Καλιρρόῃ κούρῃ κλυτοῦ 'Ωκεανοῖο.

Crisáor engendró a Gerión de tres cabezas
unido a Calirroe, hija de Océano famoso.

Nos transmite también la mencionada fuente que nuestro poeta atribuía al monstruo seis manos y seis pies —lógica deducción, tal vez, a partir de las «tres cabezas» del Gerión hesiódico—, y le añadía, para mayor espanto, alas, lo cual parece innovación del autor de la *Gerioneida.*

Hesíodo[62] situaba el encuentro de Heracles con el portentoso gigante en una fabulosa isla del Océano, Eritia:

...περιρρύτῳ εἰν 'Ερυθείῃ.
.....
"Ορθον κτείνας καὶ βουκόλον Εὐριτίωνα.

En Eritia por el mar rodeada[63].
A Orto matando y al boyero Euritión[64].

Precisamente en este punto la novedad de Estesícoro consiste en la localización precisa de Eritia, a la que rescata del mundo quimérico al ubicarla en relación de proximidad geográfica con respecto al río llamado «Tarteso»[65]

60 Schol. Hes. *Th.* 287, p. 412 Gaisf. Cf. *PMG* 186.
61 Hes. *Th.* 287 s.
62 Cf. Hes. *Th.* 287-294.
63 Hes. *Th.* 290.
64 Hes. *Th.* 293.
65 *PMG* 184.

(antiguo nombre del Betis, según conjetura de Estrabón)[66].

Pasando a otra cuestión, en la *Teogonía*[67] Tifeo es hijo de Gaya y Tártaro por mediación del amor de Afrodita. Según nuestro poeta, es hijo de Hera por rencor de esta diosa contra Zeus[68]. Es evidente que entre una versión y la otra hay discrepancias, pero, a pesar de todo, parece claro que de la hesiódica —que es la más antigua— se pasó con facilidad a la de Estesícoro, como puede deducirse de la atenta lectura de ciertos versos del himno a Apolo Pítico[69].

En tercer lugar, los insultos que el autor de la *Helena* dirige a las hijas de Tíndaro (διγάμους, λιπεσάνορας)[70] se explican a través de un fragmento[71] atribuido a Hesíodo[72] que a continuación transcribimos:

...τῇσιν δὲ φιλομμειδὴς Ἀφροδίτη
ἠγάσθη προσιδοῦσα, κακῇ δέ σφ' ἔβαλε φήμῃ,
Τιμάνδρη μὲν ἔπειτ' Ἔχεμον προλιποῦσα ἐβεβήκει,
ἵκετο δ' ἐς Φυλῆα, φίλον μακάρεσσι θεοῖσιν·
ὥς δὲ Κλυταιμνήστρη προλιποῦσ' Ἀγαμέμνονα δῖον
Αἰγίσθῳ παρέλεκτο καὶ εἵλετο χείρον' ἀκοίτην·
ὥς δ' Ἑλένη ᾔσχυνε λέχος ξανθοῦ Μενελάου.

Con ellas Afrodita, que ama la sonrisa, al verlas, irritóse
y púsolas en manos de la infamia.
Luego a Equemo dejando, se marchó Timandra
y se llegó a los brazos de Fileo, amado de los dioses ventu-
[rosos;
así Clitemnestra, a Agamenón, de Zeus estirpe, abando-
[nando,

---

66 Str. III, 148.
67 Hes. *Th.* 821 ss.
68 Cf. *PMG* 239.
69 *H. Apoll.* 129 ss., *ap.* J. WÜRTHEIM, *Stesichoros. Fragmente und Biographie*, Leiden, 1919, 88.
70 *PMG* 223.
71 Fr. 176 M-W.
72 Cf. Schol. Eur. *Or.* 249; I 123 Schw.

con Egisto compartió su lecho, eligiendo con ello peor
[esposo;
y así Helena infamó el lecho del rubio Menelao.

El famoso tema del *éidolon*, base de la «Palinodia[73] a Helena» de Estesícoro, aparece en forma ocasional en el Catálogo de las Mujeres[74], con relación a Ifimeda (o Ifigenia) en Áulide. Dos puntos importantes son comunes al mencionado episodio del Catálogo y a la obra de nuestro poeta: ambas protagonistas obtienen ventajas gracias al *éidolon*; en segundo lugar, una y otra logran su deificación. Que Helena alcanzaba el reconocimiento de su divinidad en la obra del poeta occidental parece claro, entre otros testimonios, a juzgar por estos famosos versos horacianos de la *recantatio Canidiae*:

> ..... *tu pudica, tu proba*
> *parambulabis astra sidus aureum.*
> *infamis Helenae Castor offensus vice*
> *fraterque magni Castoris, victi prece,*
> *adempta vati reddidere lumina*[75].

Un conocido testimonio acerca de Estesícoro nos revela que el poeta en la *Orestía* seguía la versión de Hesíodo, al afirmar que Ifigenia, salvada por Ártemis mediante el *éidolon*, se convertía en la diosa Hécate[76].

De la relación del *Cicno* de Estesícoro con la obra pseudohesiódica titulada el *Escudo* ya hemos tratado por extenso en otro lugar.

Añadimos, por último, que, según una leyenda que proporcionaba Aristóteles[77], Hesíodo fue el padre de nuestro poeta. Metafóricamente, la noticia no es en absoluto desdeñable. Muchos son los puntos de contacto que se perci-

---

73 *PMG* 192.
74 Fr. 23, 21 M-W.
75 Horat. *epod.* XVII, 40 ss.
76 *PMG* 215.
77 Fr. 565 R.; Tzet. *Vit. Hes.* 18.

ben al comparar la obra del autor de la *Teogonía* con los escasos restos y referencias que poseemos del poeta que nos ocupa. Y, desde luego, la discutible relación paterno-filial que el Estagirita establecía entre uno y otro como un hecho, tiene por lo menos el mérito de encajar perfectamente en la sucesión temporal de fenómenos socio-políticos entre los que media la distancia de una generación. Es indudable que Estesícoro vive en una época en que el mundo aristocrático, atacado por Hesíodo, se encuentra ya en franco declive; es también Aristóteles precisamente quien puso en conexión a nuestro poeta con el tirano Faláride [78]. Acabamos de estudiar, aunque muy someramente, la influencia hesiódica en la obra de Estesícoro. Pasamos ahora a comprobar cómo ciertos poetas que suelen relacionarse con Hesíodo, como Eumelo de Corinto y Pisandro de Cámiro, influyeron igualmente en nuestro poeta.

Eumelo en su *Titanomaquia* describía los caballos del Sol [79]. Pero un autor de otra *Titanomaquia* [80], por lo demás desconocido, aludía a un viaje solar en una gran copa, tema folklórico muy extendido, que, como es sabido, también trató el poeta al que dedicamos nuestra atención [81]. Lo importante es, pensamos, que el Sol viajero, muy venerado en Corinto al parecer, era objeto de tratamiento por parte de Eumelo.

Y, además, este poeta fue autor de una *Europia*, como Estesícoro [82], pero más interesante es aún que el de Corinto, al igual que el de Himera, ponía en relación en su obra *Europia* a Atena con los dientes del dragón; no es ninguna coincidencia accidental que en dos obras del mismo título aparezca tratado el mismo tema. Podemos sospechar fundadamente, por tanto, que el poeta Eumelo ejerciera influencia en nuestro poeta.

---

78 Arist. *Rh.* 2, 1393 b.
79 Hig. *Fab.* 183.
80 *Ap.* Ath. 470 c.
81 *PMG* 185.
82 *PMG* 195.

Más importancia tiene para nosotros Pisandro de Cámiro.

En la *Ilíada* Heracles no es todavía un dios. Sí lo es en la *Odisea*. Pero en la *Ilíada* se cuenta que Heracles tenía un hijo en Rodas, Tlepólemo, que acudió a Troya [83]. Y resulta que de Rodas era Pisandro y que los rodios eran buenos marineros ya antes del 654 a. J. C., fecha de la primera Olimpíada.

El tal Pisandro fue autor de una *Heraclia*, en que el héroe protagonista seguía tal vez en sus aventuras el rumbo de la colonización rodia, pues, al menos, conocemos la versión más tradicional de la *Gerioneida*, a la que vuelve Hecateo [84], que localiza los acontecimientos en el Noroeste de Grecia; y nos parece extraño que un poeta de Rodas, cuyo *floruit* puede situarse con verosimilitud alrededor del 648 a. J. C., conservara tal cual la vieja relación de los hechos. Sobre todo, si se piensa que en manos de Pisandro el héroe de los trabajos es ya un héroe nuevo, vestido con la piel del león nemeo y provisto de clava [85]; y si a esto añadimos que el *Heracles* de Pisandro fue haciendo brotar aguas termales a lo largo de su trabajoso camino. Las aguas termales rodias de la localidad de Termidras y las termas de Himera representan dos jalones extremos en medio de los cuales se encuentran los baños termales que en las *Termópilas* «la diosa de ojos de lechuza» hizo brotar para reconfortar al héroe de la *Heraclia* de Pisandro [86]. En el más occidental polo del trayecto se localiza Himera, ciudad que Estesícoro ensalzó con sus versos [87] sin desdeñar sus accidentes geográficos, entre los que figuraban las fuentes termales [88], que, como tales, tanto en Termidras como en Himera estaban íntimamente asociadas a la vene-

---

83 *Il.* II, 630-70.
84 *FGrH* 1 F 26.
85 *Suda, s. v.* Πελσανδρος; Eratost. *kataster.* 12.
86 Fr. 7 Kinkel.
87 Himer. *or.* XXVII, 27; págs. 126 ss. Colonna.
88 Sil. Ital. XIV, 232 ss.

ración de Heracles, por quien nuestro poeta sintió particular afecto.

De este modo, ponemos en relación a un poeta épico de la gesta colonial, orgullo de Rodas, con nuestro poeta, hijo ya de las colonias, en cuya obra aparecen rasgos típicos de la jerga dialectal rodia.

Volviendo, pues, al juicio que sobre Estesícoro emitió Quintiliano[89] (*epici carminis onera lyra sustinentem*), intentaremos brevemente comentar en qué sentido nuestro poeta continuó los precedentes de la épica y cómo aclimató tales contenidos a la modalidad del género lírico.

Por lo que al primer punto se refiere, habremos de admitir que los mismos títulos de las obras de Estesícoro atestiguan su relación íntima con el Ciclo épico. La *Europia* se basaba en material épico del ciclo tebano; los «Juegos fúnebres en honor de Pelias» pertenecían al ciclo tesalio de las *Argonáuticas*. Las Συοθῆραι se apoyaban en la famosa leyenda de Meleagro y el jabalí calidonio, ya conocida por Homero[90]. La Ἰλίου πέρσις y los *Nostos* se nutrían de temas procedentes del ciclo troyano. En relación con los *Nostos* está la *Orestia*.

La *Tabula Ilíaca* tal vez refleja la versión estesicorea de la Ἰλίου πέρσις. De los *Nostos* contamos con el conocido fragmento en que Telémaco, a punto de regresar a su patria, recibe propicios augurios. Poco también es lo que se reconstruye de los restos de la Ἰλίου πέρσις de nuestro poeta: Helena está con Príamo. Se alude al incendio de Troya. Se menciona a los troyanos y a sus aliados[91]. Los fragmentos papiráceos de las Συοθῆραι dejan entrever la disputa entre Meleagro y los suyos, por un lado, y los *Testíadas*, por otro, en torno a la piel del jabalí[92].

En cuanto a los poemas que tienen a Heracles por protagonista, intuimos, como ya hemos visto, el precedente

---

89 Quint. X, 1, 62.
90 *Il.* IX, 538 ss.
91 P. Oxy. 2619.
92 Cf. Bacch. V, 124-6.

de la *Heraclia* de Pisandro, sin olvidar la existencia de otras *Heraclias* desconocidas para nosotros.

La segunda cuestión es dilucidar, aunque sea simplemente en esbozo, cómo nuestro poeta, utilizando temática de la épica, creó obras pertenecientes al dominio de la lírica.

Al tratar este problema, conviene tener bien presente que el poeta Sacadas de Argos[93], que cultivó el género lírico, compuso con anterioridad a la obra estesicorea del mismo título una Ἰλίου πέρσις; y que otro lírico, llamado Janto, siciliano —aunque desconocemos su más concreta oriundez—, fue autor de una *Orestia* que Estesícoro imitó[94], y, de una manera general, dejó impresas en la obra de nuestro poeta notables huellas de influencia que los antiguos no tardaron en detectar[95].

Un poeta de cariz similar a los anteriores, Jenócrito de Locros, puso música a temas heroicos y de esta fusión surgieron unas odas narrativas que algunos llamaban ditirambos[96]; y, según Bowra[97], fue predecesor indudable del poeta de Himera e influyó decisivamente en el modo de sus composiciones.

En consecuencia, hasta el momento hemos de admitir la existencia de una tradición anterior a Estesícoro, caracterizada por traspasar material épico al género lírico.

Así las cosas, recordando que nuestro poeta se nutre del *epos* para sus composiciones y al mismo tiempo «sostuvo con la lira el peso de la épica», resulta fuente valiosísima para el conocimiento de los precedentes de Estesícoro un texto del tratado pseudoplutarqueo *de musica* en que aparece expresado sin ambage alguno el hecho de que «el de Himera» utilizó el ἁρμάτειος νόμος y el κατὰ δάκτυλον εἶδει[98].

---

93 Ath. XIII, 610 c.
94 Ath. XII, 513 a.
95 Ath. XII, 513 a; Ael. *var. hist.* IV, 26.
96 Ps.-Plut. *de mus.* 10.
97 C. M. Bowra, *op. cit.*, 82.
98 Ps.-Plut. *de mus.* 7.

De esta manera, y siguiendo las indicaciones del mencionado tratado, nuestro poeta aparece relacionado con Terpandro de Antisa, el πρῶτος εὑρετής del *nomo* y las dos καταστάσεις espartanas, que comprenden nombres como los de Taleta de Gortina, Jenócrito de Locros, Polimnasto de Colofón, Sacadas de Argos y Jenódamo de Citera, además del antes mencionado Terpandro.

El tratado pseudoplutarqueo al que acabamos de aludir nos informa de que Terpandro combinaba versos épicos, bien homéricos, bien de propia elaboración, con la música de Orfeo [99]; y en general, de los cantantes de *nomos* nos transmite una importante noticia: después de un proemio dirigido a los dioses, al punto (εὐθύς) interpretaban su canción utilizando como textos fragmentos más o menos largos de Homero o de otros poetas [100].

Con esto llegamos al momento decisivo que explica la transformación de la épica en lírica, un paso que comporta una serie de circunstancias concomitantes:

En primer lugar, el poeta penetra mucho más personalmente en la narración, ejemplo de lo cual puede ser la versión particular de la *Palinodia* de nuestro poeta.

En segundo lugar, ya no es tanto la historia en cuanto tal lo que interesa; pues se introducen en la narración consideraciones generales, el llamado elemento gnomológico. Así, dos fragmentos de Estesícoro rezan:

Que es en máximo grado inefectivo
e inútil a los muertos llorar [101].
A un varón muerto
la gratitud se pierde por parte de los hombres [102].

Además, el poeta se libera de la servidumbre que impone el avance general de la narración. El poeta lírico goza de una mayor libertad para escoger y limitar escenas:

---

99 Ps.-Plut. *de mus.* 3, 5, 6.
100 Ps.-Plut. *de mus.* 6.
101 *PMG* 244.
102 *PMG* 245.

Helios y Heracles en la *Gerioneida* se separan en sólo seis versos.

Por último, el mensaje tiende a hacerse menos abierto y directo que el de la épica. Estesícoro usa y abusa del procedimiento poético de la *recurrencia*:

Πολλὰ μὲν Κυδώνια μάλα
πολλὰ δὲ μύρσινα φύλλα[103]
(recurrencia anafórica de πολλά).

Οὐκ ἐστ' ἔτυμος λόγος οὗτος
οὐδ' ἔβας ἐν νηυσὶν εὐσέλμοις
οὐδ' ἵκεο πέργαμα Τροίας[104]
(recurrencia anafórica de la negación);

σασαμίδας τε καὶ ἐρκρίδας[105]; Καλλιόπεια λίγεια[106] (paréquesis); ποταμοῦ παρὰ παγάς[107]; ποσὶ παῖς[108] (recurrencias fónicas); διγάμους τε καὶ τριγάμους[109] (repetición del segundo miembro del compuesto), etc.

Ante estos datos no es difícil admitir que Terpandro de Antisa, que con material épico buscó nuevas técnicas en poesía, marcase a Estesícoro el rumbo a seguir; sobre todo, si Terpandro es el autor de estos versos tan llenos de recurrencias que Clemente de Alejandría[110] nos transmitió:

Ζεῦ, πάντων ἀρχά,
πάντων ἀγήτωρ,
Ζεῦ, σοὶ πέμπω
ταύτὰν ὕμνων ἀρχάν.

ANTONIO LÓPEZ EIRE

---

103 *PMG* 187.
104 *PMG* 192.
105 *PMG* 179 a.
106 *PMG* 240.
107 *PMG* 184.
108 *PMG* 185.
109 *PMG* 223.
110 Clem. Alex. *Str.* VI, 784.

DE ARQUÍLOCO A PÍNDARO
CUESTIONES DE CRÍTICA LITERARIA

Frustraciones hay muchas y muy dolorosas para el estudioso de la literatura griega. Algunas, incurables de momento, como la fragmentariedad de algunos de sus mejores exponentes; otras, situadas en la esfera de lo remediable, como la que voy a tratar en este ensayo.

Falta —en globo, se entiende, y con honrosas excepciones— una verdadera crítica literaria referida a la lírica griega. Contamos con muy buenos filólogos, que han reconstruido los textos con el mismo cuidado mimoso con que el arqueólogo rehace una vasija de barro o el papirólogo empalma minúsculos fragmentos de papiro. La depuración textual (dialectal, sintáctica, etc.) ha llegado a tal grado de perfección, que resulta dificilísimo añadir algo inteligente a tan severo trabajo. Pero, tierra y escoria fuera, ¿qué nos queda? Una como pieza de mármol, reconstruida desde la muerte, bruñida, lejana, sagrada. Desgraciadamente la muda admiración no es suficiente para devolverle la vida. Y sigue así; y seguirá. Hasta que el espectador-filólogo se convierta en filólogo-crítico y extraiga de su imaginación esa palabra mágica —espíritu vivificante— que infunda vida, calor y sentido en la pieza rescatada.

No sé por qué, pero me ronda la cabeza una versión del mito de las Sirenas que no es canónica: los huesos

blanquecinos que describe Homero no son de los infortunados viajeros que cayeron en la trampa irresistible. Sencillamente, no había tales viajeros. Un cambio de corriente los llevaba tan lejos de la isla que el sonido del canto no les llegaba. Los huesos son de las sirenas mismas. Las sirenas cantaban y cantaban, sin éxito; hasta que se consumieron cantando (como las cigarras de Platón). Se consumieron hasta los huesos. Luego, manos piadosas limpiaron y guardaron esos huesos sin darse cuenta de que de ellos aún se escapaba —débil— una electrizante melodía. He aquí una parábola para nuestro tiempo.

La distancia de tiempo, espacio y lengua, parece convencernos de que es inútil —a fuer de imposible— buscar calor y vida en una poesía que sentimos extraña, arqueológica. Como Walter de la Mare, dejamos a «una hueste de fantasmas / que habitan en la casa solitaria» el cuidado de escuchar «esa voz del mundo de los hombres».

Seguramente pensamos que los fantasmas están más cerca de aquella experiencia, y eso es todo. Nosotros nos contentamos con saber el «por qué se dice» y «de dónde sabemos que se dice» —y a veces hasta el «cómo»—; pero no nos preocupamos del «qué es» y «qué significa». Demostramos ser buenos filólogos-arqueólogos, pero pobres filólogos-críticos. No hemos hecho el esfuerzo necesario para llenar aquellos huesos de carne (carne = espacio imaginativo, relación mutua de experiencias, lenguaje y sentimientos). Y eso, aun a riesgo de crear esa carne de la nada; lo mismo que el psicoanálisis creó un complejo de Edipo, un complejo que Edipo nunca tuvo.

Resulta aleccionador el caso de Safo. Ella forma mundo aparte. La crítica se emplea con ella con un cariño y una dedicación que ha negado al resto de la lírica arcaica. Todos sabemos por qué. Porque el mito «Safo» sigue aún vivo en nuestra cultura, vivo y caliente. Safo necesita, aun hoy, comprensión y amor galante. Safo es un espejo de la dialéctica eterna del arte y la moral.

Con menos fortuna que la poetisa de Lesbos, otros poetas, incluyendo a Píndaro, han quedado en manos, no de afectuosos simpatizantes, sino de piadosos arqueólogos, cuya fría profesión les impide llegar a esa interna «complicidad», que hoy se ve como esencial a la crítica literaria. «Complicidad», esto es, desandar el camino, cuanto sea necesario, hasta llegar al autor. Aprender su lenguaje (¡he aquí la herejía de las traducciones!); pero no sólo el lenguaje de los signos, sino también el de los sentimientos. Descubrir los niveles de conciencia en que opera el lenguaje poético. Tratar de vincular las formas y estructuras de expresión a otras estructuras internas de intuición y captación de la realidad. Acercarse, en lo posible, a la fuente misma del quehacer poético.

Se dirá que esto suena a fantasía onírica. Y mi respuesta es que aún está por ver lo que ocurriría si pusiéramos los medios. Medios que tal vez no coincidan con los de la crítica romántica de Shelley. Pero hay otros medios, más cercanos y, en nuestro caso, más inexplorados. Lo que Bowra y Kitto han hecho con un instrumental antiguo, y Van Groningen, Kenneth Quinn, Bruno Snell y otros con un incipiente recurso a ciertas formas de estructuralismo, nos permite adivinar lo que sería si se reevocara toda la poesía griega clásica a través de un intenso y minucioso análisis estructural, como el que para Safo empleó hace unos años el profesor R. Adrados. Supongamos una crítica literaria llevada por cauces idénticos o semejantes a los de Carlos Bousoño en su «Teoría de la expresión poética». Ni la distancia en el tiempo (la crítica estructural opera sobre los datos del lenguaje) ni el fragmentarismo de una buena parte de nuestro material deberían ser obstáculos insuperables. Este ensayo pretende precisamente insinuar algunos aspectos que podrían tenerse en cuenta de cara a esa nueva crítica cuyo vacío lamentamos.

* * *

Sin salirnos del período propuesto ni del tema de la poesía lírica, podemos considerar dos posibilidades que surgen de la actitud radical del poeta frente a su quehacer. Hay en la edad lírica de Grecia unos poetas que simplemente «dicen». Son los más. Su comunicación podrá ser más o menos clara, pero es directa, sin reflexiones ni espejos. Pero también los hay que ocasionalmente «dicen que dicen». Su comunicación se refleja de vez en vez en el espejo de su conciencia poética. Cuando la reflexión es continua, conciencia y mensaje llegan a formar un todo indisoluble que se vierte en un mundo de símbolos.

En el primer apartado se revelan como ejemplos Arquíloco y Alceo. En el segundo va a ser Píndaro el que polarice nuestra atención.

Pero antes quisiera insistir, como denominador común de esta nueva crítica, en ciertos presupuestos metodológicos, ni desconocidos ni enteramente olvidados, pero necesarios como conjunto instrumental.

El primer presupuesto es que el poeta no es súbdito, sino dueño de su medio expresivo. Lo cual no quiere decir que en algún momento no se deje arrastrar por el formulismo de la tradición épica, máxime cuando el ritmo lo pide (caso Arquíloco), y que, por excepción, Safo dormite, juntando la fórmula expresiva «sobre la tierra negra» con la visión de una escuadra de barcos [1]. Lo normal es que el lírico griego nos haga una exhibición de su dominio del medio. En ocasiones [2] será Arquíloco introduciendo elementos novedosos en el seno de la fórmula tradicional, o Safo adaptando —con auténtico efecto— el lenguaje homérico del miedo a una expresión original de amor des-

---

[1] 27 D, v. 2. Es evidente que ἐπὶ γᾶν μέλαιναν se refiere a todo lo anterior, que incluye también infantes y jinetes. Γᾶ es aquí un término indiferenciado, por encima de la oposición estructural mar-tierra (cf. PAGE, *Sappho and Alcaeus*, pág. 53, n. 2). Pero, si semánticamente se salva muy bien la fórmula, unida a οἱ δὲ νάων deja de ser feliz como expresión poética, como unidad simbólico-imaginativa.

[2] Cf. D. L. PAGE, en el art. «Archilochus and the oral tradition», de los *Entretiens X* editados por la Fondation Hardt, Ginebra, 1963, páginas 119 ss.

controlado[3], o Alceo convirtiendo los dáctilos épicos de Hesíodo en líricos asclepiadeos[4].

El segundo presupuesto es que el medio lingüístico empleado es perfectamente adecuado y adaptable a cualquier exigencia (dentro, claro está, de los condicionantes lógicos de la sintaxis griega). Pensemos sólo en las posibilidades asociativas de los adjetivos compuestos y de los compuestos verbales, en el balanceo de las antítesis, la fuerza del énfasis posicional, la incomparable riqueza expresiva y descriptiva de las aliteraciones, las idas y venidas semánticas de la sinonimia y polisemia griegas, los fenómenos anticipatorios del hipérbaton, y otros muchos que harían tediosa la enumeración.

Vamos, por tanto, a un tercer presupuesto. El lírico griego antiguo, al igual que el español moderno, contempla la realidad de manera distinta a la mayoría de los hombres. Quede esto dicho como la afirmación —necesaria— de algo tan obvio que no merece ni discutirse; pero que, si es verdad, nos obliga a suponer que el poeta está empleando un código también distinto. Y a distinto código, distintas relaciones internas de las palabras entre sí, de palabras y sentimientos, de palabras y símbolos, y de símbolos entre sí. Pueden darse desdoblamientos de planos, pretendidas o inconscientes ambigüedades. Todo ello montado sobre la materialidad del lenguaje. Si el lenguaje es analizable, ¿por qué no también esas estructuras poéticas en las que se inserta?

Aquí es donde la labor del crítico se hace necesaria (las estructuras no se encuentran en la corteza del lenguaje). Se hace ardua, muy ardua, si se quiere re-crear (no meramente re-construir) el objeto poético con todas sus pulsaciones. Pero se hace también estimulante y preciosa. El crítico (capaz aquí de «intuición poética», como dice Maritain)[5] no pretende sólo el placer del lector, a

[3] *Il.* 7, 215; 20, 44; 10, 376.

[4] 94 D. Compárese con Hes. *Erga,* 582 ss. Cf. M. C. Bowra, *Greek Lyric Poetry,* págs. 159 s.

[5] J. Maritain, *La Poesía y el Arte,* Buenos Aires, 1955, pág. 357.

fuerza de hacerle «inteligible» la obra, como quien desmenuza los temas de una sinfonía. Pretende también hacérsela «sentimentable». Pretende llegar a un plano donde, a fuer de familiar, el objeto se filtra por la dura corteza de la intelección. Bertrand Russell defendía un tipo de conocimiento por familiaridad («knowledge by acquaintance») que puede muy bien resultar del íntimo tuteo a que el crítico somete los temas. ¿Posibilidades de intimar? Muchas y muy variadas, aun con un poeta griego. Ahí está el receso del lenguaje, donde el crítico sorprende énfasis inesperados, sonoridades que descubren interioridades, trazos irregulares unas veces, firmes y recurrentes otras, arcaísmos de gran empaque y neologismos de pretendido mordiente, sugerentes ambigüedades que reflejan experiencias, y otra multitud de matices que apreciará cualquiera que se detenga a contemplar semejante paisaje espiritual. Pero, mientras el poeta nos habla, también podemos dejarnos impregnar por el decorado histórico-social. Las palabras rebotan en los bordes del marco de su vida. Valores que le vienen y valores que se le van. Imágenes terrenas de su vida que forman el reverso de sus símbolos. Unos pedazos de historia que cobran vida cuando pasan por ellos los versos del poeta. No importa que el poema sea a su vez fragmentario. La Historiografía ha conseguido muchas veces revivir un cuadro histórico desde ruinosos fragmentos aislados. Igualmente, para la crítica literaria, las alusiones y sugerencias de un fragmento se realimentan con las de otros y otros, hasta lograr tenerse en pie.

* * *

A. Arquíloco es precisamente una de esas entrañables ruinas del mundo literario. A Arquíloco se le puede estudiar, como concienzudamente se hace, desde la papirología, la dialectología y la crítica textual. Pero el recinto también tiene entrada libre para el crítico literario. Sin ánimo de dirimir preeminencias, quiere ingenuamente

constatar cuánta falta nos hacen estos últimos visitantes. He aquí uno de esos fragmentos, marcado con el número 60 D y conservado, cariñosamente por el moralista Dión Crisóstomo y curiosamente por el científico Galeno:

οὐ φιλέω μέγαν στρατηγόν, οὐδὲ διαπεπλιγμένον
οὐδὲ βοστρύχοισι γαῦρον, οὐδ' ὑπεξυρημένον,
ἀλλά μοι σμικρός τις εἴη, καὶ περὶ κνήμας ἰδεῖν
ῥοικός, ἀσφαλέως βεβηκὼς ποσσί, καρδίης πλέος.

De esta notable pieza lo más sorprendente es la honestidad de su estructura lingüística. Lo primero que hace es escoger un tipo de verso —tetrámetro trocaico— que, al admitir la diéresis en el centro, se adapta perfectamente al cuadro de antítesis que se quiere dibujar. Luego traza un eje de simetría: un personalísimo verbo de sentimiento —φιλέω—, metamorfoseado para el segundo miembro en μοι εἴη, con el mismo contenido semántico de sentimiento personal. La antítesis es sintácticamente sencilla, casi vulgar: οὐ... ἀλλά. En su parte superior, un paralelo mantenido con rigor geométrico:

— adjetivo (μέγαν) + participio de perfecto (διαπεπλιγμένον)
— adjetivo (γαῦρον) + participio de perfecto (ὑπεξυρημένον).

En la parte inferior, en el centro del último verso, otro participio que corrobora con su pesadez sonora (βεβηκώς) y con la de su entorno (ἀσφαλέως - ποσσί) lo que verdaderamente quiere significar. Es la base estructural. Y en los extremos de este último verso, enfáticamente, dos adjetivos; uno de deformidad, negativo, ῥοικός, y otro positivo, enriquecedor [καρδίης] πλέος.

A esta estructura verbal corresponden numerosas consonancias que acentúan tanto los paralelos como las antítesis. Las más inmediatamente obvias son las consonancias sonoras. Γαῦρ ο ν es un eco de στρατηγ ό ν; ὑπεξυρημένον,

de διαπεπλιγμένον. Ῥοικός nos trae resonancias de σμικρός. ἀσφαλέως se apoya en βεβηκώς, y por último, si aceptamos la lección jonia de πλέος con o breve, ῥοικός y πλέος también conjuran un eco parecido. Pero, mientras nuestros oídos se llenan de contrapuntos sonoros, no dejemos de apreciar las consonancias semánticas que se prodigan en tan corto espacio. φιλέω y μοι εἴη suenan juntos dentro del poeta; μέγαν armoniza con las largas zancadas de διαπεπιλγμένον, lo mismo que βοστρύχοισι con los cuidados del ὑπεξυρημένον. σμικρός y ῥοικός hacen un duetto grotesco y efectista. Y, en el plano de los valores, no olvidemos que empieza con μέγαν y termina en πλέος: frente a la magnitud física, la magnitud moral.

Los contornos de esta construcción son muy marcados: evidente arcaísmo, pretendido por un artista consciente que convierte sus poemas en un diseño ornamental —como el de los vasos protoáticos de su época— con vistas a un efecto estético determinado (podríamos recordar aquí, si interesa, el juego sintáctico de otro fragmento con el nombre de Leófilo)[6]. Este mismo cuasi-geometrismo permite aliviar el problema de su fragmentariedad, dado que cualquier parte del todo arcaico reviste una compleción y concentricidad casi epigramática. El «discurso», si es que lo hay, se parece más a una serie de metopas que a un friso corrido. La misma limitación de la sintaxis ayuda: una sintaxis dependiente de la tradición homérica, más apta para la yuxtaposición que para la implicación. Donde en la épica había un hilo conductor que era el μῦθος, en la lírica arquiloquea el hilo es más tenue y la expresión se vierte hacia la γνώμη sentenciosa, que cuadra perfectamente con las estricteces de una sintaxis elemental.

Arquíloco, ya lo vemos, se ha mostrado asequible a un análisis lingüístico y formal, que ni es excesivamente esotérico ni excesivamente corriente. Pero aquí es donde la crítica debería empezar, no terminar. Esta piececita de cuatro versos aún sigue inspirando más de un buceo crí-

[6] 70 D. Cf. el fr. 2 D en relación con el mismo efecto.

tico, que dejamos sin tocar por suponerlo más conocido: análisis semántico de términos, oposiciones emocionales, inquisición en la conciencia (crítica? cínica?) del poeta, choque histórico con valores muy consagrados, etc. El hecho de tratarse de un fragmento obliga a la imaginación del crítico a trabajar por recomponer el contexto. Es evidente que estos cuatro versos estaban insertos en una unidad superior. Pero ¿cuál? Aquí sólo caben conjeturas, ninguna con más valor que las demás. Podría estar en labios de un moralista que rechazaría al general-maniquí lo mismo que el carpintero Carón despreciaba los superlujos de Giges y el poder absoluto de los tiranos[7]. El tono es similar, y la construcción tiene muchos puntos de contacto. También podría ser parte de una invectiva contra el histórico Glauco, a quien en otro fragmento[8] califica de fabricante de bucles: κεροπλάστην. Es lícito pensar que el poema empezaría con algún tipo de admiración o invocación, seguida de una llamada de atención a hechos concretos. Y, mientras pensamos todo esto, las antenas de nuestra mente se sienten tan sensibles que uno tiene la persuasión de que cualquier pequeñez podría ponerle ahora mucho más cerca de la verdad poética.

* * *

B. En Arquíloco hemos visto un género de comunicación poética que cabría denominar «clara». Se trata de una experiencia emocional que se adapta perfectamente al molde lingüístico sin romperlo, sin verter parte de su contenido en segundos o terceros planos.

Ahora me voy a ocupar de un fragmento de Alceo —muy breve también— en donde con ser directa la comunicación poética (propia de alguien que «dice algo» simplemente), el mensaje se recarga de pretendidas ambigüedades. Veámoslo:

---

[7] 22 D. Cf. Arist. *Rhet.* 1418 b.

[8] 59 D. Cf. D. E. GERBER, *Euterpe*, Amsterdam, 1970, pág. 27.

ἀσυννέτημμι τῶν ἀνέμων στάσιν·
τὸ μὲν γὰρ ἔνθεν κῦμα κυλίνδεται,
τὸ δ' ἔνθεν, ἄμμες δ' ὂν τὸ μέσσον
ναῖ φορήμμεθα σὺν μελαίναι

χείμωνι μόχθεντες μεγάλωι μάλα·
πὲρ μὲν γὰρ ἄντλος ἰστοπέδαν ἔχει
λαῖφος δὲ πὰν ζάδηλον ἤδη
καὶ λάκιδες μέγαλαι κὰτ αὖτο,
χόλαισι δ' ἄγκονναι, τὰ δ' ὀή[ϊα
[ ]
[.[...].[—]
12 —τοι πόδες ἀμφότεροι μενο[
ἐν βιμβλίδεσσι· τοῦτό με καὶ σ[άοι
μόνον·

(46 A D) [326 L.-P.]

Hasta aquí, lo que se puede traducir con una cierta seguridad. Dejaré de lado un posible análisis de estructuras de concepción y lenguaje, y empezaré discutiendo la ambigüedad misma de la comunicación poética.

Los planos de esta composición ya aparecieron desdoblados a la crítica tradicional, que desde el tratadista Heráclito [9] hasta Page [10] ha suscitado el término «alegoría» para describirla. Quizás se haya cavilado con exceso [11] sobre las condiciones formales necesarias para que haya verdadera alegoría, y en particular sobre la dificultad que surge del carácter personal de los vv. 12 ss. Mi opinión es que tal dificultad no existe, por la esencia misma de la comunicación poética. Estructuralmente nos hallamos ante un fenómeno de «traslación», que en teoría podría representarse por las siguientes fórmulas:

---

9 Heracl. *quaest. Hom.* 5. τὸν Μιτυληναῖον μελοποιὸν εὑρήσομεν ἀλληγοροῦντα.

10 D. L. PAGE, *op. cit.*, págs. 188 s.

11 *Ibid.*, pág. 188.

1. De C (concreto) a A (abstracto, mensaje) a través de E (experiencia).

$$[C + E \rightarrow A]$$

Aquí encajan la mayoría de las comparaciones homéricas.

2. Del concreto C, directamente al mensaje A.

$$[C \rightarrow A]$$

Ésta es la traslación que se da en la fabulística y, en su grado, en un tipo de comparación muy frecuente en Píndaro, y que se llama «comparación copulativa» (escuetamente: El oro es la mejor de las riquezas *y* los olímpicos los mejores juegos. Ol. I, 1 ss.).

3. Por la experiencia E, directamente a A.

$$[E \rightarrow A]$$

Es el caso de Alceo. En él, *tota quanta* la experiencia se trasciende a sí misma y se convierte en signo adecuado de A. Alceo, si hemos de creer a Heráclito, estaba pensando totalmente en reflejar la situación política de Mitilene. Pero descubrió que los términos de su experiencia marinera eran capaces de desdoblarse semánticamente sin violentar su naturaleza. Resultó, pues, un todo experiental y un todo trascendental. No sabemos si en el resto del poema seguía un cable lanzado a C, como es claro en el fragmento 119 D, y claro también en el conocido pasaje de la *Teognidea* (667 ss.). Pero tampoco hace falta. La comunicación poética se sostiene firmemente por sí misma tal y como la conservamos.

Veamos los términos. Éstos emergen con una polivalencia consciente. στάσις significa «posición», «situación»; y esto es lo que ἀσυννέτημμι va buscando. Pero el segundo y tercer verso recogen otro significado que ha de consolidarse en el lenguaje político: el de fuerzas encontradas (τὸ μὲν... ἔνθεν — τὸ δ' ἔνθεν) y lucha civil. Todos los demás vocablos deben su polisemia a la vinculación con el mar (oleadas y presiones —κῦμα—; tormenta y tribulación —χείμωνι—; sentina y angustia —ἄντλος—; timón y gobierno —ὀήϊα—). El concepto mismo de salvación (si damos por buena la reconstrucción σ[άοι) apunta también a una posible incolumidad política (cf. Sófocles, *Ant.* 1162).

A la duplicación del plano semántico corresponden las variaciones en el plano personal. Primero es el Yo (ἀσυννέτημμι); luego se pasa al Nosotros (ἄμμες); por fin vuelve al Yo (με), incluso particularizado en una parte de él (πόδες). Supone aquí una forma de sístole y diástole experiencial: desde un Yo ampliado, social, hasta el Yo dolorido, vuelto sobre sí mismo.

Y con el enfoque personal, el enfoque ambital o espacial. Inconscientemente, la cámara va buscando al protagonista de la experiencia. El primer cuadro es una marina tormentosa y amplia: vientos y olas encontrados... ὃν τὸ μέσσον («al medio del mar»). En el segundo, los límites del enfoque quedan enmarcados por el recorte oscuro —enfáticamente oscuro— de la castigada nave: ναῦ σὺν μελαίναι. En tercer lugar, la atención recorre, en forma pormenorizada y cumulativa, los detalles de la experiencia (mástil, sentina, vela, cables...), hasta que un último cuadro nos ofrece al poeta mismo con sus pies fijos y enzarzados en un revoltijo de cuerdas.

Todo este espacio gravita en el presente sintáctico y emocional más concentrado. El efecto es de un todo simultáneo, que se multiplica para la vista, pero no para el sentimiento. No es una fábula. Es una experiencia. No se puede, como hace Page, desligar una parte de ella y preguntarse si corresponde o no al cuadro general. Es toda

la experiencia la que se trasciende a sí misma en su intensa simplicidad.

He dicho «intensa». Lo es y lo pretende ser. Alceo pone en juego, para lograr esa intensidad, sus mejores recursos. Uno es el énfasis posicional: ἀσυννέτημμι brusco y largo, en el principio mismo. Μάλα, increíblemente enfático y efectista después de μεγάλωι. Enfáticos son también στάσιν y μελαίναι, cada uno con su carga peculiar de significación o atractivo visual.

La aliteración, tan antigua como Homero, es uno de los recursos expresivos más brillantes. Alceo maneja con singular destreza los dos tipos más corrientes. La aliteración emocional (tan querida de Sófocles más tarde) está patente en ese intenso primer verso de la segunda estrofa

χείμωνι μοχθέντες μεγάλωι μάλα,

donde la brusquedad bilabial de las tres μ iniciales se ve ásperamente acompañada por las aspiradas de χείμωνι μοχθέντες.

Con todo lo efectista que es, sin embargo, este toque expresivo, no llega en maestría a la difícil facilidad con que las sonantes nasales se multiplican en la primera estrofa, creando un efecto descriptivo de primer orden:

ἀσυννέτημμι τὼν ἀνέμων στάσιν·
τὸ μὲν γὰρ ἔνθεν κῦμα κυλίνδεται,
τὸ δ' ἔνθεν, ἄμμες δ' ὂν τὸ μέσσον
ναῖ φορήμμεθα σὺν μελαίναι.

Y con la aliteración, la magnificación. μεγάλωι μάλα es un aspecto de ella. El adjetivo μέγας repetido dentro de una misma estrofa es otro exponente de la intensidad de que venimos hablando. Y quizás pudiera añadirse ζάδηλον, si le diéramos al ζα- eolio un matiz de aumento e intensidad.

Si nos preguntáramos el porqué de ese impacto tan fuerte que deja en la imaginación la poesía de Alceo (pen-

semos también en la famosa «Panoplia»), descubriríamos un motivo bastante sutil, aunque relativamente obvio. Se trata de una comunicación poética donde el nombre predomina sobre el adjetivo, y el concreto sobre el abstracto. Leyendo el fragmento que nos ocupa, veremos que dentro de ese cuadro tan detallado sólo hay tres adjetivos: uno seguramente formulístico (μελαίναι), otro muy poco pictórico (μεγάλωι-μέγαλαι) y otro relativamente abstracto o conceptual (ζάδηλον). El resultado es una composición más cercana al relieve escultural que a la pintura. Sería instructiva una comparación con Safo a este respecto. Lo que sí parece claro es que esta dimensión estética de Alceo nos revela también un rasgo distintivo de su carácter. Muy definido y concreto en sus adhesiones y en sus odios. Una visión muy clara de la vida y de sus limitaciones. Una valoración distintiva y jerárquica de sus motivos de acción. La ambigüedad poética que maneja Alceo no afecta en lo más mínimo a su claridad de comunicación.

He aquí otro ejemplo elocuente de cómo al crítico literario no puede asustarle la fragmentariedad del objeto. Es como el mineral noble, que al romperse deja al descubierto estructuras, más pequeñas, sí, pero no menos armónicas y reveladoras que las del bloque inicial.

* * *

C. Con Píndaro pasamos al caso típico del poeta que «dice que dice». Un hombre en quien la conciencia de su quehacer actúa de multiplicador de representaciones, ya que no sólo se refleja a sí mismo, sino también a sí mismo en el acto de reflejar otras cosas, sin excluir la posibilidad de que alguna vez la fuerza del objeto le lleve a olvidarse de sí mismo (aunque estos casos son los menos). El efecto global para el crítico es de muchos planos, desglosables a ratos, a ratos inextricables. Un estudio detenido sobre el quehacer pindárico [12] permite al menos distinguir cinco

[12] De este tema me he ocupado con mucho detalle en mi tesis doctoral

de esos planos semánticos (¿sorprenderá ahora esa sensación de dificultad y de «espesor» que todo estudiante tiene en sus primeros contactos con el «Águila de Tebas»?). Comenzaré por enumerarlos:

1. Plano de la mímesis verbal.
2. Plano de la representación directa.
3. Plano de la representación transversal.
4. Voces desde el Yo.
5. Voces sobre el Yo.

1. El primero es el campo donde la palabra recupera su «origen primera esclarecida», que es su resonancia, su música. La recupera en la mejor de las síntesis: aquella en la que se potencian al máximo tanto la materia sonora como su función representativa. No es lo mismo, pongo por ejemplo, un recogedor de basuras de oro y una copa de oro, aunque consten del mismo material. En el primero se daría una desproporción hiriente entre el material y su función. En cambio, en una copa como la que Píndaro imagina al comienzo de la *Ol.* VII, la síntesis es perfecta. La mismo ocurre en el plano de los sonidos. Píndaro se instrumenta con sonidos, consciente de su inefable valor poético. A una urgencia artística corresponde la ondulación vocálica de χρυσέα φόρμιγξ (P. I, 1)[13], donde las cinco vocales se suceden en maravillosa serie eufónica. Esto no es un fenómeno original en la historia de la lírica griega. Pero es original el que la mayoría de estas armonías broten de hechos que se relacionan con su quehacer poético. La lira, lo hemos visto, conjura eufonías vocálicas, y sinfonías instrumentales (cf. P. X, 39). Y si echamos un vistazo al final de la *Ol.* I (que es el pasaje que ahora nos ocupa, entre los infinitos que saldrían al azar), veremos que ciertas figuras sonoras no pueden ser casuales, sino producto de una tendencia arquetípica.

(Universidad Complutense de Madrid, diciembre, 1971): «Píndaro; estructura y resortes del quehacer poético».

[13] Cf. W. B. STANFORD, *The Sound of Greek,* Berkeley, 1967, pág. 83.

Se dan, en efecto, consonancias en anillo, revalorizadas por el énfasis posicional. ὁ νικῶν del v. 97 empieza la frase que termina en ἕνεκεν del v. 99. Κλυταῖσι y πτυχαῖς envuelven la acción poética de δαιδαλωσέμεν ὕμνων con un surco sonoro que tiene mucho de mímesis descriptiva (δαιδαλοῦν es la labor del orfebre).

También se ofrecen en estos pocos versos curiosas sinestesias. La materia sonora se trasciende a sí misma e invade la esfera de los otros sentidos. Queda así potenciada hasta el punto de que, encarnada en el sistema armónico eolio, puede servir para coronar al vencedor (στεφανῶσαι, v. 100). Como si fuera un manjar, el lenguaje se hace dulce (γλυκυτέραν ὁδὸν λόγων). Pero, dotado de una inmensa versatilidad, también puede hacerse duro como el buril del orfebre (v. 100) y, lo que es más sorprendente, como un dardo fortísimo (v. 112); y corre también, no como dardo, sino como carro veloz (v. 110). Adivinamos aquí una auténtica μίμησις en el más serio sentido platónico: el sonido es un material proteico. Quizás nada más que un eco; pero puede llegar a ser todas las cosas gracias a la magia metamorfoseante del poeta.

2. Sin salirnos de este mismo pasaje, final de la *Ol.* I, advertiremos inmediatamente un segundo plano de comunicación poética: el que llamamos «de representación directa». Aquí el lenguaje retiene su conquista cultural de código de señales, de auténtico λόγος. Es esto algo que no requeriría acentuarse si no fuera porque existe una sombra literaria de Píndaro, errante por encima de muchas cabezas de profesores y estudiantes, que sugiere no sé qué ideas de oscuridad y desmesura ornamental en el poeta. Es cierto, como él mismo dice en *Ol.* II, 85, que su mensaje poético necesita de intérpretes. Es cierto también que el ὁδὸς λόγων (cf. *Ol.* I, 110) no viene solo. Se encuentra a base de dinamismo y esfuerzo (σὺν ἅρματι θοῷ). Pero Píndaro no es menos enfático en afirmar que su mensaje, lejos de ser una jerga cabalística, es fruto de una verdadera

σοφία, una excelente sabiduría (y no olvidemos que estamos en la Grecia antigua) que le coloca por encima de todos los demás poetas griegos (v. 116). Prescindiré por el momento de otros aspectos de esta comunicación directa y me centraré en la claridad estructural que impregna todo este pasaje.

El trenzado formal realza con su sencillez armónica el sentido arquitectural de la comunicación (recuérdese el principio de la *Ol.* VI). Se dan dos bloques simétricos terminados en esa especie de arquitrabe resuntivo que podía verse ya en los poemas de Arquíloco, Safo y Alceo (notable en la «Panoplia» de este último, v. 8: τῶν οὐκ ἔστι λάθεσθ' ἐπεὶ δὴ πρώτιστ' ὑπὰ τῶργον ἔσταμεν τόδε). Veámoslo en sus líneas más simples:

A	A. 1	- ὁ νικῶν δέ	Representa un plano superior.
	A. 2	- τὸ δ' αἰεὶ παράμερον . .	Plano ordinario terreno.
	A. 3a	- ἐμὲ δὲ στεφανῶσαι . . .]	... Realización poética.
	A. 3b	- πέποιθα δὲ ξένον . . . .]	
B	B. 1	- θεὸς ἐπίτροπος ἐών . . .	Plano superior.
	B. 2	- εἰ δὲ μὴ ταχὺ λίποι . . .	Plano terreno.
	B. 3a	- ἐμοὶ μὲν ὦν . . . . .]	... Realización poética.
	B. 3b	- ἄλλοισι... κορυφ. βασιλ.]	
	C.	[σέ τε] - εἴη [ ] . . . . . [ἐμέ τε]	Fusión arquetípica héroe - poeta.

La estructura así presentada es elocuente de por sí. En realidad casi me he limitado a poner en simple sucesión el encabezamiento de las frases. Pero aún son más elocuentes las correspondencias: A. 1 y A. 2 representan el hecho extraordinario de la victoria y su encarnación en la rutina diaria. B. 1 y B. 2 representan la acción extraor-

dinaria divina y su encarnación en la actividad terrena de un hombre. ἐμὲ δὲ se corresponde estrictamente con ἐμοὶ μὲν. ξένον y κυριώτερον encuentran un eco apropiado en ἄλλοισι y βασιλεῦσι. Y la conciencia (πέποιθα) del poeta pasa a κορυφοῦται (B. 3b), la realización suprema.

Son dos bloques estructurales el A y el B, que sólo formalmente se oponen, puesto que semánticamente se integran. Por ejemplo, en la sección C, resuntiva, donde cabría esperar una oposición, tenemos una estricta integración (σέ τε - ἐμέ τε); el vencedor y el poeta forman una profunda y arquetípica unidad de sentido. Y, si apuramos la integración estructural, veremos algo aún más sorprendente: el vencedor (ὁ νικῶν) y el dios (θεός), al ocupar la cabeza de sus respectivos apartados, ofrecen un paralelo que ha de hacerse arquetípico también en toda la poesía pindárica. Es Héracles, esforzado atleta y hombre divinizado, el crisol donde lo divino y lo humano se funden en una verdadera creación poética (cf. *Nem.* I, 59-60).

3. He llamado «representación transversal» a un tercer plano donde inciden, como de lado, multitud de matices de significación que enriquecen sobremanera el mensaje. Por ejemplo, una cierta solemnidad «heráldica» por la que el λόγος resuena, no en la boca del poeta, sino en una zona más lejana. Es un eco pomposo, que permite ser comparado estructuralmente con el gesto providente de los dioses (μήδεται, v. 106), con la coronación efectuada por el oficial de turno (v. 101) junto a la colina de Cronos (v. 111) en medio de la multitud aclamante. Como la «unción» solemne de los reyes (v. 113), término de una carrera gloriosa.

Parece como un bordado deslumbrante donde se hacen entrar toda clase de hilos preciosos (cf. *Nem.* VIII, 15): armonías variadas, instrumentos musicales, acentos de fiesta popular, brillo divino del oro, recuerdos de hazañas heroicas y de la sangre divina que corre por las venas de los atletas, esplendor familiar, orgullo dorio de raza y

aclamaciones populares. De todos estos hilos, y muchos más, sabe tirar el poeta. Él habla por ellos, y ellos hablan por él. El marco de este tejido poético parece estar determinado espacialmente, de forma que la comunicación del heraldo de las Musas encuentra unas medidas también pomposas donde situarse. Busquemos límites. Ahí están ὕπατον (v. 100), ἔσχατον (v. 112), ὑψοῦ (v. 115). Busquemos magnitud; ahí está μεγάλοι (v. 113). Por último, busquemos extensión. Ahí está ese enfático παντᾶ (v. 116) colocado en el final mismo del mensaje como un inmenso altavoz.

4. En un cuarto plano están las «voces desde el Yo». Es el quehacer poético en marcha, con todo lo que esta marcha implica de dinamismo y esfuerzo. El gran espacio poético descubierto en el párrafo anterior no está ahí de antemano; se «crea» con el movimiento del poeta, lo mismo que el espacio sideral se crea con el movimiento expansivo de las galaxias. Para llegar a todas esas alturas y horizontes extremos, para recorrer el Todo dilatado de su experiencia, Píndaro se vale de sus poemas, que lanza, poderosísimos, como dardos, en busca de los blancos más ambiciosos (v. 112). Otras veces los embarca en cualquier forma de navío y los manda lejos a través del mar anchuroso (cf. *Nem.* V, 1 ss.). Pero es la imagen del dardo la más frecuente y representativa. Curiosamente, hasta su lengua se hace de duro y lustroso bronce (cf. P. I, 86), ¡cuánto más los productos de su lengua! Por paradoja, estos dardos salen a veces, inesperadamente (cf. *Ol.* II, 90), de un «espíritu blando». Dureza y blandura combinadas. La inercia de lo metálico y duro; y la movilidad del ser viviente que (¡vuelven las paradojas!) es susceptible de crianza (τρέφει, v. 112) por parte de las Musas. Y es que, en fin de cuentas, el poema es el poeta mismo que se dispara y vuela

Higher still and higher
From the earth,

como aquella alondra de Shelley. Es el poeta mismo quien persigue su objeto. Cualquier medio es bueno. Por caminos favorables (v. 110 ἐπίκουρον ὁδὸν λόγων), que él busca y encuentra, lanza su rápido carro hasta alcanzar la colina de Crono. No en esta oda, sino en la olímpica siguiente (*Ol.* II, 88), aparecerá uno de sus arquetipos más queridos: él es el ave de Zeus, el águila real. Lo que en Baquílides (*Epin.* V, 16-33) no pasa de ser una estupenda comparación (éste no llegó a llamarse nunca más que el «ruiseñor de Ceos», *Epin.* III, 98), en Píndaro es una verdadera impersonación. Aunque la *Ol.* II del tebano y el Epinicio V de Baquílides son del mismo año, hay datos para pensar que la imagen del águila venía ya creada por Píndaro desde varios años antes [14].

Píndaro vuela tan alto, tan alto, que su «sabiduría poética» se hace patente (πρόφαντον) en todo el ámbito del mundo griego. Pero su marcha ascensional es fruto del esfuerzo. Estamos en una lucha, en un forcejeo continuo con las dificultades del lenguaje. Y el poeta necesita ayuda; por eso describe su camino como «aliado» (ἐπίκουρον, v. 110). Y cuando al camino se acaba, ¿qué ocurre? Que un instinto natural le lleva a tantear en busca de algo que le lleve más lejos. De ahí ese μηκέτι πάνταινε πόρσιον, que puede ser un consejo a Hierón, pero que es sin duda (sabemos que los planos se funden) un correctivo a su propias ambiciones poéticas.

5. Dudo que el ámbito de mi anterior reflexión y el de la que viene ahora puedan separarse con nitidez. Llamamos al quinto plano «voces sobre el Yo». Éste se conmesura con la conciencia del poeta, y aquí pienso que radica su matiz distintivo. Aquí está, de verdad, el poeta

---

[14] N. V, 20-21:

ἔχω γονάτων ὁρμὰν ἐλαφράν·
καὶ πέραν πόντοιο πάλλοντ' αἰετοί.

Oda compuesta entre 485 y 483 a. J. C. según Turyn, Bowra, Snell y otros. La referencia a sí mismo parece clara.

que «dice que dice». Podrá irritarnos su pomposo narcisismo; pero eso no destruye dos hechos: primero, que una tal conciencia existe en grado superior a la de cualquier otro poeta griego anterior a la guerra del Peloponeso; y segundo, que esta conciencia poética se halla en el arranque mismo de su poder creador. Tal vez no sea éste el lugar adecuado para revisar un tema que ha sido abundosamente tratado por la filología contemporánea [15]. Sí es preciso, en cambio, mencionarlo en el momento de contemplar un pasaje como el que estudiamos con los ojos del crítico literario. Son tres veces (coincidiendo con la triple arquitectura del mismo) las que la persona del poeta se asoma reclamando sus derechos de autor a través del pronombre personal en posición preeminente (ἐμὲ δὲ... ἐμοὶ μὲν... ἐμέ τε). He aquí el Yo poético, en el núcleo más íntimo de su quehacer. Primero aparece la *urgencia* más elemental, que brota desde una fuente sonora, arquetípica, y se vierte por los cauces musicales del tiempo (armonía eolia, esquema musical para un jinete, vv. 101-102). Segundo, el *orgullo de familia* o conciencia de clase, como se quira llamar. Píndaro, que en otro pasaje llama a la Musa «nuestra madre» (*Nem.* III, 1), depende aquí estrictamente de su función nutricia (ella le «alimenta», le «cría» los dardos poéticos, v. 112). La inspiración adquiere un tono religioso, notablemente mágico, que impregna hasta las capas más profundas de su mensaje. Hasta cuando parece olvidarse de sí mismo en aras del objeto, se siente una como magia, un toque de hechicería que, como el famoso Midas, todo lo convierte en oro, en gloria imperecedera, en dulzura de miel (cf. μελιτόεσσαν εὐδίαν, v. 98). De ahí el tercer «yo» (ἐμέ τε) sinónimo de *preeminencia.* El crítico, por mucho que le moleste, ha de contar con esta conciencia, con este pedestal elevado que el mismo poeta se fabrica y que le hace ver la realidad de muy distinta manera que los demás. Resulta, pues, un lenguaje aristocrático, una imaginación aristocrática, una

[15] Cf. la bibliografía incluida en mi referida Disertación.

jerarquía de valores y de relaciones poéticas también aristocráticas enmarcada en la estructura del palacio regio que describe en la *Ol.* VI, 1 ss. y que comprende:

— un atrio bien labrado,
— con columnas de oro,
— un «megaron» espectacular
— y una fachada cuyo resplandor se siente desde lejos.

* * *

Repito que si el crítico literario es capaz de no deslumbrarse ante tanto brillo, podrá ver (de cerca, que no de lejos) cómo se multiplican los planos interpretativos de la poesía pindárica, y que lo que comenzó como una actividad vagamente libresca y arqueológica, puede derivar en apasionante aventura literaria.

* * *

APÉNDICE I

Por si esta estructuración de planos que acabo de reseñar le pareciere a alguien excesivamente arbitraria, le sugiero que lea detenidamente el final de otra Olímpica, la segunda, rigurosamente contemporánea con la anterior. Verá cómo esa estructura externa es reflejo de aquella configuración interna que tuvo vigencia al menos en la época más madura y creativa de nuestro poeta.

Dejando aparte el enfático tono de juramento que expresa en ambos pasajes el μή τιν', nos basta con seguir el orden de planos que enumeraba más arriba:

1. En el plano de la «mímesis» verbal nos encontramos con los «dardos parlantes» del v. 85. Los enemigos también emiten sonidos, pero sin orden ni concierto (γαρυέτων, v. 87; τὸ λαλαγῆσαι, v. 97). En cambio la mú-

sica del poeta es tan rica que se presta a fenómenos de sinestesia: las flechas sonoras (cf. αὐδάσομαι) proceden de un espíritu «blando».

2. En el plano de la «representación directa», se mantiene repetidamente la relación palabra-verdad (λόγον ἀλαθεῖ νόῳ, v. 92). El poeta lo es porque «sabe» muchas cosas (v. 86). Su mente está naturalmente (φυᾷ) abierta a la realidad. Y, si poesía es sonido, es sonido que apela al entendimiento (v. 85).

3. La «representación transversal» reviste el mismo carácter pomposo que la oda anterior (αὐδάσομαι —como una proclamación heráldica, hasta con juramento—, v. 92); la misma maestría demiúrgica que opera lo contrario de κρυφὸν τιθέμεν (v. 97), y la misma amplitud de recursos y horizontes que se revela en πολλά (v. 83), ἐς τὸ πὰν (v. 85), otra vez πολλά (v. 86), ἑκατόν γε ἐτέων que ya es pomposo de por sí, aunque menos hiperbólico que el número infinito de arenas con que cierra el mensaje.

4. «Desde el yo» siguen saliendo dardos; dardos «agudos» (v. 83), dardos «gloriosos» (v. 90). El esfuerzo del poeta se manifiesta en su forma de tensar el arco (τανύσαις, v. 91) para un disparo que pretende llegar nada menos que a Agrigento. Lo más impresionante es que «desde el Yo» salen las alas que convierten a Píndaro en el ave divina de Zeus (v. 88). Frente a él, sus enemigos no son más que grajos que sólo pueden graznar.

5. Hablando «sobre el Yo», Píndaro pone de relieve la *urgencia* de su quehacer. Las flechas sonoras están allí dentro, pugnando por salir (v. 84). El inmenso tesoro sapiencial del poeta (πολλὰ εἰδώς) producirá su efecto (αὐδάσομαι, v. 92); con qué profusión, lo adivinamos en la prodigalidad con que su *pendant* arquetípico, el atleta, ha sido capaz de verter alegría en el mundo exterior

(v. 99). En cuanto a su «magia», ¿no es mágico el tono del profeta que necesita intérpretes (v. 85)? ¿No es mágica su forma de disparar a distancia como quien pretende dominar desde lejos (v. 89)? Píndaro, el profeta, el águila, se cree tan supremo como cuando se encaramaba al más alto pedestal delante de todos los helenos.

APÉNDICE II. — Texto de *Ol.* I, 97-116.

ὁ νικῶν δὲ λοιπὸν ἀμφὶ βίοτον
ἔχει μελιτόεσσαν εὐδίαν
ἀέθλων γ' ἕνεκεν· τὸ δ' αἰεὶ παράμερον ἐσλόν
100 ὕπατον ἔρχεται παντὶ βροτῶν. ἐμὲ δὲ στεφανῶσαι
κεῖνον ἱππίῳ νόμῳ
Αἰοληΐδι μολπᾷ
χρή· πέποιθα δὲ ξένον
μή τιν' ἀμφότερα καλῶν τε ἴδριν †ἅ-
μα καὶ δύναμιν κυριώτερον
105 τῶν γε νῦν κλυταῖσι δαιδαλωσέμεν ὕμνων πτυχαῖς.
θεὸς ἐπίτροπος ἐὼν τεαῖσι μήδεται
ἔχων τοῦτο κᾶδος, Ἱέρων,
μερίμναισιν· εἰ δὲ μὴ ταχὺ λίποι,
ἔτι γλυκυτέραν κεν ἔλπομαι
110 σὺν ἅρματι θοῷ κλεΐ-
ζειν ἐπίκουρον εὑρὼν ὁδὸν λόγων
παρ' εὐδείελον ἐλθὼν Κρόνιον. ἐμοὶ μὲν ὦν
Μοῖσα καρτερώτατον βέλος ἀλκᾷ τρέφει·
†ἄλλοισι δ' ἄλλοι μεγάλοι· τὸ δ' ἔ-
σχατον κορυφοῦται
βασιλεῦσι. μηκέτι πάνταινε πόρσιον.
115 εἴη σέ τε τοῦτον ὑψοῦ χρόνον πατεῖν,
ἐμέ τε τοσσάδε νικαφόροις
ὁμιλεῖν πρόφαντον σοφίᾳ καθ' Ἕλ-
λανας ἐόντα παντᾷ.

Traducción:

Disfruta el vencedor, por sus victorias,
para el resto de su vida
de una dulce y serena bienandanza.
Y es la gloria que se vive día tras día
la suprema realización del hombre.
Preciso es que, con fondo de armonía eolia,
corone yo a Hierón con cantos hípicos.
Estoy seguro que no he de decorar
con gloriosos repliegues de himnos
a otro huésped, de los de ahora,
de mayor sensibilidad artística
y de mayor poder que él.
Un dios, guardián perenne,
se ocupa por oficio de tus planes, oh Hierón.
Y, si él no se retira demasiado pronto,
espero encontrar un camino más dulce aún para mis
un camino que me ayude a ensalzarte [versos;
cuando llegue a la excelsa colina de Cronos.
Porque, en efecto, la Musa me está criando
un dardo de fortísimo empuje.
Los hombres destacan por cosas distintas;
pero en la cumbre están los reyes.
No trates de ir más allá.
Mi deseo es, para ti, que tus pasos de hoy sean encum-
[brados;
y para mí, que pueda seguir codeándome con vence-
y pueda al mismo tiempo y por doquier [dores
descollar por mi poesía entre los griegos.

LUIS F. GUILLÉN

COMEDIA ÁTICA Y SOCIEDAD ATENIENSE

III

LOS PROFESIONALES DEL AMOR EN LA COMEDIA MEDIA Y NUEVA

1. Un fenómeno chocante para todo el que tenga un mínimo de familiaridad con la literatura griega de los siglos V y IV, es el nulo papel desempeñado por la pederastia en la Comedia frente a la importancia enorme que tiene en ella el amor heterosexual. El hecho en sí merece ser destacado, porque nos presenta a los griegos bajo una luz más realista que las teorías idealizantes sugeridas por las pretendidas singularidades de este pueblo. En punto al comportamiento sexual y a las relaciones amorosas el *speculum vitae* cómico ofrece una imagen de los atenienses tan sorprendentemente normal, que defrauda, por decirlo así, al curioso lector ávido de emociones fuertes. Un psiquiatra recientemente, George Devereux, nos vino a enseñar a los filólogos que la homosexualidad griega era una pseudo-homosexualidad, porque carecía de las tres connotaciones básicas de toda perversión en su sentido psiquiátrico: la estabilidad, la compulsión, y el freno, para concluir que fue «un subproducto de la desafortunada manera en que los griegos realizaron una constelación psicosocial, cuyo verdadero fruto fue el 'milagro griego'» [1]. Reconozco

[1] En pág. 70 de «Greek Pseudo-Homosexuality and the Greek Miracle», *SO* 90, 1965, 69-92.

la razón que asiste a Devereux en lo primero, me inclino respetuosamente ante el tono oracular de ese otro aserto, y añado, con la campechanía de un *bomolochos*, que para semejante viaje no necesitábamos alforjas: bastaba y sobraba con darse un paseo por la *Mese* y por la *Nea*.

2. Ya hablé de la importante función del tema erótico en la Comedia Media y Nueva, lo que supone otorgar las partes principales a los capaces de experimentar amor y a quienes tienen el privilegio de inspirarlo. Esto, que dicho «tout d'emblée» parece una Perogrullada, tiene, como vamos a ver, su importancia. Enamorados κατ' ἐξοχήν son los muchachos, pero también son capaces de amar los viejos, como hemos visto en la conferencia anterior (II § 9), toda vez que la Comedia no distingue tres edades en el hombre y clasifica a sus personajes polarmente en viejos y jóvenes. En torno, pues, a un enamorado (joven), a un rival (un viejo, un *miles*) y a un obstáculo (un *leno*) se puede construir una trama. Ahora bien: ¿qué personas inspiran ese amor? Una rápida ojeada a toda la Comedia permite constatar que son, por orden de importancia, las hijas de familia pobres, las heteras, las concubinas y las esposas... ¡Ay!, pero, eso sí, recién casadas. Tan poco galante discriminación tiene su profunda razón de ser en el respeto a la madre de familia y a la institución matrimonial. Salvo en el fingido «affaire» del *Miles gloriosus*, no hay en toda la comedia greco-latina un solo ejemplo de esa triangular situación que deleita al público de los modernos teatros. Pero también hay otras razones de menor rango para explicar el caso y que comienzan a barruntarse, cuando se repara en que, asimismo, las πόρναι quedan excluidas de la trama amorosa. ¿Escrúpulo moral también? No, sino motivos mucho más banales, que los propios cómicos aducen.

3. El enamoramiento es un desequilibrio psíquico, un enfermizo desasosiego, un no cejar de imaginarse los medios conducentes a la posesión de aquello que se ama.

Ya algo sobre esto han dicho los expertos en el tema desde Platón a Ortega. Pero hay algo que, por vulgar, la excelsa mente del filósofo no se atreve a decir y en boca anda de cualquier hijo de vecino, a saber, que el amor es sobre todo complicarse la vida a uno mismo y de rechazo complicársela a los demás. Ahora bien: este fenómeno no se produce ni en las mansas aguas del afecto conyugal, ni tampoco en los fugaces contactos mercenarios. Oigamos lo que al respecto nos tienen que decir los cómicos. Un personaje de Filemón [2], arrimando el ascua a su sardina, dado su vergonzante oficio de alcahuete, alaba a Solón por haber legalizado las casas de lenocinio en Atenas de esta guisa:

> *En efecto, dicen que fuiste el primero en contemplar esa ley, cosa, ¡por Zeus!, democrática y salvadora (y el decirlo me cuadra, Solón); pues, al ver llena la ciudad de jóvenes que, siendo de natural como por fuerza han de ser, faltaban contra lo que no debían faltar, compraste mujeres y las pusiste en ciertos lugares, comunes y a la disposición de todos.*

El personaje continúa haciendo el elogio de tan benéfica institución más o menos así (prefiero no traducir literalmente): «Allí tienes la puerta abierta, no hay ni falsos pudores, ni dengues, ni tonterías, por un óbolo te satisfaces y puedes mandar a paseo lo que no es tuyo». El que se expresa en estos términos es un traficante despreciable, pero en una larga tirada de Eubulo [3] encontramos un elogio semejante de la prostitución, puesto sin duda alguna en boca de un padre o de una persona sensata que recrimina las aventuras amorosas de un joven:

> *Aquel que se une a escondidas en un lecho a oscuras, ¿cómo no va a ser el más desgraciado de todos, cuando le es posible contemplarlas en ropa interior a todas a la luz del sol, colocadas una tras otra en fila,*

---

[2] Fr. 4, III A 6-8 Edm.
[3] Fr. 67, II 110-12 Edm.

de pie con velos transparentes, cual riega el Eridano con sus puras aguas a las ninfas, y comprar el placer por una pequeña moneda, en vez de perseguir un amor clandestino, la más vergonzosa de las enfermedades, no por deseo, sino por agravio?

La línea de pensamiento que subyace a ambas argumentaciones es tan diáfana y está tan hondamente arraigada en las conciencias conservadoras de toda época que no merece comentario. Pero sí me voy a permitir señalar dos hechos: primero, que el amor es concebido como un διώκειν («perseguir»), como una νόσος («enfermedad»), como algo que sobrepasa el mero πόθος («deseo»), para rozar peligrosamente la ὕβρις; segundo, que la hembra de burdel queda automáticamente excluida de la trama erótica de la comedia, por ser con ella inimaginable el esquema enamoramiento/obstáculo. En efecto, no puede perseguirse lo que está al alcance de la mano y es de todos, ni producir desasosiego, ni despertar íntimos sentimientos, aunque sean clandestinos, ni provocar la desgracia de nadie. Lo que ocurre en los burdeles, por ser «matter of fact», no interesa a nadie.

Pero ¿qué decir de la mujer casada? Veamos cómo la contrapone un personaje de Amfis[4] a la hetera:

¿Es que no es la hetera mucho más cariñosa que la esposa? Mucho más y con mucha razón. Ésta, despreciándote con la ley, se queda en casa y aquélla sabe que ha de ganarse a su hombre con sus modales o marcharse con otro.

En este pasaje hay una expresión referida a la cónyuge, cuyo sentido es dudoso: ese νόμῳ καταφρονοῦσα connotador de su actitud frente al marido, que no sabemos si se refiere a un comportarse despectivamente por costumbre o a un desprecio basado en el amparo legal de su posición

[4] Fr. 1, II 312 Edm.

como legítima esposa. En todo caso, el sentido general de la queja es claro. La mujer casada, ocupada en menesteres más urgentes, el cuidado de la casa y de los hijos, no puede perder el tiempo en andarse con contemplaciones con su marido, en interesarse por sus problemas, ayudarle en sus decaimientos y apaciguar sus estallidos de mal humor. En una palabra, de lo que se queja aquí nuestro hombre es de incomprensión.

4. Por el contrario, las heteras sabían —¡cosas de la vida!— quitar las penas y dar compañía a los pobrecitos sedientos de cariño. Atendamos a lo que un personaje de Efipo[5] dice de una de ellas:

> *Nada más entrar, si alguno de nosotros se encontraba apenado, le halagaba dulcemente, y le daba un beso no apretándole la boca como a enemigo, sino abriendo los labios como los gorriones; cantaba, le daba consuelo y al punto lo ponía contento, quitándole todas las penas y dejándole a ojos vistas sosegado.*

Habilidad encomiable ésta, que no debía de ser rara entre las mujeres de su clase, a juzgar por el hincapié que algunos cómicos hacen en las virtudes de la profesión. Antífanes[6] se refiere al ἦθος χρυσοῦν πρὸς ἀρετήν de una hetera, que era realmente tal y no como las que mancillan nombre tan hermoso. Porque, como recuerda Anaxilas[7], ἐκ τῆς ἑταιρείας ἑταίρα τοὔνομα | προσηγορεύθη: la hetera (lit. 'camarada') ha sido llamada así por la camaradería. Lo que los hombres, según eso, buscaban en las heteras no era el mero goce carnal, que a menos precio podían hallar en los lupanares, sino ese compañerismo con el bello sexo que no encontraban en casa. Los cómicos expresan el mismo sentir que el cliente de un discurso pseudo-

---

5 Fr. 6, II 148 Edm.
6 Fr. 212, 5, II 274 Edm.
7 Fr. 21, 3, II 340 Edm.

demosténico, cuando con la más cínica ingenuidad asegura: «A las heteras las tenemos para el placer, a las concubinas para que nos cuiden a diario y a las esposas para engendrar hijos»[8]. Suponer que gente así tuviera todavía tiempo y ganas de fijarse en un μειράκιον, es rebasar los límites del optimismo. Digamos esto para reforzar la tesis de la pseudo-homosexualidad del ateniense medio. Pero también es calcular muy por lo alto las posibilidades eróticas, imaginarse que a individuos semejantes aún les quedaran bríos para entregarse con entusiasmo a los goces legítimos del matrimonio. Las esposas, ciertamente, por su estabilidad jurídica, por la función que les había reservado la sociedad, por su escasa participación en las preocupaciones y en las aficiones de sus maridos, no se prestaban a ser heroínas de historias de amor. Tampoco, las παλλακαί por razones muy semejantes. Las pocas excepciones a la regla son las de Carisio y Pánfilo en los *Epitrepontes,* Polemón y Glícera en la *Perikeiromene,* Démeas y Chrysis en *La samia.* Pero en el primer caso ambos esposos resultan ser, que ya es decir, protagonistas sin saberlo de un lance ocurrido antes de su matrimonio; y en los dos últimos, las concubinas por un mal entendido encienden los celos del marido.

5. Como protagonistas del amor sólo quedaban disponibles en la vida corriente las heteras avezadas o aquellas jóvenes *indotatae* a quienes la vida les ponía en la tesitura de iniciarse en ese oficio u otros similares como el de citarista, flautista o bailarina. Se comprende, pues, que la figura de la hetera sea una de las más importantes, más matizadas y rica en aspectos de la Comedia. Hasta aquí vengo insistiendo en los buenos aspectos de esas malas mujeres que tan buenos y tan malos ratos depararon a los hombres, para que destaque debidamente en claroscuro su ambigua personalidad. En lo que sigue vamos a tener la

[8] LIX 122.

ocasión de escuchar más de un vituperio y de una maldición contra la hetera.

6. Como criatura dramática la hetera hace su aparición en la comedia antigua de finales del siglo v. Con anterioridad hay alusiones en las comedias de Aristófanes a πόρναι y ἕταιραι que alguna vez aparecen en escena como personas mudas, por ejemplo en *Los acarnienses*[9]. Pero hasta Ferécrates, aquel discípulo y continuador del teatro realista de Crates, no se realizan los primeros ensayos de caracterización del tipo. De este autor conocemos los títulos de tres piezas que llevan nombres de heteras, Κοριαννώ, Πετάλη, Ἐπιλήσμων ἢ Θάλαττα, e importantes fragmentos de la primera. El nombre de *Korianno* es casi seguro, como indicó Bechtel[10], que se haya formado sobre el de la planta κοριαννός, cuya capacidad de absorber la humedad menciona Teofrasto[11]. La humedad especial acumulada por la hetera homónima sería la del vino, ya que entre los pocos fragmentos supérstites de la obra de Ferécrates se alude repetidamente a la inagotable sed de este personaje. Con esto se fijaría uno de los vicios característicos de las heteras malas en la *Mese* y en la *Nea*: la afición a la bebida, a la que repetidamente aluden Epícrates[12], Eubulo[13] y Alexis[14], con concreta referencia a viejas heteras de carne y hueso, como Lais y Nannion. En la *Korianno* se explotaría por primera vez, según ya vimos, el tema rico en posibilidades de la rivalidad amorosa entre padre e hijo.

---

9 Vv. 1172 ss.

10 *Die attische Frauennamen*, Göttingen, 1902, 105, citado por H. HAUSCHILDE, *Die Gestalt der Hetäre in der griechischen Komödie*, Diss. Leipzig, 1933, pág. 13, nota 29.

11 *Hist. plant.* VII 1, 2.

12 Fr. 3, II 350 Edm. (Lais).

13 Fr. 124, 125, II 140 Edm.

14 Fr. 223, II 482 Edm. (Nannion). El peligro de alcoholizarse que amenazaba, ayer como hoy, a estas mujeres, lo describen perfectamente las airadas palabras de Démeas a Crisis en *La samia*: Οὐ κατὰ σέ, Χρυσί, πραττόμεναι δραχμὰς δέκα | μόνας ἕταιραι τρέχουσιν ἐπὶ τὰ δεῖπνα καὶ | πίνουσ' ἄκρατον ἄχρις ἂν ἀποθάνωσιν, ἢ | πεινῶσιν, ἂν μὴ τοῦθ' ἑτοίμως καὶ ταχὺ | ποιῶσιν (564-67, ed. Jacques).

El título alternativo de la última pieza describía probablemente el carácter tornadizo y peligroso de la protagonista, ya que la imagen de la mar, tranquila en el fondo y agitada en la superficie, en calma primero y embravecida después, naufragio de muchos, etc., se usó frecuentemente en Grecia para visualizar las veleidades femeninas.

7. De la *Mese* conocemos un número respetable de obras intituladas con nombres de heteras, cuyo hechizo y fama fue tan grande, como para atraer la atención de varios autores: Anteia, Neottis, Pannychis, Lampas, Pamphile, Antilais. A primera vista, como ocurre con el tipo de *miles*, se podría concluir que las personas concretas antecedieron en la escena al personaje típico, pero esta conclusión es muy probablemente falsa. Es más verosímil que los comediógrafos recurrieran a nombres de célebres cortesanas para conferir mayor realismo a caracteres convencionales, toda vez que, cuando menos desde Ferécrates, había pasado la figura al elenco de la Comedia. Refuerza esta presunción la existencia de piezas en la Mese con nombres genéricos de oficios similares: *Auletris, Psaltria, Pallake.* Por desgracia, en ninguno de los fragmentos conservados referentes a heteras, transmitidos en su mayor parte por Ateneo, habla la hetera en primera persona, pero compensan el fallo las excelentes semblanzas que algunos de ellos hacen del tipo en sus defectos y virtudes.

Como he tenido buen cuidado de hablar primero de las excelencias, para no pecar de parcial, debo pasar ahora al reverso de la medalla. Entre los defectos de las heteras figura en primerísimo lugar la insaciable codicia, motivo de las críticas acerbas de Anaxilas [15], Antífanes [16], Amfis [17] y Timocles [18]. Anaxilas las equipara a los monstruos de la leyenda devoradores de hombres [19] y Antífanes [20] se limita

[15] Fr. 22, II 340 Edm.
[16] Fr. 2, II 164 Edm.
[17] Fr. 23, II 322 Edm.
[18] Fr. 23, II 618 Edm.
[19] Cf. nota 15.
[20] Cf. nota 16.

a decir sobriamente: «Es la hetera para quien la entretiene una desgracia pues se complace teniendo en casa una enorme calamidad». Hasta se llega —*horribile dictu!*— a echarles en cara la edad, como ocurre en un fragmento de Filetero [21], pero semejante desconsideración es excusable si se piensa en su maestría para disimular los años. De las artimañas para encubrir deformidades y realzar encantos habituales en ellas dejó Alexis [22] un cuadro, que no superaría el mismísimo Arcipreste ni ninguno de los entendidos en la materia que en el mundo han sido. Véase lo que dice:

> *Su primer objetivo es la ganancia y el despojar al prójimo; todo lo demás es para ellas secundario. Traman insidias contra todos, y cuando llegan a tener un buen pasar, recogen nuevas heteras, principiantes en el oficio, e inmediatamente las transforman, de tal modo que ya no vuelven a parecerse a como eran ni en aspecto ni en modales. Es por casualidad bajita, se pone un suplemento de corcho en la suela de los zapatos; es alta, lleva calzado de suela fina y camina inclinando la cabeza hacia el hombro; esto quita altura. No tiene caderas, se las cose postizas por dentro del vestido, de suerte que quienes la miran proclaman a gritos sus buenas nalgas. Tiene la tripa abultada, echan mano de esos pechos postizos que usan los cómicos, y ajustándolos bien derechos empujan con ellos, como si fueran estacas, hacia atrás lo que les sobra de vientre. Tiene las cejas pelirrojas, se las pinta con hollín. Es de tez morena, se unta la cara de albayalde. Es pálida en demasía, se da colorete. Tiene bonita alguna parte del cuerpo, la enseña desnuda. Tiene hermosos dientes, necesariamente ha de reír, para que contemplen los presentes qué graciosa es su boca...*

---

21 Fr. 9, II 22-4 Edm.
22 Fr. 98, II 416-18 Edm.

Se comprende sin más que, ayer como hoy, los incautos varones cayeran en las amables trampas tendidas con tanta astucia y arte por lagartonas de ese calibre.

8. La *Nea* hereda, pues, de la *Mese* —y en esto queremos insistir porque no se ha tenido suficientemente en cuenta— un doble tipo de hetera, al menos en semblanza: la ὄντως ἡταίρα que de verdad es una compañera del hombre, le comprende y le consuela, y la cortesana sin escrúpulos codiciosa, coqueta, borracha, que le utiliza, abandonándole sin miramientos tan pronto como se le agota la bolsa.

De una manera general se puede afirmar que el tipo preferido por la Comedia Nueva, por las mayores posibilidades de análisis psicológico en él implícitas, es el primero, aunque existan magníficos ejemplos del segundo. Como novedad aparece el subtipo de la falsa hetera, entendiendo por tal la joven ciudadana que por las circunstancias de la vida, rapto o exposición en la niñez, se ve obligada a desempeñar el oficio, al haber caído en las garras de un alcahuete. De las heteras de Dífilo y Filemón tan sólo podemos hacernos una idea por las imitaciones latinas. En el *Rudens* plautino nos encontramos en la pareja de Palaestra y Ampelisca la misma oposición que entre Selenium y Gymnasium de *Cistellaria,* a saber, la de la hetera verdadera, descrita con los rasgos del oficio, y la aparente, con la nobleza propia de su condición de libre y ciudadana. Como el modelo de *Cistellaria* fueron las Συναριστῶσαι de Menandro, tal vez cabría postular para el original de Dífilo en que se basó el *Rudens* un influjo menandreo. Con simpatía están tratadas también Pasicompsa en *Mercator* y Philematium de *Mostellaria,* obras que reposan en originales de Filemón.

Del tratamiento literario de la hetera en Menandro tenemos abundante información gracias a los hallazgos de papiros. Pero por desgracia esta información es unilateral, pues se refiere toda ella a la modalidad ennoblecida, cuan-

do sabemos que el poeta legó un admirable cuadro de la hetera mala en su *Thais*, «desvergonzada, hermosa, persuasiva, criminal, pedigüeña siempre»[23], que sin sentir amor por nadie fingía tenerlo a todos sus amantes. De la misma calaña de esa mujer que le hacía exclamar a Ovidio, *Thais in arte meast, lascivia libera nostrast*[24], son la Phronesium del *Truculentus*, las dos Bacchides de la pieza del mismo nombre basada en el Δὶς ἐξαπατῶν y la Bacchis del *Heautontimorumenos* terenciano, a pesar de la defensa que hace de su conducta por fijarse los hombres en las de su clase sólo en la *forma* sin atender a los *mores*[25].

La noble hetera se perfila en la Thais del *Eunuchus* y la Bacchis de la *Hecyra* terencianas, dos comedias basadas en las piezas menandreas del mismo título, para culminar en la figura admirablemente matizada de la Habrótonon de *Epitrepontes*, exenta de todos los defectos del gremio y por añadidura con un corazón de oro. La variante de la hetera-ciudadana está representada por la Selenium de *Cistellaria* y la pareja de hermanas Adelphasium y Anterastilis del *Poenulus*. El influjo de la tragedia euripidea —exposición, rapto y anagnórisis final— es bien claro en las comedias que operan con esta modalidad del tipo. Por último la Glykera de la *Perikeiromene* y la Chrysis de *Samia*, ambas concubinas, constituyen una variante de la hetera-ciudadana.

9. Se ha insistido demasiado en la inversión psicológica de la figura de la cortesana en el teatro menandreo y se ha exagerado el influjo de Menandro en todas las variantes de esa figura que no exhiben los defectos odiosos

---

23 Fr. 185 K.-Th.: ἐμοὶ μὲν οὖν ἄειδε τοιαύτην, θεά, | θρασεῖαν, ὡραίαν δὲ καὶ πιθανὴν ἅμα, | ἀδικοῦσαν, ἀποκλείουσαν, αἰτοῦσαν πυκνά, | μηθενὸς ἐρῶσαν, προσποιουμένην δ' ἀεί.

24 *Rem. am.* 385.

25 Vv. 381-82: *Edepol te, mea Antiphila, laudo et fortunatam iudico,* | *id quom studuisti isti formae ut mores consimiles forent*; vv. 338-89: *nam expedit bonas esse vobis; nos, quibuscum est res, non sinunt*; | *quippe forma impulsi nostra nos amatores colunt.*

del tipo arbitrariamente llamado tradicional. Con su profunda simpatía al semejante y sus grandes dotes de observador, el poeta realizaría el «tour de force» de presentar ante sus conciudadanos heteras sin codicia, altruistas, dignas, abnegadas y capaces de sentir en toda su profundidad el amor. Menandro con ello revelaría su enemiga a los prejuicios, repitiendo una vez más el mensaje de que se debe valorar al individuo por sus virtudes personales y no como exponente de una profesión, clase social, país o raza. Es innegable en el comediógrafo una profunda rebeldía ante los encasillamientos heredados, los juicios preconcebidos y el orgullo de clase, pero esa rebeldía, en el caso de nuestro personaje, no afecta de un modo decisivo su tratamiento escénico, sino a lo sumo lo matiza dentro de una actitud general. La figura de la hetera en los fragmentos de la *Mese* ofrecía todos los puntos de partida necesarios para explicitar su ambivalente personalidad *in bonam* o *in malam partem*. De Menandro se ha perdido la Thais que presentaba un tipo radicalmente distinto del de Habrótonon y que gozó de mucha mayor fama en la posteridad. ¿Sería nuestro juicio igual, de haberse conservado dicha obra? Mucho me temo que no. Por otra parte, en la mayoría de las comedias conservadas, la hetera, salvo cuando se hace vieja y viene a transformarse en *lena*, está tratada con simpatía. ¿Hemos de pensar que Menandro influyera en Dífilo y Filemón hasta el punto de imponerles su tipo personal de hetera? Más bien parece que esa simpatía es reflejo de un sentimiento general de atracción y conmiseración hacia esas mujeres, que, por otro lado, levantaban la indignación violenta de los moralistas y el odio furibundo de sus víctimas. La actitud de Menandro encajaría perfectamente dentro de la actitud general de sus contemporáneos. No debemos imaginarnos las buenas heteras de sus obras como una suave protesta frente a una sociedad hipócrita y cruel que explota a una parte de sus miembros, para discriminarla después con el oprobio y el desprecio. Pese a las similitudes de diluido humor, de ternu-

rismo afable y sentimentalismo humanitario que entre las heroínas de Menandro y las de «Maribel y la extraña familia» puedan encontrarse, el tono no es el mismo ni la intención tampoco.

10. El *leno* representa en la Comedia Nueva un papel parecido al del «malo» en las películas del Oeste. Es el personaje odioso que supone un obstáculo para la unión feliz de la pareja de enamorados, un obstáculo eliminado al final por medio de la violencia o del engaño. La «venganza» cómica es la razón de ser de su existencia escénica, como certeramente señala uno de los representantes de su gremio, el Labrax del *Rudens* plautino:

...lenones ex gaudio credo esse procreatos
ita omnes mortales, si quid est mali lenonis gaudent
(vv. 1284 ss.).

En su persona se acumulan todos los vicios que le hacen a un hombre despreciable: la codicia y la avaricia, a la que aluden nombres como el de *Labrax o Lycus* que designan respectivamente un pez voraz y el lobo; la perfidia, en estrecha conexión con la anterior, ya que para el lenón, como el mismo personaje del *Rudens* dice, *ius iurandum rei servandae, non perdendae conditum est*[26]; la crueldad con sus esclavos y las pobres mujeres con que trafica; la desvergüenza en reconocer sus defectos y abyección. Insolente cuando pisa firme, se convierte en rastrero y servil, cuando las tornas cambian. Irreligioso, por estar convencido al modo del Dórdalo del *Persa* de que *generi lenonio numquam ullum deum tam benignum fuisse, qui fuisset propitius*[27], sustituye la piedad por la superstición. A veces —lo que le hace más antipático todavía— fanfarronea, como el Ballio del *Pseudolus* que pretende ser llamado *rex Iason*[28], y otras se muestra ingenioso en sus amenazas e

[26] V. 1374.
[27] V. 582.
[28] V. 193.

insultos. Siempre se las da de listo, pero su misma sed de lucro le hace caer en ingenuas trampas. Con frecuencia por sus acciones delictivas es llevado a juicio, que es lo que más teme en el mundo, como aseguran el Cappadox del *Curculio*[29] y el Lycus del *Poenulus*[30]. Pero, con mucha mayor frecuencia, es vencido en su propio terreno, terminando en objeto de escarnio, de risas o de palos.

11. Así son a grandes rasgos los *lenones* de Plauto y Terencio: Ballio en *Pseudolus*, Labrax en *Rudens*, Dordalus en *Persa*, Lycus en *Poenulus*, Cappadox en *Curculio*, el Dorio y el Sannio del *Phormio* y los *Adelphoe* terencianos. Y así más o menos serían sus antecesores en la Comedia ática, ya que el tipo se fue conformando en un largo proceso que remonta probablemente al teatro de Epicarmo y Sofrón, y al mimo del Sur de Italia. En Sofrón consta que aparecía el vocablo μαστροπός, uno de los que designaron en Grecia este sucio oficio[31], y entre los tipos representados por los mimos llamados μαγῳδοί —el adúltero, el joven borracho que en alegre cortejo va a reunirse con su amada— figuraba, según una noticia de Aristóxeno de Tarento[32], también el μαστροπός. En la *Archaia* no aparece como *dramatis personae*, pero hay dos alusiones a su actividad en Aristófanes[33], y una descripción del πορνοβοσκός en Mírtilo[34] como ἀνάπηρος («tullido») y καταφαγᾶς («voraz») que corresponde a los rasgos externos de su figura en la comedia posterior. En la *Mese* el lenón no sólo aparece cómo personaje dramático, sino que da el título a piezas enteras, como el Πορνοβοσκός de Eubulo y el Ὑάκινθος πορνοβοσκός de Anaxilas. En un fragmento de la primera obra una hetera le describe como hombre colérico, rico, avaricioso, criminal y voraz, en una semblanza de

29 V. 684.
30 V. 789 ss.
31 *Etym. Gud.*, s. v.
32 *Apud* Ath. XIV 621 c.
33 *Pax* 848 ss., *Ran.* 1079.
34 Fr. 4, I 476 Edm.

tres versos que resume sus principales rasgos típicos[35]. Nuevas alusiones se encuentran en el Τοκιστής de Nicóstrato[36] y en los Συντρέχοντες de Sófilo[37]. Pero nuestra mejor fuente de información sobre esta criatura dramática en la Comedia Nueva es el *Persa* de Plauto, cuyo original, como demostró con argumentos irrefragables Wilamowitz, tuvo que ser anterior al 338. El Dordalus de esta pieza, salvo las exageraciones presumibles del latino, aparecía tal cual en el modelo perdido, que venía a ser una comedia de «bajos fondos» cuyo protagonista era un esclavo enamorado.

12. En la *Nea* fue un tipo bien tratado por Filemón, en cuyo elenco dramático figuraba, al decir de Apuleyo[38], el *leno periurus.* En un fragmento bastante amplio de sus Ἀδελφοί un representante del oficio alaba, con la ἀναισχυντία típica de sus congéneres, a Solón por haber legalizado la prostitución en Atenas, describiendo las ventajas que reporta a la sociedad[39]. Su cinismo recuerda el del πορνοβοσκός de Herodas, que es una pequeña obra maestra de caracterización dramática, inspirada en la Comedia.

Dífilo en sus Συναποθνῄσκοντες, según información del prólogo los *Adelphoe* terencianos, y en otras piezas; Apolodoro en su Ἐπιδικαζόμενος modelo del *Phormio* de Terencio, introdujeron al lenón en sus comedias, que tuvo que ser el personaje principal del Μαστροπός de Fidípides y del Πορνοβοσκός de Posidipo. Por lo que respecta a Menandro, se ha de notar una especie de reluctancia suya en servirse de este repulsivo personaje, pero es exagerada

---

35 Fr. 88, II 120: τρέφει με Θετταλός τις, ἄνθρωπος βαρύς, | πλουτῶν, φιλάργυρος δὲ κἀλιτήριος, | ὀψοφάγος, ὀψωνῶν δὲ μέχρι τριωβόλου.

36 Fr. 25, II 38 Edm.

37 Fr. 5, II 550 Edm.

38 *Flor.* 16, 64: *leno periurus et amator fervidus et servulus callidus et amica illudens et uxor inhibens et mater indulgens et patruus obiurgator et sodalis opitulator et miles proeliator, sed et parasiti edaces et parentes tenaces et meretrices procaces.*

39 Cf. § 3 y nota 2.

la afirmación de Marx[40] y de Kretschmar[41] de que, salvo en el *Kolax,* renunciara a llevarlo a la escena. Stotz[42] demostró suficientemente que el lenón aparecía en sus Ἀδελφοί, muy probablemente en el Καρχηδόνιος, si fue el modelo del *Poenulus* plautino, y tal vez en la Μεσσηνία. El alcahuete del *Kolax* no se distingue en su modo de ser de sus restantes colegas: temeroso de que le quiten a la fuerza a una muchacha con la que piensa hacer un buen negocio, teme todavía más ser llevado a juicio, es avariento y codicioso[43]. En figura tan antipática no cabía hacer ensayos psicológicos ni era posible la inversión de su carácter, como en la hetera o el *miles,* so pena de destruir la fuente de su comicidad. En la vida real, por descontado, a los lenones no se les engañaba tan fácilmente como en el teatro y su sucio negocio con el amor les reportaba mucho más provecho que gozo a sus clientes y satisfacciones a sus pobres pupilas. Tomar venganza en ellos de las vejaciones de éstas, de los sucios chantajes padecidos, de los disgustos pasados por su culpa y, muy especialmente, de la mengua de la bolsa, implicaba presentar las cosas en la escena de un modo muy distinto a como sucedían en la realidad. Pero, eso sí, a nivel de los hechos y no de los caracteres. Un lenón generoso con sus clientes, compasivo con la humana mercancía, dispuesto a prestar gratis sus servicios o a poner en libertad a sus pupilas enamoradas por sentimentalismo, hubiera *ipso facto* dejado de ser un πορνοβοσκός.

13. La figura del *miles* es quizá la que más fecunda descendencia haya dejado en la literatura universal, desde el Capitano de la «commedia dell'arte» al «Gallardo español» de Lope. Su comicidad reside en el contraste apariencia/realidad y su éxito perenne ha de buscarse en los

---

40 Citado por Stotz (*vide infra,* nota 42), pág. 10.
41 Citado por Stotz, *ibid.*
42 *De lenonis in comoedia figura, Darmstadt,* 1920, 10-11.
43 Vv. 99-122.

resortes compensatorios del subconsciente. La envidia que, unida a un complejo de inferioridad, producen en el hombre común la virilidad agresiva y los éxitos del guerrero en las bélicas lides y en las amorosas, sobre todo en los períodos de predominio militar, se libera por una especie de *katharsis* cómica, cuando se invierte la personalidad del tipo causante del desequilibrio en la auto-estimación. El mecanismo es bien sencillo. Se presenta, primero, adornado con todos los rasgos atribuidos al héroe por la fantasía popular a un pobre títere; se le enfrenta después a un tipo más bien vulgar, y en el transcurso de la confrontación se le va despojando de las falsas plumas de que se le había revestido. La testarudez, la codicia o la astucia, prevalecen sobre las baladronadas, y el gallo de pelea se revela finalmente pavipollo, cuando no pura gallina. De esta manera se «venga» el vulgo de sus defectos en la imamen ridícula de las virtudes que admira, recuperando simultáneamente su propia estimación. Ribbeck[44] primero y después Süss[45] comprendieron muy bien el parentesco que unía al *alazon miles* y al *alazon doctus*, pero no supieron captar, pues en su época no se había descubierto el psicoanálisis, de donde dimanaba la comicidad de uno y otro tipo. Ambos intuyeron que residía en el contraste apariencia/realidad, pero no comprendieron que la realidad manifiesta, al desmoronarse la apariencia del *alazon*, no era tanto la del títere escénico como la del espectador. Cuando la superioridad intelectual en un caso y de valor

---

[44] *Alazon*, 1882, pág. 30.

[45] *De personarum antiquae comoediae Atticae usu atque origine*, Diss. Giss., Bonn, 1905, 45-48. Las investigaciones de ambos arrancan de una observación del *Tractatus Coislinianus*, 6 (= Kaibel, *CGF* I, 52): ἤθη κωμῳδίας τά τε βωμολόχα καὶ τὰ εἰρωνικὰ καὶ τὰ τῶν ἀλαζόνων. La definición de los tres ἤθη se encuentra en Aristóteles, *Eth. Nic.* II 7, 1108 a 21: περὶ μὲν οὖν τὸ ἀληθὲς ὁ μὲν μέσος ἀληθής τις καὶ ἡ μεσότης ἀλήθεια λεγέσθω, ἡ δὲ προσποίησις ἡ μὲν ἐπὶ τὸ μεῖζον ἀλαζονεία καὶ ὁ ἔχων αὐτὴν ἀλαζών, ἡ δ' ἐπὶ τὸ ἔλαττον εἰρωνεία καὶ εἴρων ⟨ὁ ἔχων⟩. περὶ δὲ τὸ ἡδὺ τὸ μὲν ἐν παιδιᾷ ὁ μὲν μέσος εὐτράπελος καὶ ἡ διάθεσις εὐτραπελία, ἡ δ' ὑπερβολὴ βωμολοχία καὶ ὁ ἔχων αὐτὴν βωμολόχος, ὁ δ' ἐλλείπων ἄγροικός τις καὶ ἡ ἕξις ἀγροικία. Cf. *Rhet.* III 1419 b 7.

físico en otro se revela inexistente, recupera la confianza en sí mismo el hombre medio, consciente de no hallarse a la altura de los modelos que le han sido impuestos por los condicionamientos socio-culturales. La propia sociedad, empero, sabe arbitrar en la *katharsis* cómica el relajamiento de las tensiones psíquicas a que somete a sus miembros.

14. Las características del *miles* y su función en la economía escénica obedecen a unas constantes, muy rara vez alteradas:

— Lleva un nombre parlante que alude a sus supuestas hazañas bélicas.
— Alardea constantemente de valentía en un lenguaje truculento.
— Cuida extraordinariamente de su aspecto externo. Presume de belleza física y de éxitos amorosos.
— Hace ostentación de dinero y dadivosidad y a veces hasta de ingenio.
— Poco inteligente, en el fondo es un pobre diablo miedoso y emotivo.

Esta modalidad de ser determina su función en la trama como

— rival del *adulescens amans,*
— fácil víctima de explotación por parte de parásitos, heteras y lenones,
— eterno juguete de las artimañas del parásito o del *seruus callidus* que intriga en favor de su joven amo.

15. Los perfiles caricaturescos del tipo, su esperpéntica naturaleza y su anquilosamiento, parecen apuntar a un largo proceso de elaboración literaria. No es extraño que un discípulo de Koerte, Wysk[46], interpretara la presencia

[46] *Die Gestalt des Soldaten in der griechisch-römischen Komödie,* Giessen, 1921, 5-6.

del *miles* en la comedia ática como una herencia de Epicarmo, basándose en argumentos *ex probabile* de mucha fuerza. Sicilia en la época de Epicarmo era el único lugar en Grecia donde había mercenarios, y el tipo de soldado era una figura familiar de la vida cuotidiana. Entre los vasos fliácicos del sur de Italia hay una cratera que muestra a tres soldados departiendo amigablemente, no siendo difícil imaginárselos refiriéndose mutuamente sus bélicas proezas[47]. Nada más natural, por lo demás, que una farsa costumbrista como la de Epicarmo centrase su atención en la figura del soldado mercenario.

La hipótesis de Wysk fue desestimada por Wehrli[48] en su ausencia de datos para verificarla, y descartada rotundamente por Webster[49], quien hace hincapié en la aparición del soldado como figura histórica de la Comedia en la persona del Lámaco de *Los acarnienses*. Los *Stratiotai* de Hermipo, y los *Taxiarchoi* de Éupolis, donde probablemente desempeñaba el papel principal el taxiarco Formión, probablemente parodiaban personajes también de carne y hueso. Algo parecido ocurriría en *El peltasta* de Efipo, que aludiría probablemente a los peltastas de Ifícrates poco antes de su muerte (353 a. C.), donde aparecía el soldado argivo Nicóstrato, apodado «Heracles», y el célebre especialista en la curación del morbo sacro, Menécrates, llamado «Zeus». El *Filipo* de Mnesímaco se basaba, asimismo, en la histórica figura del padre de Alejandro. Habría que llegar a las comedias de Antífanes, Alexis y Jenarco que llevan por título el de *Stratiotes*, para encontrarnos con el antecedente del tipo de las de Filemón y de Dífilo del mismo nombre, así como el de los diversos *milites* de Menandro, de Damóxeno, Plauto y Terencio. Para Webster[50] el primer ejemplo de la pareja *alazon-kolax*

---

[47] HEYDEMANN, «Die Phlyakendarstellungen auf bemalten Vasen», *Jhbch d. arch. Inst.* I, 269 (citado por WYSK, *o. c.*, pág. 6, nota 5).

[48] *Motivstudien zur griechischen Komödie*, Zürich-Leipzig, 1936, página 101.

[49] *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester, 1953, 64.

[50] Id., *ibid.*

aparecía en la obra de Antífanes, y en el *Stratiotes* de Alexis tal vez se hallaba un anticipo de la situación del *Truculentus*, donde una hetera toma prestado un niño para sacarle más dinero al *miles* haciéndole creer que es suyo.

De atenerse estrictamente a la documentación disponible, la postura de Webster es la más prudente. No obstante, produce cierta intriga la brusca transición que se operaría en un momento dado de la *Mese* del tipo real y concreto al tipo ficticio y genérico del soldado, de no existir previamente una buena dosis de —valga la palabreja— de «literaturización» de esta figura.

16. El análisis a que sometió Süss [51] la figura del Lámaco de *Los acarnienses*, comparándola con el Pyrgopolinices plautino, puso de relieve notables coincidencias teatrales. El *miles* de Plauto denota tener la misma preocupación por la apariencia externa de sus armas que el Lámaco aristofánico, queda al final maltrecho y golpeado y excluido también de los goces del vino y del amor. El Lámaco de Aristófanes aparece como un ridículo fanfarrón que paga a la postre caras sus bravatas de una manera, en suma, muy diferente a como era en la realidad. Lámaco fue un general eficiente y valeroso que cerró con una muerte heroica en Siracusa una intachable hoja de servicios. Y que el propio Aristófanes no lo consideraba tal como lo presentó en *Los acarnienses*, lo prueba el tributo que rinde a su coraje, una vez muerto, en una de sus últimas comedias [52]. Se hace, por tanto, muy difícil pensar que el Lámaco real pudiera inspirarle un tipo de *miles gloriosus* de silueta tan marcadamente teatral. Es mucho más verosímil que, para desacreditar el partido belicista al que pertenecía Lámaco, Aristófanes lo presentara al público ateniense bajo la máscara de un tipo ya familiar, el del *alazon miles*. Süss coincidía con Wysk en ver en este per-

---

[51] *Op. cit. supra* (nota 45), 45-48.

[52] Ran. 1039: ἀλλ' ἄλλους τοι πολλοὺς ἀγαθούς, ὧν ἦν καὶ Λάμαχος ἥρως.

sonaje muchos más rasgos genéricos que individuales, una opinión que comparto plenamente, toda vez que en las restantes piezas aristofánicas se pueden percibir, como Wisk [53] puso de relieve, otros ecos del tipo. Especialmente en la parábasis segunda de *La paz* [54], donde se acusa a los taxiarcos de ser ostentosos bravucones en casa y perfectos cobardes en la acción.

Puesto en marcha por los caminos del teatro, el *miles* aparece en los más antiguos poetas cómicos latinos, en el *Gladiolus* y el *Colax* de Nevio, y desempeña un papel importante en seis de las veintiuna comedias conservadas de Plauto, y en una de Terencio. Y precisamente es en Plauto, el más genuino representante del *Italum acetum,* donde se encuentran más acentuados los rasgos griegos del *miles,* pues resulta ingenuo creer con Alys [55] que en el *miles gloriosus* presentara Plauto «das Charakterbild eines Soldaten in derjernigen Zeit, welche die Schlacht bei Zama und die Demütigung Karthagos sah». En primer lugar, el ejército romano a la sazón era un ejército nacional y no profesionalizado, mientras que los *milites* de las comedias son todos mercenarios, que portan nombres parlantes griegos y se desenvuelven en un mundo griego. En segundo lugar, no es muy probable, como supone este autor asombrado «dass ein so kriegerisches Volk ruhig zusah, wie das Soldatentum unbarmherzig auf der Bühne gegeisselt wurde» [56]. Antes bien, lo seguro es que el auditorio hubiera tenido por atentado a la *maiestas* del pueblo romano la crítica más leve a sus virtudes castrenses. Por último, hay dos rasgos que definen en el *Poenulus* el comportamiento del *miles,* el abandonar el campo de batalla cuando el combate va tomando un giro peligroso [57] y el entregarse al

---

53 *Op. cit. supra* (nota 46), 8-9.

54 Vv. 1172-90; cf. los rasgos burlescos de los soldados en *Lys.* 555-64.

55 «Der Soldat im Spiegel der Komödie», *Preuss. Jhbücher* 79, 472 (citado por Wysk, *op. cit.*, en nota 46, pág. 9).

56 Id., *ibid.*

57 Vv. 663-65; cf. Menandro, fr. 70 K.-Th.: στρατιώτην, Σμικρίνη, σωτηρίας | ἔστ' ἔργου εὑρεῖν πρόφασιν, ὀλέθρου δ' εὔπορον.

saqueo, allí donde es posible obtener botín [58], que cuadran mucho más con la psicología de un mercenario que con la de un ciudadano en armas en lucha por su país. Vendiéndose siempre al mejor postor, estos tipos que habían hecho de la guerra su *modus vivendi* rara vez exponían la vida en el combate, porque temían más la muerte que la deshonra, como viene a decir Aristóteles [59]. Muy al contrario de que suponía Alys, la imagen regocijante del *miles gloriosus* fomentaba el chauvinismo romano, al dar al público la medida de los soldados extranjeros con los que las legiones romanas habrían de enfrentarse. En las comedias de Plauto aparece un *Therapontigonus* en el *Curculio*, cuyas bravatas no arredan no ya a un banquero, sino ni siquiera a un *leno*. El Stratippocles del *Epidicus* regresa de la guerra sin sus armas como atestigua su mozo [60]. Cleomachus en las *Bacchides* no tiene inconveniente en renunciar a una hetera por dinero [61]. Las bravatas del Antimonides del *Poenulus* cesan ante la amenaza de una paliza [62], que recibe el Pyrgopolinices del *Miles gloriosus* por meterse en una falsa aventura de adulterio, ya que este último aparte de hacer estragos en la guerra presume de causarlos en el amor. Stratophanes en *Truculentus* comparte con dos rivales sin saberlo los favores de una hetera y encima cree el muy simple ser el padre de una criatura que ésta pretende haber tenido con él. En el perdido *Colax*, según noticia del

---

58 Vv. 802-4.

59 Aristóteles contrapone el valor de los ciudadanos que luchan por su patria (πολιτικὴ ἀνδρεία) al valor de los soldados profesionales, basado en la conciencia de su superioridad bélica. Los ciudadanos arrostran los peligros διὰ τὰ ἐκ νόμων ἐπιτίμια καὶ τὰ ὀνείδη καὶ διὰ τὰς τιμάς (*Eth. Nic.* VIII 2, 1116 a 16 ss.). Frente a ellos οἱ στρατιῶται δὲ δειλοὶ γίνονται, ὅταν ὑπερτείνῃ ὁ κίνδυνος καὶ λείπωνται τοῖς πλήθεσι καὶ ταῖς παρασκευαῖς· πρῶτοι γὰρ φεύγουσι, τὰ δὲ πολιτικὰ μένοντα ἀποθνῄσκει... τοῖς μὲν γὰρ αἰσχρὸν τὸ φεύγειν καὶ ὁ θάνατος τῆς τοιαύτης σωτηρίας αἱρετώτερος· οἱ δὲ φεύγουσι, τὸν θάνατον μᾶλλον τοῦ αἰσχροῦ φοβούμενοι· ὁ δ' ἀνδρεῖος οὐ τοιοῦτος (1116 b 15 ss.).

60 Vv. 29-30.

61 V. 875.

62 Vv. 1372-1422.

prólogo del *Eunuco* de Terencio, la figura del parásito aparecía formando pareja con el soldado, tal como en *Miles gloriosus* (cf. § 15). En el *Eunuco* de Terencio, Thraso se muestra campechano y se tiene por gracioso, aburriendo al parásito con el relato de anécdotas que le ha contado mil veces. Como todos sus congéneres, es en el fondo un grandísimo cobarde a la hora de dar la cara.

17. La única excepción en el tratamiento de esta figura es Menandro, que, si en el Bias del *Kolax* y en el soldado de *El sicionio* se atuvo a los rasgos tradicionales del tipo, le dio un giro totalmente nuevo en la *Perikeiromene* y en el *Misumenos*. El Polemón de la *Perikeiromene* ya no es el tipo unilateral de la tradición, sino una figura que tiene como todos los humanos su lado bueno y su lado malo. Polemón sorprende a su concubina Glícera besándose con un hermano a quien toma por un rival y en un ataque de celos le corta el cabello en castigo de su supuesta liviandad, pero después, cuando parecen por ello haberse roto sus relaciones, se arrepiente de su arrebato, pues está sinceramente enamorado de la muchacha: llora como un niño, se ve tentado a suicidarse y busca por todos los medios posibles una reconciliación que, por supuesto, llega con el consabido final feliz. El bravucón tradicional se ofrece tan humanizado que más que risa inspira compasión. La técnica de la inversión, mucho más evidente en el *miles* que en la hetera, deja en lo incierto las intenciones del comediógrafo al presentar así a su tipo. Lo más probable es que pretendiera realizar la «venganza cómica» de un modo más refinado sobre la prepotencia y la brutalidad del mílite glorioso, mostrándole vencido ante la entereza de carácter de una débil muchacha, capaz de renunciar al amor y al bienestar económico por mantener su dignidad personal. El ridículo, castigo en la Comedia del soldado fanfarrón, se transfiere del mundo exterior al de la intimidad. Los palos y las befas son sustituidos por el remordimiento y el llanto; las muestras de cobardía física son

reemplazadas por las de debilidad interior; al desmoronamiento público de la gallarda apariencia de un pobre títere sucede la toma de conciencia por parte de éste de la propia realidad.

Con esto terminamos nuestra ojeada panorámica a los tipos del plano del amor, y como colofón se impone ahora contrastar los hechos literarios estudiados con los sociológicos que conocemos por otras fuentes para extraer unas cuantas conclusiones.

18. La comedia presupone una distinción entre la πόρνη y la ἑταίρα que radica más bien en diferencias de grado y de matiz que en diferencias esenciales. La primera es la mujer que comercia con su cuerpo a precio fijo con aquel que la paga, en tanto que la ἑταίρα está en situación de escoger su clientela y variar según los casos sus exigencias. Como mujer de lujo, más culta y refinada, goza de mayor estimación social. La separación entre uno y otro estamento puede percibirse en las amenazas de Ballio[63] a sus pupilas y en los denuestos de Démeas a Chrysis en *La samia*[64]. La diferencia fundamental estriba en que la hetera es recuperable para la sociedad, cosa que difícilmente le es posible a la πόρνη.

19. Las numerosas historias de amor de la Comedia son una comprobación indirecta del auge de las heteras en la segunda mitad del siglo IV, donde apenas hay figura de relieve de la que no se conozcan relaciones con una o varias de ellas[65]. El peligro que esto suponía para la vida familiar llamó la atención de Platón, de Aristóteles y de Isócrates. El primero, aunque inclinándose a prohibir todo contacto extramatrimonial, lo toleraba como mal menor, a condición de que se tuviese en el más riguroso secreto

---

63 Plaut., *Poen.* 178, 214, 229.

64 Vv. 564-67 Jacques (cf. nota 14).

65 Cf. la larga lista de personalidades recogida por Schneider, *RE* VIII 2, s. v. «Hetairai», col. 1338.

y no afectase a las mujeres libres [66]. Aristóteles vio bien que la mejor solución del problema residía en la educación de las ciudadanas [67], a pesar de poner el énfasis en el bien común y no en la estabilidad familiar. Isócrates se lamenta de que los jóvenes pierdan el tiempo en burdeles y en casas de flautistas en contraste con los buenos viejos tiempos [68]. Puntos de vista semejantes sobre la prostitución como mal menor hemos tenido ocasión de escucharlos anteriormente [69] y nada más fácil que encontrar en Plauto y en Terencio paralelos a las quejas de Isócrates.

20. El *status* social de las heteras, así como la forma de realizar su comercio, varían. Extranjeras en gran parte, como lo indican los nombres de tantas piezas, lógicamente carecen de derechos de ciudadanía. Así se explica que, al ser retirada del oficio cualquiera de ellas por un ciudadano enamorado, no pueda convertirse en su legítima esposa y tenga que conformarse con ser su concubina, como ejem-

---

66 *Leg.* VIII 841 a-e.

67 Aristóteles piensa que, al componerse la ciudad, lo mismo que la familia, mitad por mitad de varones y hembras, si φαύλως ἔχει τὸ περὶ τὰς γυναῖκας, τὸ ἥμισυ τῆς πόλεως εἶναι δεῖ νομίζειν ἀνομοθέτητον (*Pol.* II 9, 1269 b 17 ss.). Por eso se equivocan los estados militaristas como Esparta, que, atentos tan sólo a la educación de los varones, descuidan la de sus hembras, las cuales viven ἀκολάστως πρὸς ἅπασαν ἀκολασίαν καὶ τρυφερῶς (*ibid.* 24). Y de ahí el predicamento de sus mujeres y su peso en el gobierno. Porque —se pregunta el Estagirita— τί διαφέρει γυναῖκας ἄρχειν ἢ τοὺς ἄρχοντας ὑπὸ τῶν γυναικῶν ἄρχεσθαι; (*ibid.* 33). Para evitar, pues, que las mujeres dominen a los hombres prevaliéndose de su ascendencia sobre debilidades comprensibles, se impone educarlas lo mismo que a éstos: ἐπεὶ γὰρ οἰκία μὲν πᾶσα μέρος πόλεως, ταῦτα δ' οἰκίας, τὴν δὲ τοῦ μέρους πρὸς τὴν τοῦ ὅλου δεῖ βλέπειν ἀρετήν, ἀναγκαῖον πρὸς τὴν πολιτείαν βλέποντας παιδεύειν καὶ τοὺς παῖδας καὶ τὰς γυναῖκας, εἴπερ τι διαφέρει πρὸς τὸ τὴν πόλιν εἶναι σπουδαίαν καὶ ⟨τὸ⟩ τοὺς παῖδας εἶναι σπουδαίους καὶ τὰς γυναῖκας σπουδαίας (I 13, 1260 b 14 ss.). La educación que Aristóteles propone dar a las ciudadanas no es de índole cultural, sino moral. Su propósito no es tanto atraer a los maridos al hogar mediante el cultivo de las facultades intelectuales de sus esposas, como el impedir que aquéllos se desmanden gracias a la firmeza de carácter y rectitud moral de éstas.

68 VII 48.

69 Cf. § 3.

plifican los casos de Glícera en la *Perikeiromene* y de Chrysis en *La samia.* La práctica de tomar παλλακή y no esposa era frecuente en los viudos para evitarse problemas de herencia y roces con los hijos. El propio Aristóteles convivió al morir su mujer hasta el fin de sus días con una cierta Herpyllis [70], al igual que hizo Démeas con Chrysis en *La samia.* Algunas heteras son muchachas de origen libre llegadas a la gran ciudad solas, como aquella que vino de Andros *inopia et cognatorum neglegentia coacta* [71], con ánimo de ganarse el pan tejiendo e hilando, hasta que aceptan un amante y después otros, con los que creen poder salir de miserias, por ser, como dice Terencio, la humana naturaleza más proclive al placer que al trabajo [72]. En parte son prostituidas por sus propias madres que descubren en la lozanía de sus hijas un cómodo medio de ganarse el sustento, como la Gymnasium de *Cistellaria* o la conmovedora Crobile de Luciano [73]. Pero en su inmensa mayoría son esclavas lanzadas periódicamente al mercado en cantidades masivas por las crueles prácticas de la guerra. En época de paz, el rapto y la exposición de niñas daban origen a un número no despreciable de esclavas. Compradas las que reunían condiciones para ello por los *lenones,* eran obligadas por éstos a ejercer el oficio en su provecho.

21. Las variantes de la trata de blancas y las formas de explotar a los clientes puestas en práctica por la picaresca superaban en número y complicación a los esquemas más bien simples imaginados por los cómicos. Sirva de muestra la fabulosa historia de Nicáreta y de su pupila

---

70 Athen. XIII 589 c.

71 Terent., *Andria* 71.

72 Id., *ibid.* 74 ss.: *Primo haec vitam parce ac duriter | agebat lana ac tela victum quaeritans; | sed postquam amans accessit pretium pollicens | unus et item alter, ita ut ingeniumst omnium | hominum ab labore proclive ad lubidinem, | accepit condicionem, dehinc quaestum occipit.*

73 *Dial. mer.* VI.

Neera[74]. La primera una antigua esclava, que logró con su trabajo redimirse y casarse con el cocinero de su amo, se dedicó al lucrativo negocio de comprar niñas para, una vez crecidas, prostituirlas, haciéndolas pasar por hijas suyas ante los clientes. Una de ellas, Neera, de extraordinaria belleza, fue comprada por dos jóvenes que le ofrecieron al casarse venderla su libertad. Neera se puso en contacto con un ricachón de Atenas que llegó a Corinto con el dinero preciso para el rescate; se fue en su compañía a la ciudad de Palas y convivió con él hasta que un buen día le abandonó llevándose cuanto de valor pudo a Mégara, donde permaneció hasta tropezarse en su camino el ateniense Estéfano que la trajo consigo de nuevo a Atenas. El tal Estéfano, un rufián sin escrúpulos, la hizo pasar por su legítima esposa y hasta tuvo la desvergüenza de presentar en su fratría a los tres hijos de Neera como si fueran suyos. Esto le permitió explotar fácilmente la belleza de su «mujer» e inclusive chantajear a los incautos con amenazas de procesos de adulterio, hasta que un día se presentó el antiguo propietario de Neera en su casa y comenzaron las complicaciones. No vamos a seguir los azares de la pareja, que han sido referidos con gracia insuperable por Paoli[75], sino a señalar la coincidencia de situaciones con las de la comedia, como ese hacer pasar a las pupilas por hijas para encandilar a los clientes, y esos supuestos adulterios tan parecidos al tramado en el *Miles gloriosus* para escarmiento del soldado fanfarrón. Pero se impone reconocer, en el caso de Neera, al menos, que la vida supera con mucho al arte que es su imitación.

22. El πορνοβοσκός venía a ser una combinación entre tratante de esclavas, empresario, tabernero de mala nota y alcahuete propiamente dicho. Regentaba el burdel, compraba y vendía muchachas, las alquilaba por temporadas, o las reservaba para el uso exclusivo de un cliente. Parte

---

74 Conocida gracias al «Contra Neera» pseudo-demosténico.
75 *Die Geschichte der Neaira.*

de sus ingresos procedía de las flautistas, citaristas y bailarinas que cedía a módico precio para los banquetes y las fiestas. Estaba sometido a un impuesto especial πορνικὸν τέλος [76] y no podía exigir más de dos dracmas por el alquiler de las flautistas, según sabemos por una curiosa noticia de la Ἀθηναίων πολιτεία [77] de Aristóteles. Claro está que se resarcía especulando con las heteras más agraciadas y con la venta a buen precio de las jóvenes vírgenes que caían en sus garras y la de aquellas pupilas de las que se encaprichaban los clientes adinerados. Muchos de los πορνοβοσκοί eran afeminados y esto hacía todavía más dura la vida de las pobres mujeres que tenían a su cargo. El oficio, empero, no estaba exento de sinsabores, sobresaltos y peligros, ya que, aparte de soportar insultos y maldiciones, como ejemplifica bien la comedia latina [78], era su titular a veces víctima de estafa como en el *Persa* o veía allanado su burdel y raptadas las muchachas por un grupo de gamberros embriagados [79].

23. Si en el caso del lenón es imposible seguir en paralelo la evolución literaria y la social de un tipo, en el caso del soldado es posible hacerlo dentro de ciertos límites gracias a los estudios de Griffith [80] y Parke [81] sobre los mercenarios griegos. El proceso cabe imaginarlo de la siguiente manera. El tipo de *alazon miles* del teatro siracusano no tuvo posibilidad alguna de desarrollarse en la comedia ática del siglo v al no existir en Atenas un ejército profesional. La única ocasión en que sus rasgos típicos pudieron emplearse fue para criticar al partido belicista en la figura de Lámaco. Al irse profesionalizando paulatinamente la milicia en el transcurso del siglo IV y, sobre

76 *Aisch.* I 199, *Poll.* VII 202.
77 Cap. 50.
78 Plaut., *Curc.* 39, *Persa* 406, *Poen.* 823, *Pseud.* 767, *Rudens* 1384.
79 Terent, *Adelph.* 88, 196, Herodas, *Mimiamb.* II.
80 *The Mercenaries of the Hellenistic World,* Cambridge, 1935.
81 *Greek Mercenary Soldiers, from the Earliest Times to the Battle of Ipsus,* Oxford, 1970.

todo, al aumentar considerablemente el número de mercenarios que regresaban a Atenas, las más de las veces con lo puesto, otras con algún dinero ahorrado y siempre con el relato de fabulosas aventuras a flor de labios, la figura del *alazon miles* cobró actualidad, despertando, como era natural, el interés de los comediógrafos. Lo vemos aparecer en *El peltasta* de Efipo representado probablemente como sugiere Webster [82] poco antes de la muerte de Ifícrates, que revolucionó el empleo táctico de estos soldados y los llevó, con buenas condiciones de servicio, como mercenarios a Tracia. El protagonista que relata sus conocimientos de otras tierras [83] con jactancia combatió, sin duda, a las órdenes de dicho general, como los dos hermanos huérfanos del discurso II de Iseo que se fueron voluntarios a Tracia y regresaron de allí con un puñado de dinero [84]. Posteriormente reaparece el soldado con el título genérico de *Stratiotes* en obras de la *Mese* y de la *Nea* con los rasgos anteriormente descritos, pero con una connotación que da la clave para entender su figura: la pobreza. «Los primeros autores —dice Parke [85]— hacen hincapié más bien en los riesgos del mercenario [86]. En los escritores posteriores se enfatiza su pobreza por añadidura [87]. Su propiedad consiste siempre en la armadura, la mochila, la manta y una copa de vino [88]. Las pocas ocasiones en que ha adquirido dinero ha sido por medios deshonestos». Aunque habría que poner ciertos reparos a la ordenación cronológica de los testimonios, la observación de Parke es exacta en lo relativo a la

---

82 Cf. § 15.

83 Fr. 6, II 590-92, cf. Antífanes fr. 202, II 266 Edm.

84 Un soldado que regresa con algún dinero es el joven amo del Davo de la *Aspis*.

85 *Op. cit. supra* (nota 81) 234-5.

86 Los textos aducidos por Parke son: Antífanes, fr. 267, II 296, Filemón, fr. 155, III A 8, Apolodoro, fr. 2, III A 200 Edm., Menandro, fr. 70 K.-Th. (*vide* nota 57).

87 Menandro, fr. 324 K.-Th.: στρατεία δ' οὐ φέρει περιουσίαν | οὐδεμί', ἐφήμερον δὲ καὶ προπετῆ βίον, οὗ πεῖραν ἔχομεν ὄντος οὐ σωτηρίου. *Vide* Fenícides, fr. 4, II 248 Edm., Hiparco, fr. 1, II 584-6 Edm.

88 Alexis, fr. 115, II 426, Hiparco, fr. 1, II 584-6, Apolodoro, fr. 5, III A 200 Edm., Menandro, *Kolax* 29-31.

pobreza del *miles* de la comedia. En el fragmento 4 de Fenícides el soldado fanfarrón no tiene para ofrecer a una hetera sino cicatrices, relatos bélicos y esperanzas de problemáticas recompensas, algo tan poco sustancioso, en suma, como lo que pudieron darle un filósofo de raído manto y pobre médico público. Y en verdad, ¿qué más cabía pedir de un mercenario cuya soldada a final de la centuria, según nos informa el propio Menandro[89], ascendía a cuatro óbolos diarios, un óbolo más de lo que era el jornal mínimo de un esclavo público no cualificado? La figura del soldado fanfarrón vista bajo esta luz económica adquiere el patetismo de la de los hidalgos pobres en nuestra picaresca y nos permite comprender mejor cómo Menandro pudiera dejarse conmover por ella.

LUIS GIL

---

[89] *Perikeir.* 189. La misma soldada recibieron los participantes en la flota enviada por Demetrio el Falereo a Lemnos, a instancias de Casandro el 314 a. J. C., según nos informa el fr. 297 K.-Th. sobre la soldada en el siglo IV, cf. PARKE, *op. cit. supra* (nota 81), 232-33. Sobre las inscripciones que documentan la existencia de tropas mercenarias en Atenas a finales del siglo IV y en el siglo III, cf. GRIFFITH, *op. cit. supra* (nota 80), 84-85. En ellas se alude varias veces a anticipos de la soldada, lo que confirma la escasa retribución del servicio. Para entender bien el problema hay que tener presente que en las cuentas de Eleusis del 329 a. J. C. (*IG* II-III² 1672) se asigna 3 óbolos para la τροφή de los esclavos públicos, 1 1/2 dracma (la dracma = 6 óbolos) a los jornaleros no cualificados y 2 dramas o 2 1/2 a los obreros especializados; cf. A. H. M. JONES, *Athenian Democracy*, Oxford, 1964, pág. 143, n. 86.

CICERÓN ORADOR: UNA AUTOCRÍTICA Y UNA REVISIÓN *

III. NEMO SVI IPSIVS IVSTVS IVDEX?

Al conferirse Cicerón a sí mismo aquella primacía en la oratoria romana hasta su época, y aquella ejemplaridad para la elocuencia posterior, ¿acertaba en su juicio? ¿Se dieron en él efectivamente las condiciones del orador ideal? ¿Las potenció del todo hasta la perfección o, al menos, asintóticamente, hasta donde le estaba permitido a un hombre encarnar una idea perfecta en la realidad, aproximándose indefinidamente a ella?

Para la revisión de su autocrítica, la historia de la transmisión de la literatura latina nos ha dejado un paquete de pruebas impresionante: sus discursos conservados. Aun contando con las graves pérdidas que hay que lamentar en la producción oratoria de Cicerón [1], lo que ha quedado a disposicón de los revisionistas de todas las

---

* Este trabajo es el tercero y último de la serie de estudios sobre Cicerón que el autor ha publicado en estas páginas (cf. ESTUDIOS CLÁSICOS números 71 y 73 (XVIII 1974, 103-124 y 357-376).

[1] Cf. el inventario de obras perdidas de Cicerón en BARDON *La littérature latine inconnue* I, París, 1952, 201-202. Los discursos que faltan (en todo o en parte) formarían un conjunto de extensión relativamente aproximada a los que se han transmitido. El corpus de éstos, pues, permite juzgar de la oratoria ciceroniana con suficiente conocimiento de causa.

generaciones que puedan aspirar a jueces de su juicio es mucho. A un filólogo clásico, acostumbrado a ejercitarse no ya con nombres señeros de ambas literaturas antiguas que son meras noticias, o conjuntos de citas ajenas, sino incluso con autores de obra conservada, pero sólo fragmentariamente, el *corpus* oratorio de Cicerón que tiene a mano le produce —y tiene que producir por la fuerza misma de las cosas— la impresión de que es sencillamente formidable. Podemos descontar de este entusiasmo lo que tenga de relatividad, en cuanto que se origina de la comparación con las disponibilidades en aquellos otros autores: siempre nos quedará, sin embargo, la impresión no relativa, sino objetivamente absoluta de que el indicado paquete de pruebas es sin duda suficiente.

Puesto sobre la tarima de los jueces literarios de la oratoria, les había arrancado por aclamación a lo largo de un milenio, no sólo sentencia absolutoria, sino con todos los pronunciamientos favorables que cupiera imaginar. No sólo tenía razón Cicerón al haberse considerado en la cima de la oratoria romana, sino que miradas panorámicas desde la lejanía de muchos siglos no hacían sino ensanchar su gloria y extender su palma a la elocuencia universal. Sólo en Grecia —y esto no lo habría controvertido tampoco el propio Cicerón— podría encontrarse quien le igualara o incluso superara.

Las cosas cambian —veíamos en la primera parte— en el siglo pasado; quedó reservado para ésta demostrar que no sólo habían cambiado para Cicerón político, convertido en signo de contradicción, sino también para Cicerón orador; y probar también la sospecha allí adelantada de que en esta última crisis —la literaria— había tenido una marcada influencia también aquélla, política.

Dos son los puntos clave sobre que ha girado la controversia acerca de la realización ciceroniana de los condicionamientos que él había aceptado que se exigieran al orador ideal. Uno de estos goznes afecta al *rem tene*; otro, al *uir bonus*. Por un lado, la ciencia jurídica, el dominio de la

materia que exhibe Cicerón en su actuación en algunos pleitos cuyas piezas se nos han transmitido, ha parecido endeble no sólo a filólogos e historiadores adversos, sino incluso a juristas desapasionados, aun simpatizantes con el abogado —defensor o actor— en cuanto figura de la oratoria y del foro. Puesto que lo he citado varias veces a otros efectos, voy a seguir proponiendo como ejemplo para este punto de la revisión el comentario d'orsiano al *Pro Archia*, cuyo cap. VII contiene, a la letra (pág. XXVIII), estas palabras: «La cuestión jurídica está tratada, en este discurso, muy a la ligera, y los argumentos de la defensa resultan en realidad muy mediocres».

Por otro lado, la hombría de bien de Cicerón ha sido por muchos no sólo fuertemente cuestionada, sino incluso negada en redondo. Cuánto hayan influido esta cuestión y esta negativa en el menoscabo de la fama oratoria de Cicerón, y cuánto sobre ellas haya actuado la bancarrota sufrida por él como hombre de estado y político creo que se puede mostrar hoy muy objetivamente. Para ello, con todo, me parece que procede acudir a la cita literal de los sostenedores de esos menoscabo y bancarrota. Para poder hacerlo con la mayor garantía de objetividad, he acudido precisamente a la figura principal de aquella historiografía alemana decimonónica, a la que vimos que se atribuía la «gloria» de haber desmitificado la figura rutinariamente transmitida de un Cicerón modélico: T. Mommsen. Es innegable que su nombre debe, entre filólogos clásicos, ser pronunciado con respeto; «de su plenitud, todos hemos recibido». No creo que se pueda negar su categoría de gran historiador, de hombre que, lejos de limitarse a acumular suetonianamente noticias del pasado, o aun de organizarlas en forma sistemática, sabe interpretarlas y fundirlas, recreando con ello la visión incluso del espíritu de una época. Aparte de esta su talla excepcional, reconocida aun por quienes no comulguen con sus opiniones, el recurso precisamente a éstas ofrece otras ventajas: como se comprobará, su valía extraordinaria le salvó del empecina-

miento en la detracción; y el hecho de que su etopeya de Cicerón no sea un retrato acabado, realizado exprofeso en una biografía especialmente dedicada, sino un croquis a reconstruir a base de los trazos con que se va pergeñando la fisonomía del orador a lo largo de las extensas páginas de su Historia de Roma [2], parece que en principio hubiera podido librarle un tanto de aquel achaque reprochado a los biógrafos ciceronianos por uno de ellos —según veíamos— de que se acercan a Cicerón con ánimo de condenarle o absolverle. Mommsen, según apariencias al menos, no se acercó deliberadamente a Cicerón, sino a Roma; sólo que, en ella, se lo encontró.

Seguramente, en primer lugar, como político. Con sinceridad he de confesar, llegados aquí, que el orden estrictamente progresivo en que me propongo exhibir las pinceladas de la silueta momseniana de Cicerón podría no haber correspondido al proceso de las ideas en su mente, sino al que es general en la obra, donde se exponen los hechos de la historia política antes que los de la institucional y la cultural del período correspondiente. Renuncio, con esto, a pretender conseguir que este orden pueda producir en el subconsciente una disposición favorable a la admisión de lo que me propongo demostrar, esto es, que el que llamé menoscabo de la fama oratoria pudo verse influido por la que también acabo de anticipar como bancarrota del prestigio político y de hombre público. Si, con reserva, he llegado a sugerir que el primer Cicerón con que se topa Mommsen en la historia de Roma ha sido el político, es porque creo demostrable que la figura de éste influye en la del orador y teorizante, y no viceversa. A provocar este convencimiento me estoy aplicando, pero a conciencia y abiertamente, dejando a la consideración ajena si realmente lo alcanzo o no.

---

2 MOMMSEN *Historia de Roma*, trad. G.ª MORENO, II, Madrid, ⁶1965. Además de los que aquí se citarán explícitamente, pueden leerse otros juicios adversos a Cicerón en las págs. 714, 738, 833-835, 844, 936, 959 y 979.

Aparte, pues, algunas referencias ocasionales de anteriores acontecimientos, Cicerón hace su entrada en la obra de Mommsen a propósito de las elecciones en que fue elegido cónsul [3]:

«La aristocracia estaba en gran apuro, pues no podía poner candidatos propios. Presentarlos equivalía a jugarse la cabeza. En otro tiempo, el peligro hubiera atraído a los ciudadanos; pero en la actualidad, la ambición callaba ante el temor. Los nobles recurrieron a los débiles y quisieron combatir la elección por medio de una nueva ley contra la venalidad de los votos. La ley fracasó por la intercesión de un tribuno. Fatigados de luchar, reunieron y dieron todos sus votos a un ciudadano que, aunque no les agradaba, era hombre que no podía hacerles daño. Este candidato era Marco Tulio Cicerón, bien conocido por nadar siempre entre dos aguas, coqueteando ya con los demócratas, ya con Pompeyo, dirigiendo, aunque de lejos, tiernas miradas a la aristocracia y poniendo su talento de abogado al servicio de todo acusado de alguna importancia, sin distinción de partido ni de persona (¿no había tenido un día por cliente al mismo Catilina?). No pertenecía en el fondo a ningún partido, o lo que es lo mismo, era fiel siempre al partido de los intereses materiales, que tenía vara alta en los pretorianos y concedía sus favores al artista de la palabra, al hombre espiritual. En Roma y fuera de Roma, sus muchas relaciones le daban grandes probabilidades frente al desgraciado candidato de los demócratas. Votábanle los pompeyanos y la nobleza, ésta quizá de mal humor. Fue, pues, elegido por una gran mayoría.

Los candidatos democráticos obtuvieron un número de votos casi igual; pero Antonio obtuvo algunos más que su compañero gracias a su familia. Los acontecimientos se declaraban contra Catilina y libraban a Roma de la amenaza de un segundo Cina. Algún tiempo antes Pisón había sido asesinado en España por su escolta de indígenas, a instigación, según se dijo, de Pompeyo, su enemigo político y personal. Con el cónsul Antonio solamente era imposible emprender nada. Aun antes de su entrada común en el cargo, supo romper Cicerón el débil lazo que unía al complot a su colega, y renunciando en su favor su derecho de sortear las provincias consulares, le permitió que eligiese por sí el rico y productivo gobierno de Macedonia, con lo que conseguiría pagar sus deudas. De este modo fracasó por segunda vez el golpe preparado por los conjurados».

Supongo que no vale la pena destacar cuán clara es ya la postura de Mommsen respecto a Cicerón desde esta

---

3 MOMMSEN *o. c.*, 701.

misma presentación del personaje. Su propio traductor se ha sentido en la obligación de adosarle un paliativo, mediante uno de los pocos comentarios que se ha permitido introducir a lo largo de toda la obra [4]:

«Aunque parece que Mommsen trata con bastante severidad al príncipe de la elocuencia latina, nótese bien que habla de él como político; y bajo este aspecto no puede negarse que es censurable la insegura conducta de Cicerón, siempre haciendo equilibrios entre César y Pompeyo, entre la democracia y la aristocracia, prosternándose hoy ante el ídolo que ayer insultaba. Esto no obstante, Cicerón fue un patriota sincero y murió por la libertad. Su fin le absuelve de sus faltas y engrandece su vida». — (*N. del T.*).

He citado esta nota por extenso porque la creo aleccionadora en gran manera para el cometido de hoy. Aparte de constituir, a lo que creo, una prueba más, y bien palpable, de lo fácil que es, al acercarse a Cicerón, sentirse llamado por la acusación o por la defensa en la vista de una causa que ha de acabar en condena o absolución —como en realidad acaba en este caso—, me sirve como prueba ajena de la reciente afirmación de que la postura de Mommsen en el párrafo está del todo clara. Pero además, pienso que apoya también, indirectamente, la idea antes expresada de que la baja del papel de Cicerón en dicha postura estuvo motivada fundamentalmente al juzgarlo como político. Pero con lealtad debo señalar también que, hasta cierto punto, pugna con mi argumentación —con la que pretenderé probar que este descrédito político influyó en esa baja como orador—: aquí, siquiera sea *ex silentio*, le queda al lector la impresión de que Mommsen compartía sin reservas la admiración por el «príncipe de la elocuencia latina».

Más, empero, que un sentirse llamado a acusar o defender, creo que el párrafo merecería, para el lector no suficientemente advertido —lo que no significa, ni mucho menos, suponerle inexperto en crítica historiográfica— una

[4] *Ibid.* n. 2.

llamada de atención acerca de los altibajos observables en este importante pasaje. La capacidad recreadora de Mommsen historiador destaca brillante en la nítida reconstrucción del período de proclamación de candidaturas. El típico procedimiento de los versados en la mecánica sufragística de —al temer no conseguir la elección del candidato deseado— recurrir a uno al menos inocuo, le es magistralmente detectado a la aristocracia romana, a la que se atribuye la iniciativa para la promoción del orador. Varias de las «grandes posibilidades» de éste son lúcidamente señaladas: sus «muchas relaciones», el favor del «partido de los intereses materiales», que no hacía falta señalar que contaría a gusto con un candidato que siempre le era «fiel». Pero este brillo se ve empañado en la presentación de otros factores: Mommsen nos indica que a Cicerón le votaban los pompeyanos, pero no nos explica por qué. Tautologiza que los «acontecimientos» se ponían en contra de Catilina, cuando en realidad estos acontecimientos —la mayoría grande obtenida por Cicerón y la ligera ventaja a favor de Antonio— eran consecuencia del disfavor en que ya estaba Catilina, según la propia tramoya montada por Mommsen en el telón de fondo y entre los bastidores de su decorado de la escena electoral. Y deja en el aire cómo los «conjurados», que en las «elecciones consulares» habían desplegado «todas sus fuerzas», no trataron de consolidar aquella mitad del poder que aun con muchos menos votos habían conseguido al salir elegido Antonio (¡menudo negocio para unos complotados haberse hecho con media máquina legal, desde donde poder dinamitarla mucho más fácilmente que desde el exterior!), asegurando «el débil lazo» que lo unía a ellos mediante un ofrecimiento «pródigo», de «dinero suyo o prestado», pero contante y sonante, que compensara monetaria y directamente las ventajas que, en orden a «pagar sus deudas», le suponía —pero sólo a plazos y si iban bien las cosas— el ofrecimiento de parte de Cicerón del gobierno de la provincia esquilmable a conciencia. ¿No será que lo que

demostraron con ello no fue tal vez que «con el cónsul Antonio solamente era imposible emprender nada», sino que la imposibilidad la imponía —o al menos, aconsejaba la prudencia— la evidente «mayoría grande» obtenida por el candidato del partido de enfrente?

Reflexiones análogas se imponen ante la sombría silueta con que resulta recortado Cicerón por su actitud ante la pena capital de los catilinarios apresados en Roma [5]:

«Es imposible decir lo que había de cierto en estos rumores; pero había fundamento para temerlo todo, principalmente cuando, conforme a la ley constitucional, no tenían sus cónsules en su poder ni tropas ni policía bastante. Roma pertenecía en realidad a la primera banda que cayese sobre ella. Decíase en voz alta que para impedir las tentativas en favor de los prisioneros, convenía condenarlos a muerte sin forma de proceso. Pero al hacer esto se violaba la ley. Con arreglo a los términos del antiguo y sacrosanto derecho de apelación al pueblo, para sentenciar a pena capital a un ciudadano debía reunirse la asamblea popular; ningún magistrado podía suplirla en este oficio; y después del establecimiento de los tribunales del jurado, habían caído en desuso los juicios públicos y no se había oído pronunciar la pena de muerte. Cicerón hubiera preferido, pues, resistir a las temibles sugerencias de la opinión. Por escéptico que fuese en punto a derecho, no ignoraba como abogado, las ventajas que trae consigo el renombre de liberalismo, mientras que el derramamiento de sangre le conducía a la eterna ruptura con la democracia. Pero todo lo que le rodeaba, y hasta su mujer (la cual pertenecía al buen mundo), le obligaba a coronar por un acto atrevido los servicios que acababa de hacer a la patria. Entonces el cónsul, teniendo gran cuidado de no parecer débil (esto es propio de los pusilánimes), y temblando en el fondo ante la temible tarea que se imponía, convocó el Senado; en su perplejidad, le dejó decidir de la vida o de la muerte de los cuatro prisioneros. ¡Conducta verdaderamente inconsecuente! El Senado tenía menos poderes legales de jurisdicción que el magistrado supremo, y la responsabilidad legal del acto pertenecía completamente al cónsul. Pero ¿desde cuándo la cobardía conoce la lógica?

César echó el resto para salvar a los culpables, y su discurso, lleno de amenazas disfrazadas y de alusiones a la inevitable y próxima venganza de la democracia, hizo una profunda impresión en todos los espíritus. Ya todos los consulares y la gran mayoría habían opinado por la ejecución inmediata y, sin embargo, he aquí que la mayor parte, y Cicerón entre ellos, parece que querían volver a las antiguas formas

---

5 MOMMSEN *o. c.*, 710-712.

legales. Pero estaba allí Catón, el del espíritu estrecho y arisco, tachando de complicidad a todo aquel que sostuviese un parecer más humano. Mostró a sus colegas que estaba dispuesto el motín para librar a los cautivos. Llenó aquellas almas asustadas y vacilantes de un mayor terror; y, por último, les arrancó la resolución favorable a sus deseos. La ejecución del senado-consulto correspondía al que lo había puesto a la deliberación. En la noche del 5 de diciembre, a una hora avanzada, sacaron a los culpables de las casas en donde se los custodiaba. Atravesaron el Foro, que aún llenaba la multitud, y fueron colocados en la prisión donde se encerraba antes a los criminales condenados a muerte. Era éste un sombrío calabozo subterráneo, al pie del Capitolio, y que antes había sido pozo o taza de una fuente (el *tullianum*). El cónsul en persona condujo a Léntulo, y los pretores a los demás, todos con buena escolta. Nadie intentó liberarlos. Nadie sabía lo que se iba a hacer con ellos, si se los colocaba simplemente en un lugar seguro, o los llevaban al suplicio. En la puerta de la prisión fueron entregados a los triúnviros que tenían a su cargo las ejecuciones capitales, y, en cuanto se los bajó a los calabozos, fueron inmediatamente degollados a la luz de las antorchas.

De pie, cerca de la puerta, el cónsul había esperado el fin del drama siniestro. Al poco volvió a atravesar el Foro, dirigiendo, con su voz clara y bien conocida, a la muchedumbre muda y ansiosa esta simple expresión: 'Han vivido'. (*Vixerunt.*) El pueblo circuló por las calles hasta medianoche, aclamando a Cicerón, a quien se creía deudor de la salvación de sus casas y de sus bienes. El Senado ordenó publicar una acción de gracias; y los principales de la nobleza, Catón y Quinto Catulo, saludaron con el nombre de *Padre de la patria,* tributado por primera vez a un ciudadano, al autor de la sentencia ejecutada en el Tuliano.

De cualquier modo, éste fue un acto cruel, y tanto más cuanto que el pueblo lo estimaba grande y meritorio. Nunca Gobierno alguno se mostró menos a la altura de su misión que la República romana en esta noche fatal en que, votando a sangre fría la mayoría del poder y con el asentimiento público, dispuso, sin proceso, de la vida de presos políticos, culpables sin duda de actos punibles, pero que, hasta entonces, no habían incurrido aún en la pena capital; en que se los asesinó a toda prisa, porque no se osaba confiarlos a la prisión, porque la policía regular era impotente. La tragedia tiene casi siempre en la Historia su lado cómico, y aquí el rasgo que hay que notar es ver que se verifica la crueldad más tiránica por la mano del más inconsecuente y timorato de los hombres de Estado que tuvo Roma; es ver al *primer cónsul popular* que tuvo la República, elegido, en cierto modo, para atacar el derecho de apelación, el *paladium* de las antiguas libertades romanas».

Páginas auténticamente de antología, donde no se sabe qué admirar más, si el maravilloso dominio del derecho político, procesal y penal romano, la vívida captación y plasmación de unos críticos día D y horas H, o el desprecio olímpico con que desde la cima de aquella sabiduría y desde la profundidad de esta penetración psicológica se desdeña la más elemental lógica del sentido común: ¿no se reconoce que la «asamblea popular» podría «sentenciar a pena capital a un ciudadano»?, ¿no queda claro que «nadie intentó liberarlos»? ¿Para qué, pues, las reticencias alertadoras de suspicacia del tipo de «nadie sabía lo que se iba a hacer con ellos» o «a quien se creía deudor de la salvación de sus casas y de sus bienes», si se reconoce paladinamente que, una vez se supo lo que con ellos se había hecho, «el pueblo circuló por las calles hasta medianoche, aclamando a Cicerón»? ¿Acaso este pueblo no era el que iba a componer la «asamblea popular» que habría legalizado la imposición de la última pena? ¿Cómo un acto, cruel precisamente por no ser legal, puede serlo «tanto más cuanto que lo estimaba grande y meritorio» este mismo pueblo cuya decisión lo habría hecho legal? ¿No parece esto uno de los casos colmo de juridicismo y letra que mata, sólo superable por quien objetase que en todo el relato late la idea de que a ese pueblo se lo manejó? Pues pocas cosas más abyectas, realmente, que considerar fuente de legalidad, de derecho y, en último término, de autoridad a un pueblo a quien se pudiese manejar de tan miserable manera.

Pasaje muy valioso, además, a otro propósito, ya del todo pertinente al aspecto de la personalidad ciceroniana que aquí interesa en especial, y que permite ver cuánto incide en la consideración de dicho aspecto la del político, según trato de demostrar. Aquí, en efecto, Mommsen aparece dispuesto a admitir el cumplimiento del *rem tene*, del dominio de la materia, por parte de Cicerón, a condición de que este reconocimiento le sirva para recalcar su culpabilidad como cónsul no ignorante, sino conculcador del

derecho constitucional y procesal. Pasaje todavía más valioso, si se le contrasta con la valoración contraria que de la técnica forense ciceroniana se desprende del siguiente[6], en el que, además, periclita toda posibilidad de considerarle *uir bonus,* ante su venalidad cómplice con los manejos de César y Pompeyo, aliados ya en su propósito de apoderarse en comandita del poder contra toda legalidad, pero aparentando, si era posible, no enfrentársele cara a cara:

«El Senado estaba abatido y tuvo que resignarse. Marco Cicerón continuó siendo el jefe de la mayoría, pues tenía en su favor ser abogado de talento y saber hallar la expresión y el motivo de todo. En esto es en lo que se manifiesta más a las claras la ironía cesariana. Este hombre, ayer instrumento elegido de las demostraciones aristocráticas contra los triúnviros, era hoy el que llevaba la voz del servilismo. Al tal precio se le perdonaban sus efímeras veleidades de insurrección, tomando, sin embargo, seguridades para su sumisión completa. Su hermano había tenido que ir con César en calidad de oficial, o más bien en rehenes, al ejército de las Galias, y Pompeyo le había impuesto a él mismo una lugartenencia, medio fácil y honroso de desterrarlo de Roma en el momento que conviniese. Si bien es verdad que Clodio tenía orden de dejarlo en paz, no quería, sin embargo, César deshacerse de Clodio por cariño a Cicerón, ni de Cicerón en interés de Clodio. El ilustre salvador de la patria, por un lado, y el campeón de la libertad, no menos grande que él, por otro, se hacían una competencia de camarilla en el cuartel general de Somarobriva. ¡Qué cuadro, si Roma hubiese tenido un Aristófanes!

Por lo demás, no contentos con tener suspendidas sobre la cabeza de Cicerón las varas con que ya le habían sacudido fuertemente, se le ligaba también con doradas cadenas. Acudiendo César a sacarle de sus apuros, le hacía grandes préstamos *sin interés* y le daba en Roma comisiones muy lucrativas, tales como la intendencia de las construcciones, en que se gastaban sumas enormes. ¡Cuán bellas arengas senatoriales y cuántos bellos discursos inmortales, si hubiesen visto la luz pública, debieron aniquilarse entonces ante el fantasma del agente de negocios de César, dispuesto a levantarse al fin de la sesión con su letra de cambio en la mano! ¡Y cuánto promover al gran orador 'que no se preocupará ya más del derecho y del honor y que no cuidará de otra cosa que de conciliarse en favor de los fuertes'! Bien considerado, se le empleó en el oficio para el que presentaba mejores disposiciones.

---

6 MOMMSEN *o. c.,* 846-847.

Como abogado, se le confía el desdichado papel de defender a sus más encarnizados enemigos. Como senador, se le convierte en el órgano ordinario de los dinastas, y presenta mociones *¡que apoyan los demás, cuando él votaría en contra!* Por último, *leader* reconocido y oficial de la sumisa mayoría, reconquistó de este modo su importancia política. Lo mismo se hizo con el resto del rebaño. El temor, las caricias o el oro los corrompieron a casi todos. Todo el cuerpo senatorial se entregó a discreción a los triúnviros».

No creo ya que extrañe, después de estas líneas, la lectura del dolorido párrafo que yugula de cuajo toda ilusión que pudiera quedar respecto al optimismo —en el sentido habitual y en el etimológico— de la autocrítica ciceroniana [7]:

«El proceso criminal, puramente político en su origen, y que había conservado este sello durante un largo período, perdió su carácter exclusivamente judicial con los trastornos de los últimos tiempos, y se convirtió en una lucha de partido en que se combatía con las armas del favor, del oro y de la fuerza, siendo éste, por otra parte, un vicio común a todos, a los magistrados, a los jurados, a los partidos y hasta al mismo público. Nadie, sin embargo, abrió al derecho tan mortales heridas como los abogados y sus prácticas. Bajo el parásito floreciente del bello lenguaje empleado en los discursos forenses, habían desaparecido ahogadas las nociones positivas del derecho, y ya no se encontraba en las prácticas de la jurisprudencia la línea divisoria, por lo común imperceptible para el pueblo, entre la simple opinión y la prueba. Escuchad al *causidicus* más versado en los negocios en estos tiempos: 'Elegid bien vuestro acusado —exclama—; cualquiera que sea el crimen, y lo haya o no cometido, podéis hacerle comparecer, pues seguramente será condenado'. Entre los numerosos alegatos en materia criminal que de aquellos tiempos nos quedan, apenas podría citársenos alguno en que el abogado se haya tomado el trabajo de determinar y definir la prevención y de formular claramente las pruebas de cargo y de descargo.

Fuerza es decir que aquellos vicios afectaban también al procedimiento civil, el cual sufría la influencia de las pasiones políticas, que se mezclaban con todas las cosas, viéndose, por ejemplo, dar en la causa de Publio Quincio (671-673) las decisiones más contradictorias, según que Cina o Sila tuvieran o no alta influencia en Roma. No contribuyeron poco a aumentar este estado de confusión, fuese con intención o sin ella, los que ejercían autoridad en los partidos, personas no juristas en la mayor parte de los casos; esto no obstante, por la natu-

---

7 MOMMSEN *o. c.*, 1030-1031.

raleza misma de las cosas, el espíritu de facción no invadió sino excepcionalmente los pretorios civiles, y la enredadora abogacía no pudo atropellar ni mutilar muy profundamente las sanas doctrinas del derecho. Las defensas que nos quedan, sin ser buenas ni verdaderas memorias de abogados, en el sentido estricto de las palabras, no tienen tan marcado carácter de libelo como las arengas criminales, y en ellas se tiene más en cuenta la jurisprudencia».

La responsabilidad que en tan lamentable estado de cosas alcanzaba directamente, según el parecer de Mommsen, al orador y retórico falaz y político deplorable Cicerón se perfila explícitamente en la nota con que fundamenta dicho párrafo [8]:

«Cicerón, en su *Tratado del orador* (*de Orat.*, II, 42), alude principalmente a los procesos criminales cuando pone en boca de Antonio, del gran abogado, esta reflexión: 'Los hombres juzgan ordinariamente según sus odios, sus afecciones, sus deseos, su ira o su dolor, y obedecen más a las emociones de su alma, ya de alegría, de esperanza, de miedo o de error, que a la verdad o a las prescripciones del texto o a las reglas del derecho, a la fórmula del proceso o a la ley'. Y, fundándose en esto, sobre todo, deduce y completa en el indicado sentido su enseñanza para los abogados sus lectores».

Después de ella, confío en poder pasar a la caracterización formalizada de Cicerón en el capítulo dedicado por Mommsen a los aspectos culturales y literarios del período sin que tampoco se ocasionen sorpresas. Es ya esperable lo que tenía que escribir, poco más o menos, de Cicerón literato quien de tal modo había conceptuado a Cicerón letrado [9]:

«En el momento mismo en que la elocuencia, desde el punto de vista de su importancia literaria y política, decae y languidece como todas las otras ramas de las bellas letras, florecientes en otro tiempo bajo la inspiración de la vida nacional, aparece un nuevo género, la elocuencia forense, género singular, y extraño por lo común a la política. Hasta entonces no se había pensado que los discursos de los abogados se pronunciasen para otros que para los jueces y las partes, y que debieran aspirar a la educación literaria de los contemporáneos y de la

---

8 *Ibid.* n. 1.

9 MOMMSEN *o. c.*, 1164-1167.

posteridad. Jamás un abogado había hecho recoger y publicar sus discursos forenses, salvo en los casos excepcionales en que, tratándose de asuntos que se relacionaran con negocios de Estado, había un interés de partido en su divulgación.

Al comenzar este período, Quinto Hortensio (640-704), el más ilustre abogado de Roma, no había terminado más que un pequeño número de estas publicaciones, cuando el asunto era en su totalidad o en parte político; pero su sucesor en el principado del Foro, Marco Tulio Cicerón (648-711), al propio tiempo que hablaba diariamente ante los tribunales, era no menos fecundo escritor. El primero de estos oradores tuvo cuidado de coleccionar sus alegatos, aun los de aquella época en que no intervenía en ellos la política o se relacionaba de lejos. Cierto que en ello no había progreso, y a mi entender era esto, por el contrario, una decadencia y una cosa contra naturaleza. De la misma suerte, la entrada del género de los alegatos en la literatura fue en Atenas un fatal síntoma, y en Roma el mal era mucho mayor. En la primera de estas ciudades puede decirse que había salido de la exaltación de la retórica el alegato como una necesidad de aquel estado de cosas; pero en Roma la desviación se produjo por la fantasía del enfermo, y no era más que una importación extraña, absolutamente contraria a las sanas tradiciones nacionales. Sin embargo de esto, el número fue en breve aceptado, ya fuera que obedeciese a la influencia de su contacto con la arenga política, ya que los romanos, pueblo sin poesía, ergotistas y retóricos por instinto, ofreciesen a la tal semilla un terreno fecundo. ¿No vemos hoy mismo florecer todavía en Italia una especie de literatura de tribunales y de alegatos?

A Cicerón se debe que la elocuencia, despojándose de su ropaje político, obtuviera carta de naturaleza en la república de las letras romanas. Con bastante frecuencia hemos hablado ya de este personaje bajo diferentes aspectos. Hombre de Estado sin penetración, sin grandes miras y sin objetivo, Cicerón es indistintamente demócrata, aristócrata e instrumento pasivo de la Monarquía; no es, en suma, más que un egoísta miope; y cuando se muestra enérgico en la acción, es porque la cuestión ha sido ya resuelta. El proceso de Verres lo sostiene la ley Manilia, y cuando fulmina los rayos de su elocuencia contra Catilina, ya estaba resuelta la marcha de éste. Es grande y poderoso contra un falso ataque y alcanza grandes triunfos contra fortalezas de cartón; pero, bien o mal, ¿qué asunto serio se ha resuelto jamás por su iniciativa? En la conjuración de Catilina no ha hecho otra cosa que dejar hacer. Ya he manifestado en otro lugar que, en literatura, es Cicerón el verdadero creador de la prosa latina moderna. Su arte de estilo es su mejor gloria y lo que le ha dado toda su importancia, y sólo como escritor es como tiene segura conciencia de su fuerza. Desde el punto de vista de la concepción literaria, no le reconozco más importancia que como político. Se ensayó en los más diversos trabajos, cantando en

innumerables hexámetros las grandes empresas de Mario y todos los hechos por él realizados, queriendo vencer en la elocuencia a Demóstenes y a Platón en los diálogos filosóficos, y si no le hubiera faltado tiempo, habría vencido también a Tucídides en la Historia.

Ante todo, Cicerón estaba poseído de la pasión de escribir, y poco le importaba el asunto con tal de cultivarlo. Teniendo naturaleza de periodista en el peor sentido de la palabra, y siendo rico en expresiones, según él mismo declara, y en extremo pobre de pensamiento, no había género literario en que con el auxilio de algunos libros, traduciendo o compilando, no improvisase una obra de agradable lectura. Su fiel retrato lo hallamos en sus epístolas, que son generalmente alabadas por su interés y facundia, y yo no tengo inconveniente en asentir a la común opinión en tanto que las dichas epístolas sean consideradas como el diario de la ciudad y de la campiña y el espejo del gran mundo; pero si consideramos al autor abandonado a sí mismo, en el destierro en Cilicia, después de la batalla de Farsalia, le veremos frío e insustancial, como un folletinista a quien se sacara de su elemento. Creo, además, de todo punto inútil, aducir pruebas de que un tal político y un tal literato no pudo ser sino un hombre superficial y de apocado ánimo con una capa exterior de brillante barniz.

¿Habremos de ocuparnos ahora del orador? Todo gran escritor es de hecho un gran hombre; y en el eminente orador es sobre todo en el que las convicciones y la pasión se desbordan a torrentes claros y sonoros desde las profundidades del corazón. Muy otra cosa sucede con la muchedumbre de insustanciales charlatanes, muchos en número y de escasa importancia. En Cicerón no encontramos ni convicción ni pasión; no es más que un abogado, y me atrevo a decir, un mediano abogado. Expone bien los hechos, los reviste de picantes anécdotas, excitando, si no la emoción, el sentimentalismo de su auditorio, y anima la aridez del asunto jurídico por medio de su ingenio y del giro, con frecuencia personal, de sus agudezas. Sus buenos discursos, en fin, son de una fácil y amena lectura, aunque no alcancen, ni con mucho, la libre animación ni la seguridad de las descripciones de las obras maestras del género, de las memorias de Beaumarchais, por ejemplo; pero a los ojos del juez severo, allí no hay más que cualidades de muy dudoso mérito; y cuando se echa de ver en Cicerón la completa ausencia del sentido del hombre de Estado en sus escritos forenses; cuando se contempla sin cesar aquella presunción del abogado, que pierde de vista su causa para no pensar más que en sí mismo, y, en fin, aquella absoluta carencia de pensamiento, no se puede acabar la lectura sin que se subleve el corazón y el espíritu, y, en este punto, lo que me maravilla es la admiración que el abogado suscita.

La crítica, libre de toda suerte de prevenciones, bien pronto ha derribado a Cicerón de su pedestal; mas el *ciceronianismo* es un problema del cual no se sabría, propiamente hablando, dar la solución. Se

le encuentra tan sólo cuando se penetra en el gran secreto de la naturaleza humana, teniendo en cuenta la lengua y la influencia de ésta sobre el espíritu. En el momento mismo en que se acerca la muerte del latín como idioma popular, aparece un estilista delicado y hábil, que recoge y resume esta noble lengua y la conserva en sus numerosos escritos; y al punto, de este imperfecto vaso trasciende algo del poderoso perfume de la lengua, algo de la piedad que ella evoca. Antes de Cicerón, no poseía Roma grandes prosistas, puesto que César no había escrito, como Napoleón, sino por accidente. ¿Qué de extraño, pues, que a falta de un prosista, se honre el genio del habla latina en las composiciones del artista de estilo, y que los lectores de Cicerón, a imitación de Cicerón mismo, se pregunten cómo ha escrito, y no qué obras ha producido? La costumbre y las rutinas de escuela acabaron lo que la lengua había comenzado.

Con todo, se comprende bien que entre los contemporáneos de Cicerón no fuera esta preocupación extraña tan lejos como en las generaciones siguientes. La forma ciceroniana dominó un tercio de siglo en el mundo forense, como antes había preponderado la escuela, muy inferior, de Hortensio; pero los más preclaros ingenios, entre ellos César, no imitaron el modelo, y en aquella generación, cuantos hombres estaban dotados de vigoroso y fecundo talento declararon una oposición decidida a la elocuencia hermafrodita y enervada del maestro. Se reprochaba a Cicerón su ampulosidad y falta de energía, su fría gesticulación, la ausencia de método y la ambigüedad de sus divisiones, y, sobre todo, la absoluta carencia de entusiasmo, condición que constituye por sí sola al orador.

Abandonando la escuela ecléctica de Rodas, se pretendía imitar a los verdaderos atenienses, a Lisias y a Demóstenes; se quería, en fin, introducir en Roma la enérgica y varonil elocuencia. A esta escuela pertenecieron Marco Junio Bruto, razonador grave, pero engreído (669-712); los dos jefes de partido Marco Celio Rufo (672-712) y Cayo Escribonio Cario (murió en 705), oradores ambos llenos de inspiración y de energía; Calvo, igualmente reputado como poeta, corifeo literario de esta pléyade de jóvenes (672-706), y, en fin, el severo y concienzudo Asinio Polión (678 a 757). No puede negarse que esta nueva escuela dio más pruebas de gusto y genio que dieron jamás los partidarios de Hortensio y de Cicerón unidos. Desgraciadamente, las convulsiones revolucionarias arrebataron bien pronto a esta joven y brillante milicia de las letras, a excepción de Polión, y nosotros no podemos estimar hoy qué frutos hubieran podido producir aquellos preciosos gérmenes; faltóles por desdicha el tiempo. La nueva Monarquía en lo que más empeño tuvo fue en combatir la libertad de la palabra y en ahogar muy pronto la voz de la tribuna. Sobrevivió el muy secundario género del alegato; pero alimentándose sólo de la vida política, se extinguieron

necesariamente la alta elocuencia y el lenguaje de la tribuna, y quedaron sepultados en la misma tumba».

Seguro que, si en algo puede no haber defraudado la presente labor, será en el cumplimiento de lo ofrecido acerca de la índole de la revisión mommseniana: difícilmente podrá hallarse nada tan representativo en toda la bibliografía adversa. La gloria literaria de Cicerón no queda hecha polvo, pero sí añicos: es todavía reconocible en algunos pedazos conservados sin deterioro a fuerza de sinceridad.

Ni nada tan vigente. Lo pudimos ver ya en la primera parte: lo mismo daba en fin de cuentas el encomio de Ferrara que las reservas de Maffii; vigencia y actualidad, ya sean del lado adverso en que él se alineó, ya del lado favorable, que tanto lamenta su postura. Sansón esforzado para unos, Goliat desafiante para otros, sigue descollando hasta nuestros días su talluda autoridad. De ningún modo sería justo catalogarle como superado ni como anticuado siquiera: sus argumentos siguen blandiéndose renovados e impugnándose redivivos. Toda revisión moderna de la autocrítica ciceroniana puede aprovecharlos o debe refutarlos; lo que no cabe es prescindir de ellos. A menos que, demostrando que es inadecuado el ángulo de enfoque de que partieron, quede probado también que lo que procede es modificarlos de raíz.

La variación del enfoque que se desprende como necesaria a lo largo de cuanto llevamos visto es la de que también las actitudes absolutoria y condenatoria están fuera de lugar en este caso en torno a Cicerón orador y crítico, más todavía que con respecto al político y estadista, donde ya estorbaban a Maffii con toda la razón. Ellas son las responsables, con gran probabilidad, de que —aparte la mezcla en un capítulo de historia cultural y literaria de toda una serie de juicios a propósito de actuaciones y posturas políticas, aprovechadas ahora como piezas de cargo para la condenación artística—, un historiador de categoría excepcional haya podido sostener en la misma página

o en páginas contiguas que «es el verdadero creador de la prosa latina moderna», que «su arte del estilo es su mejor gloria y lo que le ha dado toda su importancia» y que «sólo como escritor es como tiene segura conciencia de su fuerza», etc., junto al reproche de «ampulosidad y falta de energía», «ausencia de método» y «ambigüedad de divisiones», etc. también. Que «a Cicerón se debe que la elocuencia... obtuviera carta de naturaleza en la república de las letras romanas», para negar a vuelta de hoja que fuera un orador, sino a lo sumo «un mediano abogado», tan mediano, que «maravilla... la admiración que el abogado suscita». Y, sobre todo, que se afirme, en el remate de la sentencia condenatoria, que «la nueva escuela» —¡cuyas obras, nótese bien, se nos han perdido todas!— dio más pruebas de gusto y genio que dieron jamás los partidarios de Hortensio y de Cicerón unidos». ¿Y cómo se sabe? ¿Dónde están esas pruebas?

Ejemplarmente, la Filología actual se viene trazando la obligación de hallarlas. Pecaría de comodona, en efecto, una sentencia, contraria a la anterior, «absolutoria por falta de pruebas». Y, sin recato, en tanto que también sin alarde, medita sobre la realidad —conocida concretamente en casos como las Verrinas y el *Pro Milone*— de que el paquete de tales pruebas de parte ciceroniana que considerábamos al principio pudo ser de menor categoría que en la forma que nos ha llegado. Debemos a J. Humbert una obra ya clásica en este sentido [10]: la brillantez de la oratoria ciceroniana pudo ser inferior a la idea que de ella nos dan sus versiones escritas y corregidas *a posteriori.*

Tomar nota de esta posibilidad no exige reprochársela a Cicerón en plan de falsía o de afeite: sencilla técnica de oficio, como tantas, y quizás ni peor ni mejor que otras de ellas. Análogamente vale como técnica de oficio la actuación abogacial en que se presentan las cosas del modo

---

10 HUMBERT *Les plaidoyers écrits et les plaidoiries réelles de Cicéron,* París, s. a.

más favorable al cliente, sin que ello signifique ni desconocimiento de la ciencia jurídica en aquel punto concreto, ni mucho menos dolosa —ni siquiera aprovechada— intención de violar la justicia. Bastante acostumbrados nos tiene una práctica forense inveterada ya —y no execrada por la deontología jurídica— a que el cometido del fiscal sea efectivamente el de acusar, como el del defensor el defender y sólo al juez toque decidir y promover para ello el conocimiento de todos los hechos relacionables con la causa; lo único que se exige a la conciencia del acusador y del defensor es que no mientan en su exposición de aquellos hechos y de que no apoyen a sabiendas, con su ciencia y arte, una causa injusta.

Acercarse, pues, a Cicerón con ánimo no de absolverle ni de condenarle, sino, sencillamente, de comprenderle. Aspirando a que la comprensión sea lo más armónica posible, sin escudarse comodonamente en que lo polifacético de su figura y lo confuso de su época pueden dar lugar a comprensiones contradictorias, antes sabiendo que, mientras lo sean, alguna de ellas no será verdadera, por lo que procederá tenerlas en constante criba hasta aislar la auténtica, pero sin echar por la borda prematuramente ninguna que no se haya demostrado todavía que no lo sea. Sin pronunciar contra él —un fracasado— el terrible *uae uictis!* tan fácil de gritar contra los vencidos de la vida, haciendo leña del árbol caído. Sin canonizar sus defectos confesados, como el de la vanidad, o que objetivamente vayan evidenciándose a la investigación, pero sin hurgar puritanamente en la llaga, antes con el tiento humanística y precavidamente escarmentado que deriva del saberse hombre a quien nada humano es ajeno, sujeto, por tanto —en una potenciación categorial de la sentencia menandrea—, a incurrir en las mismas deficiencias.

Nuevamente, al terminar, el mundo nuestro se nos presenta especialmente preparado. Esta vez, para revisar con mayor garantía y eficacia posturas como la autocrítica de Cicerón orador, de una manera paralela a como V. Pöschl

ha procedido con otro gran literato latino, zaherido también por haber reflejado en su obra literaria una veleidad que se le reprochaba en su actitud política a lo largo de su vida, Horacio [11]. Aleccionado por los vaivenes de una situación insegura, tan difícil de penetrar históricamente, como es la que ha tocado vivir a muchos hombres de nuestro tiempo, el humanista Pöschl —austríaco de nacimiento, enraizado en Italia y profesor en Alemania, combinación de lo más explosivo en la segunda mitad de los cuarenta— se acerca lleno de comprensión a Horacio, y enfrentándose a los aspavientos de quienes condenan sus odas romanas y las alabanzas de Augusto en un ex combatiente de Filipos, les encuentra una explicación, sin necesidad de recurrir a la de la veleidad ni a la del oportunismo. Horacio pudo haber obrado en ambos casos con buena fe. No son exigibles a todo hombre ojos de lince para mirar al futuro, especialmente cuando ya incluso su presente está lleno de sombras confusas que le dificultan la visión. Horacio pudo temer, de buena fe, que Octaviano iba a ser una calamidad para Roma; con la misma o similar buena fe, pudo reconocer que no lo estaba siendo, y elogiarle por ello, sin que su poesía merezca, por sólo ser romana y augústea, ser tachada de insincera. Al revés, el reproche sólo puede iniciarse si la insinceridad aparece en la poesía misma.

Creo que Cicerón, mutatis mutandis, puede tener derecho a un trato parecido. También él vivió en una época confusa, en que era difícil orientarse claramente (nótese que éste es un tipo de confusión muy distinto del que fue rechazado como motivo de las opiniones contradictorias de los ciceronianistas desde el XIX hasta acá). También él dedicó su actuación política y su arte oratoria a posiciones que, vistas con la claridad que puede proporcionar la panorámica de una distancia temporal y, sobre todo, el conocimiento de los resultados a que dieron lugar, se nos

---

11 PÖSCHL *Horaz und die Politik*, en *Sitz. Heidelberg. Akad. Wiss.*, 1956, 4.

ofrecen hoy como enfrentadas y difícilmente casables. No es probable que por ello merezca aplauso, máxime cuando, a su lado, Catón pudo demostrar que era posible, aun en tales tiempos, una vida rectilínea en la recia virtud. Pero tampoco es probable que por sólo ello sea acreedor de condena. Se trata de una actitud comprensible.

Basta este grado, la comprensibilidad, para poder entender también la conducta de Cicerón al presentarse como paradigma en su autocrítica. Tampoco es probable que esta actitud coseche grandes elogios; cuesta combinarla no ya con la humildad, sino incluso con la elegancia del espíritu. Pero artísticamente no es reprensible. Lo sería sólo si Cicerón lo hubiera hecho a sabiendas de alguna infidelidad suya, consciente y voluntaria, al ideal de orador que pretendía estar encarnando, elogiando algo que internamente detestara, o viceversa. Incluso cambios de opinión o de gusto en el artista puede no representar una traición a sí mismo, sino el reconocimiento de una equivocación.

Creo sinceramente que basta con este paliativo para evitar que pueda acusárseme de haber pretendido la pirueta de la paradoja al presentar como especialmente capacitados para la comprensión de las mudanzas ciceronianas a unos tiempos que exigen rabiosamente la autenticidad. No; no ha habido ni esa pretensión, ni la de un paralelismo con las partes anteriores, ni la de encontrar un final feliz. Sólo —y la confieso también autocríticamente—, la de responder al título general del curso, que sugiere la comparación de la presencia de los clásicos en su mundo y en el de hoy. No hay, en efecto, tal paradoja. Cabe también la autenticidad en la mudanza. Lo sabe como nunca una época donde el progreso científico se realiza a velocidades de vértigo en comparación con las pretéritas, lo que lleva incluso al resultado de que pocas veces en otros tiempos, aun de crisis, haya sido tan de sabios mudar de opinión. Tenemos de ello ejemplos a diario. Reconozco que son incómodos: van contra la tentadora facilidad del

encasillamiento, que tan bien permite cumplir con la ley del menor esfuerzo, una de las de más general aceptación entre los humanos. Obligan a aguzar al máximo el sentido de la comprensión. Pero lo que se compadece bien con el quehacer científico, en que este mundo se gloría de estar empeñado, es precisamente la agudeza, que no la comodidad.

SEBASTIÁN MARINER BIGORRA

IDEA DE LA NOVELA ENTRE LOS GRIEGOS Y ROMANOS *

Referencias de escritores antiguos.

En el año 363 el emperador Juliano escribe a Teodoro, Gran Sacerdote de Asia, una larga misiva con instrucciones para la reforma y disciplina moral de los sacerdotes. El emperador, como Pontífice Máximo, reformador y restaurador de la antigua religión (los cristianos le apodarán el Apóstata), se interesa por la cultura del clero, ante todo desde el punto de vista moral, y da instrucciones al respecto, que hacen de esta carta un documento importante para la historia de la literatura griega. Encontramos en ella la primera mención específica de lo que nosotros designaríamos como «novelas». Dice así Juliano en su carta (89 B. Bidez-Cumont, párrafo 301 b):

«Nos parecería bien que leyeran relatos históricos, de los que están compuestos sobre hechos reales. Pero hay que prohibir todas las ficciones (πλάσματα) difundidas por los de antaño en forma de relato histórico (ἐν ἱστορίας εἴδει παρὰ τοῖς ἔμπροσθεν), argumentos amorosos (ἐρωτικὰς ὑποθέσεις) y en una palabra todos los demás por el estilo. Pues como tampoco cualquier camino es adecuado para los sacerdotes, y también hay que proscribirlos, del mismo

* Conferencia leída en la Facultad de Filosofía y Letras de Salamanca, en marzo de 1973.

modo tampoco cualquier lectura es decente para un sacerdote. Pues las lecturas producen en el alma una disposición peculiar, y en breve despiertan los deseos, y luego de pronto avivan una tremenda llama, ante la que, creo, hay que mantenerse en guardia desde lejos».

Es éste un texto importante porque nos da varios datos de interés, comenzando por la descripción de las novelas, como «ficciones en forma de relato histórico de argumento amoroso». A falta de título para el género novelesco, esta definición resulta bastante completa para indicar tanto la forma como el contenido de las novelas antiguas. «En forma de relato histórico» puede aludir a dos rasgos: a la narración larga en prosa, carácter formal que relaciona a la novela con la historiografía, y al decorado histórico en que se escenifican las peripecias novelescas. La relación de la novela antigua, en sus orígenes, con la historiografía helenística es un hecho bien estudiado [1], y sobre este punto insistiremos más adelante. La oposición fundamental entre «historia» y «novela» radica en el hecho de que la novela es ficción (πλάσμα). Este carácter ficticio es distinto al del «mito» tradicional, de orígenes sagrados y remotos, puesto que la novela es, en oposición al μῦθος, verosímil, y su tema se desarrolla en un mundo histórico. Esta «forma de historia» de la novela la diferencia también de la épica, con su temática tradicional, su aparato heroico y mitológico y su solemne expresión poética en versos formularios. En esta contraposición de novela e historia, y en la de epopeya y novela, la novela adquiere una valoración nega-

[1] Sobre esta relación de la novela con la historiografía han insistido E. SCHWARTZ *Fünf Vorträge über den griechischen Roman*, Berlín, 1896 (reed. Berlín, 1943); B. LAVAGNINI *Le origini del romanzo greco* (1922), reimpreso con adiciones en *Studi sul romanzo greco*, Messina-Florencia, 1950; J. LUDVÍKOVSKY *Recky Roman Dobrodruzny*, Praga, 1925; M. BRAUN *History and Romance in Graeco-Oriental Literature*, Oxford, 1938, en una línea de estudios que remonta en su perspectiva a la obra de E. ROHDE *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig, 1876 (4.ª ed. Hildesheim, 1960). Un enfoque crítico sobre esta consideración de los orígenes del género puede verse en el claro libro de B. E. PERRY *The Ancient Romances. A Literary-historical Account of their Origines*, Berkeley, 1967.

tiva a los ojos de los moralistas y de los doctos. La novela griega fue un producto tardío y popular, a la que por eso mismo (posterioridad a la clasificación aristotélica de los géneros literarios y desprecio de los eruditos alejandrinos hacia una forma de dudoso rango estético) no se le asignó un género propio, un εἶδος, sino que aparece como un subgénero, bastardo de relato histórico y de tema dramático.

Constituye la novela el desarrollo de una «hipótesis erótica», más o menos complicada por la Fortuna, la geografía y la psicología personal de los protagonistas. Esta alusión al «argumento amoroso» como núcleo característico de la novela recoge las declaraciones de los propios novelistas, como, por ejemplo, Caritón y Longo, que se refieren al tema de su obra como descripción de «experiencia amorosa» (ἐρωτικὸν πάθος).

Un tema tan general no sirve por sí mismo como rasgo específico del género. Por ejemplo, *Sufrimientos amorosos* (ἐρωτικὰ παθήματα) es el título del libro de Partenio de Nicea, que resume los argumentos de treinta y seis historias de amor, tratados por autores griegos y latinos, en leyendas mitológicas o tragedias, para ofrecerlos como motivo de reelaboración literaria a su amigo el poeta romano Cornelio Galo, en el siglo I a. J. C. (También las *Metamorfosis* o las *Heroidas* de Ovidio se refieren a relatos de asunto amoroso). Pero lo que define a la novela es la combinación del argumento amoroso con la forma en prosa.

El amor como tema literario es, conviene recordar aquí, algo tardío en la tradición clásica, y el desarrollo de la literatura erótica es uno de los caracteres de la época helenística. El convertir el amor pasión (ἔρως) en centro de la temática literaria refleja una evolución de la sociedad que confiere tal importancia espiritual a este sentimiento privado, «ocupación de los desocupados», según el cínico Diógenes, y «destino de una sociedad ociosa», según Napoleón. El romanticismo de la novela griega, alba del folletín,

debe ser estudiado desde un punto de vista sociológico, como veremos luego. De momento nos interesa sólo señalar que, al hacer de un asunto amoroso el tema central de una «historia», ésta se aproxima a la literatura dramática, a los enredos de núcleo amoroso de algunas tragedias de Eurípides o de algunas comedias de Menandro. La forma novelesca difiere ampliamente de la dramática, pero tiene con ella una cierta afinidad temática. Y los novelistas han aprovechado, sin duda, la lección de dramaturgos y comediógrafos para sus descripciones sentimentales, así como han utilizado para las descripciones ambientales la de los épicos e historiadores.

Hay otras dos notas dignas de nuestra atención en el párrafo citado de Juliano. En primer término, que considera a las novelas como «difundidas por los de antaño» (παρὰ τοῖς ἔμπροσθεν). Es decir, que, a mediados del siglo IV, la época de creación de la novela griega (probablemente podemos incluir en su referencia también a la romana) había pasado. Esto es rigurosamente cierto, según nuestros datos, que señalan al siglo II como la época áurea de la novela antigua, dejando para el siglo III los novelistas más tardíos, como Heliodoro (según la hipótesis cronológica más verosímil) y el autor anónimo de la *Historia Apollonii, regis Tyri.*

El último rasgo por destacar es el motivo por el que Juliano rechaza la novela como lectura apropiada para religiosos. No se funda en un juicio valorativo del nivel literario o intelectual del género, sino en su influencia moral perniciosa, ya que suscita y aviva la llama de las pasiones [2]. Curioso es, señala O. Weinreich, que algunos

---

[2] En la misma carta de Juliano, el emperador, prohibe también a los sacerdotes, por esas razones de moral, la lectura de obras de la Comedia Antigua (por su obscenidad) y de tratados filosóficos de Pirrón o Epicuro (por su crítica corrosiva). También les prohibe asistir al teatro por el carácter generalmente lascivo de las representaciones. Podemos pensar que tal vez otras novelas que no se nos han conservado tenían un carácter más licencioso y atrevido que las románticas ficciones de los novelistas que conocemos nosotros. (Véase mi libro *Los Orígenes de la*

decenios después (hacia el año 400), «por esa misma razón precisamente recomienda el médico Teodoro Prisciano a Jámblico, entre otras, *amatoriae fabulae*, como un estimulante contra la impotencia sexual» [3]. Aquí nos interesa directamente el peligro moral o el efecto medicinal de tales lecturas; pero creo que esta repercusión emotiva de los influjos eróticos en el ánimo de sus lectores no es algo casual, sino que responde a la intención del escritor y a la expectación de su público, ávido de emocionarse en esa ficción sentimental. Como he indicado, me parece ésta una función peculiar de la novela (no sólo de la novela antigua) frente a otros géneros literarios [4].

Los bizantinos no han avanzado mucho en la reflexión teórica sobre esta literatura novelesca. Focio (s. IX), que conocía novelas que se nos han perdido y de las que sabemos el argumento sólo por su resumen (como la de Antonio Diógenes y la de Jámblico) y que sentía cierta admiración por la composición y el estilo de los novelistas retóricos (Jámblico, Aquiles Tacio y Heliodoro), resalta el carácter dramático (δραματικόν) de sus narraciones y el aspecto de ficción más o menos verosímil de las mismas. En oposición, sin embargo, a la literatura más seria, el arte del novelista le parece poco respetable, y así, por ejemplo, se lamenta de que un escritor tan bien dotado como Jámblico no haya dedicado su talento a una obra más seria, en lugar de a juegos y ficciones. Focio da algunas observaciones más sobre el contenido de las obras, sobre el estilo de cada uno de los novelistas, sobre su mayor o menor obscenidad (por ejemplo, entre los tres citados, el más obsceno es Aquiles Tacio, y el más púdico y piadoso Heliodoro).

Novela, Madrid, 1972, págs. 313 y ss., al que remito para referencias a los fragmentos y a las traducciones de las novelas.)

[3] O. WEINREICH en su *Nachwort* a la trad. alemana de Heliodoro por REYMER (Zürich, 1950), luego editado en *Der griechische Liebesroman*, Zürich, 1962.

[4] Cf. mi libro ya citado, cap. 2 (*El público de la novela*) y cap. 8 (*Propósitos del autor de novelas: emoción, «suspense» y «happy end»*) y mi artículo *La originalidad de la novela*, en *Prohemio* 1972, 221-236.

Pero es característico que tampoco él disponga de un nombre específico para designar a la novela como género. Focio habla de composiciones de tipo dramático o de dramas, con una designación usada alguna vez por Aquiles Tacio y Heliodoro; la denominación más completa de las novelas es la de «argumentos de dramas amorosos» (ἐρωτικῶν δραμάτων ὑποθέσεις). La Suda (en el siglo x) llama a los novelistas ἱστορικοί, y nos proporciona un término más complejo, al calificar la obra *Esfinge* de un tal Ptolomeo hijo de Hefestión (que suponemos era una novela) de «drama histórico» (δρᾶμα ἱστορικόν), combinación bastante afortunada en cuanto que indica los ingredientes esenciales de la trama novelesca [5].

Entre los escritores latinos encontramos una mención explícita de los relatos novelescos en el *Comentario al Sueño de Escipión* de Macrobio, a principios del siglo v. Quintiliano, al analizar los géneros literarios, había pasado por alto este género de ficciones, probablemente por desdén hacia una forma de origen popular, con poco prestigio entre los doctos y con escaso valor didáctico. La cita de Macrobio (*In Somn. Scip.* I 2, 8) incluye la referencia a los dos grandes novelistas latinos, Petronio y Apuleyo. Define a las novelas como un tipo de ficción (*fabula*) de tema amoroso (*argumenta fictis casibus amatorum referta*), cuya finalidad es procurar placer al oyente (*hoc totum fabularum genus, quod solas aurium delicias profitetur*). (Dice al oyente en lugar de al lector porque la lectura se hacía en voz alta, y constituía más bien una audición para la mayoría del público.)

En la referencia al placer (*conciliandae auribus voluptatis... causa*) como finalidad única de la literatura novelesca

---

[5] Esto es algo todavía muy distante de la «novela histórica», que es un típico producto del siglo XIX, muy bien definido por G. LUKACS en su obra *La novela histórica*, trad. esp., México, 1966; en cuanto que en las novelas griegas no existe conciencia ni intención histórica, sino que se trata de una influencia formal, por un lado, y de la evocación de un marco histórico con cierto sentido teatral, que no afecta a la esencia de los personajes.

puede haber un eco directo de Apuleyo (*Met.* I 1), y una referencia más general a una división que encontramos en otros escritores, entre relatos históricos y ficciones compuestas «para gusto del oído» (cf. Plutarco, *Sobre la virtud de las mujeres* I 1, donde opone sus historias verídicas a otras compuestas verosímilmente πρὸς ἡδονὴν ἀκοῆς). Encontramos de nuevo aquí la consabida contraposición entre la historiografía veraz y estas fabulaciones falsas, cuya función es meramente la de distraer y entretener. No obstante, conviene hacer notar que Macrobio parece referirse especialmente a la novela latina, ejemplificada en las obras de Petronio y Apuleyo; es decir, a lo que Perry llama «novela cómica», distinta de la ficción idealista romántica de los novelistas griegos. Ésta es la que Macrobio, docto y erudito, desdeña en contraposición a la literatura más grave.

Es interesante que el otro ejemplo de *fabulae* (relatos verosímiles, pero falsos, opuestos por un lado a los mitos épicos y por otro a la historia), paralelo a las novelas que indica, es la comedia de Menandro y sus imitadores. Se trata de las piezas de la Comedia Nueva (y sus imitaciones latinas) con su costumbrismo y sus enredos amorosos, de cierto tono sentimental y una comicidad moderada. Este tipo de comedias tiene bastante de común con la novela, sobre todo en un respecto fundamental: su independencia del mito tradicional, su carácter ficticio y verosímil, su novedad. Esto constituye el rasgo principal de tales *fabulae,* que enlaza comedia (la Comedia Nueva, postaristofánica) y novela: su libertad frente a la tradición mítica (en la que se basan los grandes géneros clásicos de la epopeya y la tragedia).

Quizás los lectores modernos no percibamos con claridad la novedad de esta literatura de diversión, porque estamos acostumbrados a ella desde siempre. Pero el fondo legendario, conocido de antemano en sus trazos esenciales por el público, de las obras clásicas, de la épica y de la dramaturgia, es algo que falta en la comedia y en la novela,

más modernas en este respecto de la ausencia del trasfondo mítico tradicional. Tal vez para paliar esa falta la novela ha iniciado su curso refiriéndose a su trasfondo histórico como marco decorativo de la peripecia de una pareja de amantes. Aunque aquí Macrobio, que piensa en obras como el *Satiricón* y el *Asno de Oro*, ya de época avanzada, de intención cómica y de un considerable barroquismo formal, no aluda a esa vinculación con la historiografía, demasiado alejada de esas novelas cómicas.

La comedia ofrecía también el ejemplo de una ficción cuyo tema era la vida privada, donde el amor motivaba casi siempre la acción dramáica, ajena a los grandes intereses de la política y de la sociedad y a las grandes ideas. La novela, por su forma narrativa, abierta, épica, podía permitirse una amplitud de horizontes mucho más dilatada que la reducida escena de una pieza de Menandro. Carente del mito tradicional, indiferente a la verdad por su carácter ficticio, sin trabas formales por su forma abierta, definida sólo por su propia indefinición formal, la novela conocía una libertad de expresión mucho mayor que ninguno de los géneros anteriores. Pero de todo esto un erudito como Macrobio podía percibir sólo cierta calificación negativa: la falta de seriedad de este tipo de literatura.

Prólogos de novelistas.

Para concluir con estas referencias vamos a citar parte de los prólogos de dos novelistas griegos, los únicos que se han expresado, al principio de su novela, sobre sus pretensiones literarias: Longo de Lesbos y Luciano de Samosata. Se trata de los dos escritores de mejor formación literaria y más técnicamente conscientes entre los novelistas griegos. Pero precisamente la calidad personal de sus obras respectivas resta carácter general a lo que nos dicen. Sus afirmaciones se refieren a su obra singular y no a la generalidad de las novelas antiguas, entre las que sus obras no son un exponente medio y típico, sino muy pecu-

liar. Ambos escriben por las mismas fechas aproximadamente, en el último tercio del siglo II, época del esplendor literario de la Segunda Sofística.

Longo intenta relatar «una historia de amor» (ἱστορίαν ἔρωτος) reflejada en una pintura, que él mismo ha contemplado, un relato impregnado de bucolismo. Y dice así en su prólogo: «Trabajé en la composición de estos cuatro libros como ofrenda a Eros y a las Ninfas y a Pan. Pero es una adquisición amable para todas las gentes, que curará al que enfermo esté y consolará al doliente, y al que esté enamorado le evocará recuerdos, y al que aún no se haya enamorado lo educará con antelación. Porque, de cualquier modo, nadie escapó ni escapará a Eros, mientras exista la belleza y los ojos la vean. A nosotros, que dominamos nuestras pasiones, ¡ojalá nos ofrezca el dios escribir los amores de los otros!» (*Dafnis y Cloe*, Proemio I 2)[6].

El autor no siente modestia ninguna al presentar su obra como «una adquisición amable para todas las gentes» (κτῆμα δὲ τερπνὸν πᾶσιν ἀνθρώποις, casi del mismo modo como Tucídides decía de su obra que era «una adquisición para siempre», κτῆμα ἐς αἰέν). Pretende dotar a su novela de una finalidad religiosa (ofrenda al dios Eros, al dios Pan y a las Ninfas, y glorificación de su poder providente), que puede tomarse más o menos en serio, y de una función educativa (παίδευσις), que encaja dentro del programa formativo de la tradición griega, aunque aquí esta educación se refiere a un aspecto nuevo (desde el punto de vista tradicional): el amoroso. Esta pretensión del novelista de darnos una educación sentimental con su relato es algo digno de tenerse en cuenta. Y aunque sólo en Longo la encontramos de modo expreso, podemos tal vez suponer esa misma intención implícita en los novelistas griegos, que ofrecen en sus historias ejemplos propuestos a su público no sólo con una finalidad de placer o de desahogo

---

[6] Sobre el carácter religioso de la novela de Longo cf. H. H. O. CHALK *Eros and the Lesbian Pastorals of longus*, en *Journ. Hell. Stud.* 1960, 32-51.

emotivo, sino también de introducción al mundo del amor romántico.

Muy distinta es la intención de Luciano al escribir su novela la *Verdadera Historia*, parodia de los relatos de aventura, cómica y erudita, sin efectos sentimentales ni tema amoroso, pero definida como ficción evidente. Al ocuparse de ese tipo de literatura de diversión, un escritor de prestigio como Luciano ha creído conveniente justificar su obra como literatura de relajación de las lecturas serias. «Nuestro espíritu tendrá un reposo agradable de aquéllos (relatos serios) si los mezcla a estas lecturas; las que le ofrecerán una diversión (psicagogía) refinada y graciosa, que, además, les mostrará una docta enseñanza (teoría), como pienso que más o menos se observa en este relato. Porque no sólo será atractivo lo extraño del argumento y lo agradable de su tema, sino también que cada uno de los sucesos investigados está fingido contra algunos de los antiguos poetas, escritores y filósofos que compusieron relatos de prodigios y fábulas; que incluso hubiera citado con sus nombres, a no ser porque ya a ti mismo en la lectura te van a parecer evidentes» (I 2-4). Esta parodia supone una dosis de literatura muy superior a cualquier otra de las novelas griegas, que se mueven en un nivel más ingenuo y menos sofisticado; pero la introducción de Luciano podría aplicarse en parte a las otras novelas cómicas, las latinas de Petronio y Apuleyo, aunque en éstas los personajes tienen una densidad psicológica de la que carecen las figuras marginales de la *Verdadera Historia*, meros trasuntos literarios, o el propio narrador.

La parodia satírica es un elemento original de la novela cómica, y sobre su importancia en la tendencia de la novela cómica hacia el realismo crítico insistiremos más tarde. Aquí Luciano expone la finalidad de divertir y de proporcionar un cierto placer (τέρψις) para esta literatura. Así hace también Apuleyo, que escribe por las mismas fechas en su invocación al lector al comienzo de su obra (I 1): «acariciaré tus benévolos oídos con un suave

rumor... lector, atiende; te regocijarás (*auresque tuas beniuolas lepido susurro permulceam... lector, intende; laetaberis*). Al mismo tiempo notemos que la obra de Luciano está dirigida a una capa de lectores de nivel intelectual y de educación literaria muy superior al público ingenuo y sentimental al que se dirigen las novelas idealistas.

Creo que las citas presentadas representan prácticamente la totalidad de referencias a la novela en los autores antiguos. Si intentamos resumir el balance de sus datos, encontramos que se subrayan algunos rasgos del género: carácter de ficción (pero no mítica); relación y oposición al relato épico, tanto por su forma (la prosa) como por su contenido; finalidad placentera (aunque aquí puede haber discrepancia entre las pretensiones de las novelas cómicas, por ejemplo, las de Luciano y Apuleyo, y de las novelas idealistas, por ejemplo, Caritón o Longo o Heliodoro); finalmente el tema por excelencia de la novela antigua es el amor (y esto implica una cierta afinidad con el género dramático). Por otra parte el género, que no se califica como tal en ninguna preceptiva antigua, careció de nombre propio, y no parece habérsele fijado ninguna regla de composición canónica [7].

Tipología de las novelas.

Conviene, para mayor claridad de exposición, catalogar las novelas conservadas de la antigüedad en varios apartados:

1) *Novelas de viajes fabulosos*, que puede abarcar: la *Vida de Alejandro* del Pseudo-Calístenes (originada, como novela epistolar, en el s. II-I a. J. C., la conservamos en una

[7] Un estudio excelente sobre «orígenes, cronología, desarrollo y carácter general» de la novela griega en relación con la literatura de la época puede verse ahora en el libro de B. P. REARDON *Courants littéraires Grecs des IIe et IIIe siècles après J.-C.*, París, 1971, 309-406. Esta obra, no citada en mi libro por su reciente aparición, posterior a la redacción de aquél, presenta un resumen de las principales teorías sobre el tema y una muy cuidada y completa bibliografía (cf. mi reseña en *Emerita* XLI 1973, 273-277).

versión del s. III d. J. C.); *Sucesos Increíbles*, relato autobiográfico de Jambulo (s. II-I a. J. C.); *Maravillas de más allá de Tule*, de Antonio Diógenes (s. I); la *Verdadera Historia*, de Luciano (s. II).

2) *Novelas románticas* (amorosas, idealizantes): *Nino* y *Semíramis*, conocida por breves fragmentos de papiros (hacia el 100 a. J. C.); *Quéreas y Calírroe*, de Caritón de Afrodisia (s. I a. J. C.); *Antea y Habrócomes* o *Efesíacas*, de Jenofonte de Éfeso (hacia 100 d. J. C.); *Babilónicas*, de Jámblico (mediados del s. II); *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio (último cuarto del s. III); *Dafnis y Cloe*, de Longo de Lesbos (finales del s. II); *Etiópicas* o *Teágenes y Cariclea*, de Heliodoro (s. III o IV).

3) *Novelas cómicas* (satíricas, paródicas): *Satiricón*, de Petronio (hacia el 60 d. J. C.); *El Asno*, de Luciano (mediados del s. II); *Las Metamorfosis o el Asno de Oro*, de Apuleyo (s. II), recreación amplificada de la anterior.

4) *Novelas de reencuentros azarosos*: *Reconocimientos*, del Pseudo-Clemente (s. II); *Historia de Apolonio*, rey de Tiro (s. III).

Esta clasificación no pretende una demarcación rígidamente exclusiva; tiene un valor descriptivo. Podría complicarse más. Por ejemplo, la *Verdadera Historia* de Luciano parodia los relatos de viajes fabulosos, con el mismo carácter cómico con que las novelas cómicas (ap. 3) parodian la trama romántica de la novela idealista (ap. 2). Pero hay un rasgo básico que distingue a las obras del primer grupo del resto: la ausencia de tema amoroso en su trama (o el papel secundario del mismo, como en la narración de Antonio Diógenes). Es decir, que si consideramos el tema amoroso como un rasgo pertinente en la definición de novela, no deberíamos incluirlas aquí; pero lo hacemos por su carácter de «ficciones en forma de historia». La tendencia hacia lo fantástico las aleja progresivamente de la historiografía. La leyenda popular con motivos exóticos en la *Vida de Alejandro*, la utopía filosófica del viaje a un paraíso idílico y primitivo en el relato de Jambulo, el afán

de propaganda milagrera en la aretalogía pitagórica de Antonio Diógenes, colorean con tonos diversos estas derivaciones de una historia y geografía novelescas.

La novela de Luciano es la parodia burlesca que, por su acumulación de motivos y tópicos de este tipo, representa la culminación de la literatura fantástica en el mundo antiguo, y anticipa las más famosas narraciones europeas de este tipo, desde Rabelais y Cirano de Bergerac hasta Julio Verne, y hasta la moderna ciencia-ficción. El viaje a la luna, las luchas de seres interestelares por los espacios cósmicos, el viaje al fondo del mar en el vientre cavernoso de una ballena, se conjugan con la visita al mundo de los muertos, paraíso brillante y refinado; una abigarrada fauna fantástica alterna con la presentación de antiguos héroes y de figuras ilustres de la cultura griega, en una composición festiva, colmo burlesco de toda esa fabulación de viajes imaginarios a mundos lejanos.

La distinción entre la novela idealista, que yo propondría llamar romántica, de prototipo griego (de nuestro apartado 2) y la novela cómica, representada por dos obras latinas, es fundamental.

Ha sido destacado con toda nitidez por B. E. Perry en su *The Ancient Romances. A Literary-historical Account of their Origines*, Berkeley, 1967, y subrayada por P. G. Walsh en su *The Roman Novel. The Satyricon of Petronius and the Metamorphoses of Apuleius*, Cambridge, 1970, dos obras claras e importantes para comprender la textura literaria del género en la antigüedad. Una y otra representan dos instituciones literarias distintas por su intención artística, por su nivel literario, por su técnica narrativa y por el tipo de público al que se dirigen. A esta distinción pueden encontrarse paralelos (no totales, pero con la semejanza de ese juego idealidad/sátira) en otras épocas: la novela cortés frente al *Roman de Renard* en la Alta Edad Media, la novela de caballerías frente a la picaresca o *Don Quijote*, la novela de Richardson frente a la de Fielding en la novela inglesa del siglo XVIII. La parodia del roman-

ticismo, al denunciar la irrealidad de su ingenua idealización, tiene una intención primariamente cómica, pero aboca a un tipo de realismo crítico, a través de la sátira social. Es curioso que la novela realista parece surgir, no de una visión inmediata de la sociedad, con la denuncia de la retórica de valores degradados en la práctica histórica, sino al través de una caricatura de la pintura idealizada de la misma. Supone, pues, esa idealización previa con su esquema romántico para parodiarlo. Esto es cierto incluso del *Satiricón*, que por su fecha temprana es una de las novelas más antiguas entre las conservadas. Ese carácter de secundariedad con irónicos reflejos culturales indica que la novela cómica no está dirigida al público ingenuo y sentimental de las lecturas románticas. Mientras que la novela idealista, con su moralización burguesa, parece dirigida a una capa popular, de «pobres de espíritu» (B. E. Perry), para gustar los matices irónicos de la novela cómica el lector debe poseer una refinada educación literaria. Desde el punto de vista de la técnica compositiva, la novela cómica supone un proceso de contaminación con otros géneros, como la novela breve de tono picante (la llamada «milesia» según una famosa colección griega de cuentos lascivos), y la sátira y el mimo. (Walsh ha estudiado muy bien este proceso de composición en las novelas de Petronio y Apuleyo, subrayando la complicada textura literaria de tales obras.)

Desde luego, entre ambos grupos puede haber elementos de transición, que marcan cierta aproximación al otro; así, por ejemplo, es el caso de la obra de Aquiles Tacio y de la de Apuleyo, con mezcla de tonos y temas trágicos y cómicos.

También el grupo del apartado 4.°, para el que no se me ocurre otro título que sea mejor que el descriptivo propuesto, significa una contaminación de otro tipo entre la novela y el cuento. Hay en las dos obras de este grupo un claro descenso de la calidad literaria, en lo que respecta al estilo y a la caracterización psicológica de los per-

sonajes, mientras que el peso de la trama reside en la intriga y el ensamblaje de varios episodios menores, que amenazan con desintegrar la estructura unitaria del relato (Perry ha analizado bien la trama aglomerativa de estas dos obras, en sendos apéndices de su libro). Hay una asimilación de elementos folklóricos, con un tono medio entre el romántico y el cómico, y un descenso de la temática amorosa. Se trata de una derivación novelesca marginal de un nivel estilístico inferior que no nos parece de gran interés.

Podría discutirse si es pertinente incluir en nuestra lista la *Vida de Alejandro* y no, en cambio, la *Vida de Apolonio de Tiana* de Filóstrato (comienzos del siglo III)[8]. (Esta última, biografía apologética de un famoso chamán pitagórica del siglo I, con muchos rasgos novelescos, con una atmósfera cercana en muchos puntos a la de Heliodoro, ha sido incluida por P. Grimal en su traducción de varias novelas griegas. Pero tanto por su forma casi hagiográfica como por la intención de su autor se halla en un contexto diferente, el de la literatura de propaganda religiosa por un lado, y el de la tradición biográfica helenística, por otro. Tampoco la anónima *Vida de Esopo,* del siglo I a. J. C., a pesar de todo su ambiente ficticio, pertenece a la tradición novelesca, sino a un tipo de literatura popular y didáctica diferente). En realidad la *Vida de Alejandro* representa el eslabón entre la historiografía helenística y la novela. Ludvíkovsky insistió en esa prelación novelesca de una biografía de base histórica modificada al gusto popular; aunque Perry ha criticado su tesis, señalando que la situación patriótica de glorificar las hazañas del conquistador en esta recreación biográfica de ribetes fantásticos es algo totalmente diferente a la intención de los novelistas románticos.

---

[8] Sobre la *Vida de Apolonio de Tiana* puede verse la introducción de G. W. Bowersock a la reciente traducción inglesa de esta obra en los *Penguin Classics* (1971). En cuanto a las críticas de Perry, podrían matizarse, como señala P. Grimal en su reseña de la obra, *Latomus* XXVI 1967, 840-845.

Sin embargo, también en la novela de *Nino y Semíramis* y en la de *Quéreas y Calírroe* quedan rastros de esa modificación fabulatoria sobre figuras de prestigio histórico.

La relación de la novela con la historiografía helenística, que hemos visto desde el punto de vista formal y de la técnica narrativa, se acentúa así desde el de la perspectiva de los orígenes del género, problema que no quisiéramos más que aludir aquí de paso. La biografía une al trasfondo histórico la presentación de una figura central, caracterizada psicológicamente, y en tiempos helenísticos las biografías suelen colorearse de efectos dramáticos; pensemos como ejemplo en algunas biografías de Plutarco, que parecen preludiar escenas de Shakespeare. En el caso de la de Alejandro es curioso pensar que esta obra ha jugado de nuevo en la literatura medieval un papel similar al que, suponemos, tuvo en el desarrollo de la literatura antigua. El *Roman de Alexandre* de Alberico de Pisançon, reelaboración en el sentido de la traducción medieval, de la misma materia legendaria, vuelve a abrir en el siglo XII el camino de la novela hacia un horizonte de maravillas y prodigios [9].

En la misma línea de la *Vida de Alejandro*, existió una obra anterior de carácter novelesco, que nosotros conocemos sólo por un breve fragmento papiráceo, el *Sueño de Nectanebo*, de comienzos del siglo II a. J. C. El protagonista es el faraón Nectanebo II, último faraón egipcio, expulsado por los persas en el 343 a. J. C. y que, según el Ps. Calístenes, fue luego el padre de Alejandro, al seducir a Olimpia, la mujer de Filipo, bajo la forma del dios egipcio Amón. Por el precario estado de nuestro conocimiento de esta obra no podemos discernir hasta qué punto se distanciaba de la leyenda patriótica y revestía afanes

---

[9] Cf. J. FRAPPIER y O. JODOGNE en *L'Humanisme Médiéval dans les Littératures Romanes du XIIe au XIVe siècle*, París, 1964, 30-34 y 55-59, y A. RONCAGLIA *Chanson de Geste und höfischer Roman*, Heidelberg, 1963, 37-60.

novelescos. Pero hay un aspecto interesante en ella: se trata, al parecer, de una traducción al griego de una versión egipcia demótica realizada en el ambiente helenístico popular de Alejandría. De ahí se ha pasado a suponer que esta primera novela sería resultado de una traducción [10]. Conocemos la influencia de las traducciones en el desarrollo de las novelas en otras épocas. Por ejemplo, se ha indicado (B. P. Reardon) la influencia de las versiones de novelas clásicas en las literaturas europeas del XVI y XVII como un caso paralelo. Podemos también poner otro más, el de las traducciones libres (al estilo medieval), de la «tríada clásica» (*Tebas, Eneas, Troya*) en la literatura francesa del siglo XII, y la adaptación de la materia céltica algo después, en el mismo siglo. De un modo análogo, la ficción en prosa, tradicional en la literatura egipcia, había influido en la creación de la novela griega. Esta hipótesis nos parece sugestiva; pero, en el estado de nuestros conocimientos actuales, demasiado precisa (al fijar la dependencia de una obra que se nos aparece tan nebulosamente por un breve fragmento). En cambio, encuentro acertada la referencia a un medio literario como el alejandrino, como posible centro originario de la literatura novelesca, con su público popular frente al erudito y con su multiforme fermento espiritual. Es el medio en que pensamos que surgió la *Vida de Alejandro,* y donde la historia «degenerada» derivaba hacia la novelería fabulosa en torno a personajes de prestigio patriótico por medio de una mitificación popular.

En su evolución genérica la novela griega ha ido desprendiéndose paulatinamente de su decorado histórico. La novela de Jenofonte de Éfeso no contiene ya referencias a un ambiente de rango histórico, y sus protagonistas no tienen ya categoría de notables ni parentescos heroicos. Lo mismo puede decirse de la de Aquiles Tacio, o de la de Longo. Heliodoro, en cambio, supone un regreso al escenario de la historia, con ciertos aires de ópera en su em-

---

[10] B. P. REARDON *o. c.* 323 ss.

paque teatral. También podría ser éste (referencia a un marco «histórico») un criterio de caracterización de las novelas. Las novelas cómicas (ap. 3) suponen en sus referencias satíricas una actualidad diferente a la transposición al pasado en la novela «romántica»; mientras que las novelas del apartado 4 con su tendencia al cuento existen dentro de una atemporalidad propia de ese tipo de relatos. En este sentido, es curiosa la falta de referencias históricas de una obra como la *Vida de Apolonio, rey de Tiro*, que se desarrolla en un mundo de ficción esquemático y totalmente ahistórico, o la inclusión en un contexto hagiográfico de los *Reconocimientos* pseudoclementinos. Lo mismo que podríamos decir que las obras del apartado 1 representan una transición entre la historiografía y la novela propia y plena, las del grupo 4 representan una tendencia de la novela a la disolución en el cuento o la novela breve de intriga.

Dentro del grupo de las novelas románticas es importante, desde el punto de vista del estilo, de la técnica compositiva y de las pretensiones de nivel cultural, la distinción trazada por Perry entre una etapa pre-sofística y una sofística. Esta última, influenciada por el renacimiento retórico de la Segunda Sofística, abarca las obras de Longo, Aquiles Tacio y Heliodoro. Estos autores, con un gran dominio técnico y un notable manierismo retórico, infunden un carácter más culto a un género de origen popular. Prodigan las escenas con sentido teatral, las descripciones retóricas (ἐκφράσεις) de objetos o animales exóticos, las disquisiciones marginales de tema variado. El prestigio cultural de la novela entre los bizantinos y los renacentistas se debe a las obras de Aquiles Tacio y Heliodoro, con su barroquismo y su pedantería; Longo, en cambio, fue muy estimado en el siglo XVIII, y hay en su obra cierta tonalidad rococó. La reelaboración del esquema romántico le confiere un matiz especial, como es el realismo picante en Aquiles Tacio, el énfasis religioso en Heliodoro y el paganismo pánico de Longo; aunque la originalidad de los

tres está más en esos ornatos y coloraciones que en una novedad del argumento mismo. De todos modos, frente a su elaboración retórica resulta ingenua la andadura más rápida y directa de Caritón o de Jenofonte de Éfeso. La novela de Jámblico, con su complicada y terrorífica trama, debía contarse también entre las del período sofístico [11].

Estructura de la novela antigua.

Se ha dicho alguna vez que en las novelas griegas pasa siempre lo mismo. Desde un punto de vista externo no deja de ser cierto que las novelas griegas presentan un esquema general simple y repetido: una pareja de hermosos jóvenes enamorados se ven envueltos en una serie de peripecias melodramáticas por países extraños en un viaje que los distancia hasta su reencuentro final. Gracias a su mutua fidelidad la pareja de amantes consiguen resistir todos esos embates del azar. La novela griega, como todo folletín, acaba bien. El final feliz debe contarse como uno de los ingredientes clásicos de este tipo de composición que podríamos esquematizar: encuentro (amor de flechazo, boda, fuga, etc.) - separación (en un viaje desastroso, con naufragios, piratas, etc.) - reencuentro.

La parte central potencia sus enredos en una serie de episodios que afectan por separado a cada uno de los protagonistas. Las peripecias de esta parte podrían catalogarse en un *stock* típico (viaje con sus peligrosos bandidos, piratas, naufragios, prisiones, seducciones, falsos muertos). Son como las pruebas de iniciación que ponen a prueba la virtud de los amantes, triunfante siempre al final. Como ha dicho A. Bonnard, «al final la malvada fortuna se revela una buena chica». No deja de ser paradójico que la novela, que, como forma abierta y desligada de la base mítica tradicional, disponía de una libertad narrativa sin precedentes, haya incurrido en esta monotonía temática.

---

[11] Para el análisis más detallado de sus respectivas tramas pueden verse los resúmenes y comentarios en mi libro ya citado.

Esto nos sugiere que la originalidad de la trama no era considerada por los novelistas algo tan sustancial como el comentario sentimental de una historia romántica de esquema general conocido. Este carácter diferencia la novela de la novela breve donde el ingenio reside en la descripción de un suceso curioso, novedoso, pintoresco, más en la construcción de la acción que en la pintura sentimental. Por otra parte, es como si la novela hubiera creado su propio mito, el mito folletinesco y de fondo burgués, de que la fidelidad al amor, valor estable de un mundo caótico y virtud áurea de los jóvenes perseguidos por la fortuna, resulta recompensada con el final feliz, que puede tomar un tinte religioso al aludir a la divinidad providente que vela por los amantes. La imposición de este esquema general puede y debe tratarse en relación a la función de la novela para su público, es decir, desde una perspectiva moderadamente sociológica. Evidentemente la reiteración del esquema básico representa la adopción de una fórmula de éxito popular [12].

El esquema puede complicarse de varias maneras y adoptar tonos muy diversos según la personalidad del novelista. Cuando se estudian en detalle las novelas griegas, se advierten diferencias muy notables en el estilo y la concepción dramática que las caracterizan con propiedad. Una división básica desde el punto de vista técnico consiste en la perspectiva del narrador, que puede ser el autor (omnisciente como tal) o el protagonista; es decir, tenemos relatos en 3.ª persona y relatos en 1.ª persona. Para los primeros, la influencia de la historiografía proporcionaba

---

[12] Sobre el valor religioso como propaganda de cultos mistéricos cf. K. Kerényi *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religions-geschichtlicher Beleuchtung*, Tübingen, 1927 (reed. Darmstadt, 1962); el mismo reelabora el tema en su reciente *Der griechische Roman*, Darmstadt, 1971. R. Merkelbach, *Roman und Mysterium in der Antike*, Munich-Berlín, a mi parecer con notable exageración, ha desarrollado estas hipótesis. En su último libro, Kerényi reconoce mejor la variedad de tonos en las novelas griegas.

la parte narrativa; incluso la alternancia de descripción y diálogo tenía en los relatos históricos buenos ejemplos. La narración en 1.ª persona tenía un exponente tradicional en el relato de viajes autobiográficos. Los relatos de viajes fabulosos usan de este procedimiento para lograr ciertos efectos irónicos por el contraste entre la indudable realidad del narrador protagonista y la aparente inverosimilitud de lo narrado. El precedente más famoso en la literatura griega eran las aventuras marinas de Ulises, relatadas por él en la corte feacia (*Odisea*, cantos VI al IX). En la literatura universal el más antiguo es el relato de Sinuhé (s. XX a. J. C.). Las novelas de Jambulo, Antonio Diógenes y la farsa de Luciano se inscriben en esa serie (en la literatura europea, desde Rabelais y Cirano de Bergerac, hasta los sorprendentes viajes de Gulliver o el Barón de Münchhausen, repercuten ecos de esas narraciones fantásticas). Por otra parte, la novela cómica obtiene de este procedimiento narrativo un doble efecto: el irónico ya comentado y el característico de reflejar la acción a través de las reacciones psicológicas del personaje. Todas las novelas cómicas (del ap. 3) utilizan la 1.ª persona; mientras que entre las novelas del apartado 2 sólo lo hace la de Aquiles Tacio, y esto resulta sintomático, puesto que precisamente ésta se caracteriza frente a las demás del grupo por una tendencia hacia el realismo y la parodia.

Una variante consiste en la combinación de ambos procedimientos, como los tenemos en el *Satiricón* y en las *Etiópicas* de Heliodoro. Esta combinación está ya en la *Odisea*. Heliodoro se inspira en la composición homérica, que complica de un modo sorprendente con su técnica barroca de incluir unos relatos en otros. La combinación de perspectivas permite variar la secuencia narrativa con relación al orden cronológico, por ejemplo empezar el relato *in medias res*, y volver luego en 1.ª persona a relatar el comienzo. Así sucede ya en la *Odisea*, y en Heliodoro, en quien culmina esta técnica de contar a saltos y de in-

troducir a través de varios narradores un relato en otro, con un cierto virtuosismo [13].

Otra complicación menor de la trama consiste en introducir otros relatos secundarios —historias de otros personajes distintos a los protagonistas—. Es lo que alguna vez se ha llamado «novela en la novela», historias episódicas que a modo de esbozos novelescos se intercalan en la composición más amplia. Estas historias menores, de un interés no despreciable, a veces más variadas que la trama general, van en aumento progresivo desde las *Efesíacas* de Jenofonte con la historia de Egialeo a *El Asno de Oro* de Apuleyo. En Caritón de Afrodisia no hay tales inserciones. En el *Satiricón* algunos cuentos menores, como el de la *viuda efesia* o el del *hombre-lobo*, son relatos folklóricos insertos por su valor propio, a modo de «divertimentos», en la trama novelesca. En el *Asno de Oro*, entre muchas historias menores (que están en parte en el prototipo griego lucianesco), tenemos dos relatos: el trágico de los amores de Cárita y el de *Cupido y Psique* que, a pesar de su aparente heterogeneidad, se integran con especial arte a la intención del argumento general, resaltando caracteres esenciales de la trama bajo una atmósfera de otro tono. Estos relatos intercalados pueden tener tonos muy diversos, desde esos esbozos de novelas sin desarrollar por extenso, hasta los cuentos de base popular a que nos hemos referido. La intención del autor al intercalarlos puede ser muy varia. En Petronio y Apuleyo sirven para la caracterización del ambiente y del modo de ser del personaje en cuya boca se ponen. Naturalmente, estas inser-

---

[13] La narración indirecta en Heliodoro resulta a veces muy complicada. Por ejemplo, en 2, 31, Calasiris cuenta a Gnemón lo que Caricles le ha dicho que Sisimitres le ha referido. Narración tres veces indirecta (cf. B. P. REARDON *o. c.* 390). Sobre su complicada técnica puede verse el estudio de V. HEFTI *Zur Erzählungs Tecnik in Heliodors Aethiopica*, Viena, 1950, y el artículo de T. SZEPESSY *Die Aithiopika des Heliodoros und der griechische sophistische Liebesroman*, en *Acta Antiqua* (Budapest) 1957, 241-259. Sobre el especial ambiente de su novela puede consultarse el artículo de D. KÎVENDI *Heliodoros Aithiopika. Eine literarische Würdigung*, en *Die Araber in der alten Welt*, III, Berlín, 1966, cap. 9.

ciones representan un peligro de dislocación de la atención del lector, y la agudeza del escritor debe acompasar y graduar tales incisos. En este aspecto Apuleyo representa un límite difícil de superar, tanto por la extensión que estas historias menores ocupan en el conjunto de su novela como por la habilidad con que las introduce [14].

Sobre el esquema general a que hemos aludido la técnica narrativa de los distintos novelistas introduce notables variaciones: por ejemplo, Caritón sigue una pauta teatral con una disposición en cinco partes, como cinco actos, con una escena culminante en el centro de la obra; Jenofonte introduce nuevos personajes típicos, como el anciano pobre y acogedor, el lenón que compra a la heroína, etc., de acuerdo con un ritmo narrativo muy rápido y conciso; Aquiles Tacio dibuja tres partes muy diferentes en su novela, que tiene la originalidad de desarrollar con un tono costumbrista las escenas iniciales del encuentro de los dos amantes y la escena final en un juicio tragicómico; Heliodoro es de un sorprendente efectismo y de una habilidad técnica impar; Longo, con el ambiente bucólico, prescinde del ingrediente viajero y la retórica sentimental adquiere en él tonos distintos. También en otros respectos, como es la relación entre descripción, narración y diálogo, el ritmo más o menos rápido, la caracterización psicológica, el modo de usar la alternancia de enfoque sobre los protagonistas, etc., hay grandes diferencias. Esta alternancia de enfoque es una técnica especialmente desarrollada en el tipo de novelas que estudiamos. Al estar separados los protagonistas (uso esta palabra a propósito, ya que ambos son «primeros actores») el narrador debe seguir bien a uno, bien a otro, por diferente ámbito, y luego cambiar la escena para pasar al otro. Este cambio puede sobrevenir a gran distancia, como en Caritón (que dedica más de dos libros a seguir las andanzas de su personaje

---

[14] El libro de WALSH citado en el texto ofrece un análisis espléndido de esa estructura de composición con historias menores incrustadas en la trama general. Cf. especialmente págs. 147 y ss.

femenino Calírroe antes de volver a hablarno del masculino, Quéreas; luego le dedica otro a éste antes de volver al femenino, etc.), o bien ofrece un vaivén constante como en Jenofonte, que alterna párrafos dedicados a las peripecias de Antía con otros dedicados a Habrócomes. Se trata de dos modos de presentarnos acciones simultáneas hasta lograr que ambas sendas se reúnan de nuevo. Esta alternancia es hasta cierto punto una novedad de la novela, que permite efectos de «suspense» o de ironía trágica y escenas que a veces parecen anticipar trucos cinematográficos. Sobre todos estos detalles es muy instructivo el reciente libro de T. Hägg, *Narrative Technique in Ancient Greek Romances*, Estocolmo, 1971.

Algo de sociología de la novela.

En su brillante libro Perry ha criticado duramente el método filológico que para explicar la aparición de una nueva forma literaria acude al análisis de sus componentes y traza la historia de éstos en la tradición anterior. Este procedimiento que hace ver el nuevo género como producto de una evolución se resiente de cierta analogía con un proceso natural biológico. En su origen esta forma de explicación remonta a Aristóteles, y en el caso de la novela griega era el procedimiento empleado por E. Rohde en un estudio monumental seguido por otros filólogos. Perry indica que no son los predecesores (*Vorläufer*) ni la historia del desarrollo de los elementos menores en una evolución gradual (la *Entwicklungsgeschichte*, según el título de otro estudio de O. Schissel von Fleschenberg) la razón determinante para explicar la aparición de una nueva forma literaria, sino una determinada visión del mundo, una *Weltanschauung* contemporánea. Al referirse a la sociedad en y para la que el autor, el novelista en este caso, compone su obra, como razón de la originalidad de la literatura, Perry tiene una dosis indiscutible de razón. (Aunque no cabe duda que toda invención literaria se hace

dentro de ciertas referencias, moldes formales e imaginativos, sugeridos por la tradición y no en abstracto, como el mismo Perry, *malgré soi*, acaba por reconocer.) En el caso de la novela, los elementos destacados por Rohde eran el amoroso y el viajero, de muy amplia tradición en la literatura griega anterior. Pero la creación de una nueva estructura, y la tonalidad de estos viejos motivos en la misma, es una creación personal, de un preciso momento y de un autor singular [15].

Esa concepción del mundo que sirve de base y de referencia a la obra novelesca puede estudiarse desde un punto de vista sincrónico o diacrónico. En el primer caso la novela se nos presenta como expresión de las inquietudes y necesidades espirituales de una época y un público preciso; en este caso de cierto sector del mundo helenístico, sometido al imperio romano, de los primeros siglos después de Cristo. En el segundo la novela puede contrastarse con otros géneros literarios anteriores, que expresaban otras concepciones del mundo, y estudiarse como un momento en una evolución histórico-social, muy diferente de la evolución por desarrollo de elementos estudiado por los filólogos, una evolución que relaciona la literatura con la evolución social. Es éste el método general indicado por G. Lukacs en su célebre *Teoría de la novela.* Y dentro de nuestro campo de la novela griega algo de esa perspectiva existe en los trabajos de Perry y en el libro de F. Altheim, *Roman und Dekadenz* [16], y, sobre sus huellas, en mis «Apuntes sobre la novela griega», *Em.*, 1969, I, 29-53.

Recogiendo sugerencias de uno y otro he indicado en otros lugares que la novela por su nueva relación con su público inaugura una función literaria diferente a las de la literatura anterior. Se trata de una literatura de evasión,

---

15 Cf. el resumen de B. P. REARDON *o. c.* 320 ss. y los primeros capítulos de mi libro.

16 Aparecido como primera parte de su obra *Literatur und Gesellschaft in ausgehenden Altertum*, Halle, 1948, reimpreso luego por separado en 1951. De un resumen de esta obra, por el propio autor, hay una traducción española, *Historia de la tarde y de la mañana*, Buenos Aires, 1965.

dirigida a un público muy indefinido, pero de una forma especial: se refiere a un lector aislado, y le invita a una diversión privada por su universo de ficción. Ese carácter privado y apolítico de la relación con el público se refleja en su propio contenido.

Me parece que B. P. Reardon expresa bien ese carácter fundamental de la novela al destacar la soledad de los personajes de la misma. «No es el amor en sí mismo lo que es importante; es el hecho de que al lector se le propone interesarse en la situación de un individuo cuyos lazos con su comunidad no son sino muy fortuitos, y no están indicados por el autor más que al principio y al fin de su historia, de una manera poco plausible por lo demás. El héroe de esta historia, repitámoslo, es un hombre solo y aislado. Ahí está la raíz común de los dos elementos de la composición, amor y viajes, que Rohde reconoció. Porque el amor y los viajes no interesan más que al hombre solo. Por una parte, el amor no tiene que ver, salvo accidentalmente, con la vida de la comunidad, de la *polis*; y una vez eliminado el interés por esta comunidad, no le queda al hombre más que dar un sentido a su vida subordinándose a otro poder; a identificarse amando. Por otra parte, el mecanismo de un viaje está bien logrado para disolver los escasos lazos que puedan aún ligar al hombre helenístico a su propio medio, y que puedan de tal modo darle el carácter de un ser «político» sostenido por su existencia social. P. Grimal señala con agudeza que «no es una casualidad, aparentemente, si los héroes de novela viajan tanto... Los novelistas de este siglo no ignoran, de ningún modo, que nunca aparece mejor la soledad del hombre que en el viaje, y por él» [17].

Esta soledad del personaje novelesco, errante por un mundo hostil y azaroso, traduce un sentimiento del lector al que la obra se dirige y que tiende a identificarse con el protagonista. La desconexión política, y esa sensación de pérdida en el mundo absurdo por el que peregrinan los

---

17 B. P. REARDON *o. c.* 342.

jóvenes amantes, podría producir una impresión penosa sobre el ánimo del público, de no ser por la compensación que le ofrece el convencional final feliz. Como sucede en las novelas de folletín, esa abaratada catarsis sentimental que representa el torbellino patético de la trama con su alegre final evita el enfrentamiento a los problemas reales y acuciantes del entorno histórico. En el fondo tras el idealismo popular de la trama romántica late un cierto pesimismo, que ofrece, cobarde y astutamente, una compensación sentimental a un lector que quiere distraerse.

Podemos citar, acerca de los propósitos de un novelista la referencia de Caritón a su lector, al comenzar el libro último, el octavo, de *Quéreas y Calírroe*: «Pienso que este último libro será muy agradable a los lectores, porque es una compensación (καθάρσιον) de las tristes aventuras de los anteriores. Ya no más piratería, esclavitud, juicio, batalla, tentativa de suicidio, guerra y cautividad, sino ahora amores justos y legítimas bodas». Ese contraste entre las penalidades anteriores y la boda final viene referido por una palabra (καθάρσιον) que tiene un notable prestigio en la estética literaria griega, porque es el término usado por Aristóteles para explicar los efectos de la tragedia. Esta «catarsis» o «purificación» consiste en una felicidad privada —«en amores justos y legítimas bodas»—, una abaratada solución para el problema, después de tantas azarosas peripecias lejanas al conflicto trágico. El lector que se ha angustiado en los apurados trances de los libros anteriores, supone el autor, se regocijará con esta conclusión, no por convencional menos casual. En ella se revela el convencionalismo conservador de la novela, que nos presenta un mundo azaroso y feroz, pero que ofrece una felicidad final sancionada por la legalidad, a una escala microfónica y doméstica (a diferencia de la felicidad o catástrofe colectiva de los mitos épicos).

Por influencias de la historiografía Caritón utiliza todavía el escenario histórico de un momento prestigioso del pasado —Siracusa y Persia a fines del siglo V a. J. C.—,

pero sólo como un decorado de fondo. Aunque el héroe realice algunas hazañas guerreras y el pueblo de Siracusa se reúna en el teatro para oír su historia, todo eso forma sólo un decorado de fondo. Lo único de ese universo histórico que importa (a los amantes y al público) es la aventura amorosa de la pareja protagonista. La única finalidad de la vida parece ser el amor. Pero la pasión amorosa no es considerada ya como una enfermedad de efectos catastróficos (como en la tragedia o en la lírica), sino como un bálsamo consolador y como el objetivo supremo de la vida. Los protagonistas, jóvenes y hermosos [18], no tienen otra cosa que hacer sino defender su amor y resistir a las malignas fuerzas exteriores que los separan.

Esa actitud negativa hacia la sociedad contemporánea es característica del hombre helenístico, falto de fe en el desarrollo político, súbdito pasivo de un poder imperial al que no podía adherirse con ningún patriotismo, y aprisionado en una sociedad muy conservadora con enormes diferencias de clases y con bruscas crisis económicas. El ciudadano de cualquiera de esas naciones orientales sometidas por Roma no poseía una perspectiva política ni una posibilidad de acción eficaz en una sociedad que se había vuelto demasiado indefinida. Esa pasividad ante el destino, que caracteriza a los protagonistas de la novela, que más que otra cosa se dedican a huir y a quejarse, representa la del ciudadano helenístico de ánimo apocado ante su presente y futuro. Por eso resulta consolador que para los héroes de novela la peripecia acabe bien. Eso confiere una cierta dosis de esperanza, que se refuerza con el trasfondo religioso, propaganda de algún dios providente y misericordioso a la postre, que el novelista añade. Es la época de gran desarrollo de cultos nuevos con el énfasis sobre la salvación y la providencia, de dioses caritativos, milagreros y compasivos, como Isis.

---

[18] Sobre este punto puede verse el libro de C. MIRALLES *La novela en la antigüedad clásica*, Barcelona, 1968.

Esa falta de ideales para mejorar el presente se revela también en la actitud de los protagonistas que encuentran en el amor —sancionado socialmente y con todas las reglas de moralidad «burguesa»— un refugio privado. Es curiosa la renuncia a situar la trama en un contexto realista, con detalles precisos. Todas las novelas románticas transcurren en el pasado (con la excepción de la de Aquiles Tacio, que ya dijimos, que se acerca como una transición al realismo de la novela cómica). Los romanos que señoreaban en la época la zona de acción de sus tramas no aparecen en ninguna, aunque puede ser que estén de algún modo reflejados en los persas de un imperio antiguo y mal definido. Ese alejamiento del presente es un incentivo, nostálgico, de la distracción de lo cotidiano que ofrece la novela. También el viaje con sus descripciones pintorescas (por ejemplo, la zona del delta del Nilo en Aquiles Tacio, Delfos y Etiopía en Heliodoro, Babilonia en Jámblico) supone ese ingrediente de diversión, además de su función de reflejar simbólicamente la soledad personal, a la que hemos aludido antes. Los viajes por estas zonas estaban de moda en el siglo II. Recordemos, como ejemplo significativo, al emperador Adriano, viajero infatigable. La actitud turística de algunos personajes secundarios está bien reflejada en Heliodoro, donde un sacerdote egipcio acude a conocer Delfos, y otro griego a visitar las fuentes del Nilo, y el rey etíope después de su victoria admira las maravillas científicas de la ciudad de Siena en Etiopía.

En la novela hay una «búsqueda de lo maravilloso»; asombros y prodigios naturales prolongan esa atmósfera rara, de extrañeza e inhabitual «dépaysement».

Frente a estos trucos del romanticismo es sintomático que la novela cómica use el presente y ofrezca un realismo caricaturizado, como contraste a la pauta del idealismo convencional. Los viajes de los héroes del *Satiricón* son por la Italia contemporánea, y los extraños espectáculos que se nos ofrecen (por ejemplo, el fastuoso y ridículo banquete en casa del potentado Trimalción) están sacados

del contexto social circundante. El ambiente de *El Asno de Oro* de Apuleyo, a pesar de la inverosímil metamorfosis que le sirve de núcleo, tiene también ecos costumbristas. La pintura social de estas novelas satíricas es la primera muestra de la literatura picaresca. Encolpio, en el *Satiricón,* recorre diversos ambientes acuciado por el hambre y la miseria (motivos que no aparecen en las novelas románticas; aunque también en ellas los protagonistas pasen graves angustias, sus principales lamentos se refieren a su situación sentimental). Lucio, asnificado y penitente, es criado de muchos amos, observador itinerante de un mundo degradado (podría compararse, como ejemplo, la pintura que hace de los sacerdotes frigios, lascivos, avaros e hipócritas, con los sacerdotes reverenciados en alguna novela romántica, como la de Heliodoro). Esta mirada sobre la sociedad, degradada y retórica, de Encolpio y de Lucio, en situaciones típicas de la novela picaresca, nos revela un mundo curioso, pero a la vez hiriente, real [19]. El héroe de la novela cómica, como el pícaro, se encuentra también solo. Pero en una soledad que estimula su crítica, ya que no su acción, porque su posición social lo ha colocado al margen de la sociedad «decente». Afortunadamente sabemos algo de la personalidad de Petronio y Apuleyo, dos intelectuales de gran estilo; un cínico original y esnob el primero, y un pensador de gran inquietud espiritual y de poderosa retórica el segundo. Bien situados ambos en la sociedad de su época, adiestrados en la sátira de cepa latina y de un genio innegable, su postura respecto a su presente es muy diferente a la de los novelistas griegos,

---

[19] Esta relación con la picaresca está muy bien indicada en el ya citado libro de P. G. WALSH sobre la novela latina. De modo especial en el cap. 8, con referencia a su influencia y su coincidencia con la picaresca (*Nachleben: The Roman Novel and the Rebirth of the Picaresque*, págs. 224-243). Sobre las influencias de la novela romántica el libro más detallado sigue siendo el de S. L. WOLFF *The Greek Romances in Elizabethan Prose Fiction*, Nueva York, 1912, que se refiere especialmente a la literatura inglesa del período indicado en su título; para otras literaturas de la época barroca da notas interesantes O. WEINREICH *o. c.*

y sus pretensiones literarias distintas. Comparten la visión pesimista sobre la sociedad que describen, pero la solución que ofrecen es distinta a la del himeneo folletinesco. En Apuleyo se trata de una solución religiosa (en cierto modo, pues, trascendente a la mundanidad): Lucio, después de hacer penitencia por su pecaminosa curiosidad, recobra su forma humana por intercesión de la diosa Isis, a cuyo servicio promete consagrarse. Este final es tanto más significativo cuanto que sabemos que es un añadido personal de Apuleyo, que no existe en el prototipo griego de la historia, el *Asno,* atribuido a Luciano. No sabemos cómo podría concluir el *Satiricón,* pero es difícil imaginar una solución optimista. La mayor relación de los autores latinos con la realidad supone una situación espiritual muy diferente a la de los autores románticos. Podríamos hablar de la inclinación al realismo (incluyendo el tremendismo y la sátira) de la literatura latina, pero la diferencia fundamental me parece la del distinto nivel intelectual entre los autores románticos, con sus convencionalismos, y estos escritores ingeniosos y originales, situados en una sociedad distinta, más activa y bulliciosa que la mediterránea oriental, políticamente agotada, desengañada y resignada a su pasividad política. Tanto Petronio como Apuleyo no ofrecen esa solución de una felicidad privada del matrimonio como retiro sentimental de un mundo alienado y hostil (en ellos el amor aparece en formas un tanto degradadas, rozando en ocasiones la obscenidad).

Sin duda que el aristocratismo de Petronio, refinado y decadente, vierte su ironía despectiva sobre la sociedad de época neroniana de nuevos ricos, de libertos convertidos en millonarios, de una capa social cuya posición se basa exclusivamente en el dinero, como los personajes del círculo de Trimalción. Pero esa continua alusión a la economía, causa de tales cambios sociales, es algo nuevo, que demuestra una toma de conciencia (que falta en las novelas románticas)[20].

[20] Cf. el análisis agudo de E. AUERBACH sobre la charla característica

Estos protagonistas pícaros de Petronio y Apuleyo poseen una personalidad superior a la de los personajes de novela romántica. No creo que sea muy oportuno llamarles anti-héroes, puesto que lo antiheroico es el mundo en que tienen que moverse; y su actuación está adecuada a las circunstancias. En todo caso son más audaces que los jóvenes amantes cuya heroicidad es su carácter paciente y su resignación al sucidio. El pícaro pretende no cambiar el mundo, sino sobrevivir en él. El héroe romántico pretende sólo escapar refugiándose en la vida amorosa privada. El afán de evasión en la literatura griega —como reacción a la pérdida de interés político— es un proceso que puede seguirse bien desde Eurípides, sensitivo precursor en la crisis de la polis democrática por excelencia, Atenas [21]. La novela representa el extremo de ese proceso, en una forma literaria abierta a nuevos horizontes, como el panorama histórico del helenismo se había abierto desmesuradamente. El individuo se sentía perdido en ese orbe sin confines, resignado a un ámbito fortuito en que le tocaba vivir sin posibilidades de modificación por sus desproporcionadas magnitudes. El éxito de las religiones y cultos mistéricos de carácter personal con promesas de salvación y propaganda popular tiene en parte su explicación histórica en ese *pathos* pesimista. Pensemos incluso en el carácter resignado con que se expresa el emperador estoico Marco Aurelio (*Med.* 9, 29), contemporáneo de nuestros novelistas, acomodándose al mundo imprevisible: «No esperes realizar la república de Platón, sino conténtate si avanzas tú lo más mínimo, y considera ese progreso tuyo como algo no pequeño».

---

en el banquete de Trimalción, en un capítulo de su *Mímesis*, trad. esp. México, 1950. Cf. además P. VEYNE en *REL*, 1964, págs. 301-324.

[21] Para esta perspectiva en cuanto a la trayectoria dramática de Eurípides puede verse el reciente estudio de V. DI BENEDETTO *Euripide: Teatro e Società*, Turín, 1971. La escasez de datos concretos sobre los novelistas antiguos y su ambiente literario hace muy difícil todo enfoque más directo de su obra, y tenemos que limitarnos a estos rasgos muy generales, en esta aproximación histórica.

La falta de densidad del mundo romántico repercute en la ausencia de carácter propio de los protagonistas. El carácter conflictivo y problemático del héroe novelesco (de que nos han hablado Lukacs y Goldmann) se encuentra sólo en un aspecto trivial en el conflicto mundano de los jóvenes amantes. Si también de ellos podría decirse que andan en busca constante, ésta no tiene por objeto el desarrollo de su personalidad, sino que buscan sólo una felicidad de carácter privado y conformista. Si las formas literarias cerradas anteriores (las dramáticas, la lírica coral y personal) corresponden a la expresión de una sociedad cerrada (con su referencia al marco patriótico ciudadano y a intereses de clase social), la forma abierta de la novela expresa la apertura indefinida de una sociedad cosmopolita y degradada. Es en ese sentido, y no sólo cronológicamente, la más moderna de las formas literarias de la antigüedad.

C. GARCÍA GUAL

POSTDATA

El interés por las novelas antiguas parece haberse avivado estos últimos años. Una resumida puesta al día como la de N. A. Pozdnyakova en *VDI*, Moscú, 1974, 4, págs. 150-160, muestra la amplia repercusión de los libros de Perry y de Walsh. Poco citado es el interesante libro de E. Cizek *Evolutia romanului antic*, Bucarest, 1970. Del mismo puede verse una síntesis (en francés) en *St. Cl.*, 1973, 115-124.

Sobre la terminología literaria de los novelistas cf. M. Gutu en *St. Cl.*, 1972, 129-140 (en rumano).

Para la relación de la novela de Petronio con un supuesto antecedente griego resulta muy sugestivo el fragmento papiráceo estudiado por P. Parsons «*A Greek Satyricon?*» en *BICS*, 18, 1971, 53-58.

Merecería estudios más detallados la influencia de la novelística griega en la hagiografía cristiana (cf. R. Helm en *Der antike Roman*, Gotinga, 1956, págs. 53-61) y en la narrativa árabe (por ejemplo, para *Las mil y una noches* se ha señalado que varias de sus historias de amor proceden de un prototipo griego en lo fundamental: «Stilmuster, Darstellungsschemata und Konventionen des Gefühlslebens», cf. G. E. Grunebaum *Der Islam im Mittelalter*, cap. IX, 1963).

El minucioso libro de A. D. Papanikolaou *Charitonstudien*, Gotinga, 1973, confirma la cronología más temprana de este novelista.

Sobre la importancia de las traducciones de obras antiguas en la creación de la novela medieval, remito a mi libro *Primeras novelas europeas*, Madrid, 1974.

El interés de las novelas antiguas para una teoría estética actual está bien señalado en el de A. Prieto *Morfología de la novela*, Barcelona, 1975.

Para conmemorar el centenario de la publicación del libro de E. Rohde se celebrará en la ciudad galesa de Bangor en julio de 1976 un congreso internacional cuyo tema es precisamente «la novela antigua».

C. G. G.

INFORMACIÓN BIBLIOGRÁFICA

LA NUEVA EDICIÓN DE LOS MOZÁRABES

Difícil nos parece comenzar esta reseña * sin usar del tópico, porque verdaderamente creemos hallarnos ante una publicación de las que marcan época. Se trata, a nuestro entender, del más coherente intento de reemprender, con criterios de hoy, la tarea filológica de nuestra Ilustración; de reanudar la tradición que culminó en Flórez aduciendo todo el instrumental técnico que la crítica de los textos se ha labrado de entonces acá. Naturalmente, Juan Gil no ha trabajado en el desierto, antes bien en el favorable ambiente que los estudios sobre la latinidad medieval hispánica conocen en nuestro país desde hace varias décadas. Mas daba la impresión de que en este movimiento estudioso los autores mozárabes estaban quedándose, con relación —por ejemplo— a los visigodos, en un segundo plano de atención, a excepción tal vez de los textos litúrgicos que, como es sabido, se integran en una liturgia que no puede globalmente llamarse *mozárabe*.

El *Corpus* de Gil es, ante todo, un acto de la más pura *pietas*, en cuanto contribución al conocimiento de nuestras propias raíces históricas, especialmente oportuna en un momento de polémica más que ardiente al respecto. Más en concreto, la utilidad de esta obra para los estudiosos de nuestra alta Edad Media resulta difícil de exagerar si se tiene en cuenta que varios de los textos que contiene podían considerarse prácticamente inéditos, en cuanto que accesibles sólo en ediciones anticuadas o acríticas. Muy particular beneficio puede derivar de este *Corpus* para los estudios más propiamente filológicos y lingüísticos; no debe olvidarse que con relación a la historia del romance hispánico los textos mozárabes son una mina a medio explotar.

---

* *Corpus Scriptorum Muzarabicorum*, ed. Ioannes Gil (Madrid, CSIC, Instituto Antonio de Nebrija, Manuales y Anejos de «Emerita» XXVIII, 1973, 2 vols., LXIV + 765 págs.).

En la historia cultural de España —de Hispania, si así se prefiere—, la distinción entre alta y baja Edad Media no necesita el apoyo de convenciones pedagógicas. Para bien o para mal, el cambio de milenio es simultáneo en nuestro solar al inicio de un proceso de suplantación de tradiciones, de planificada apertura a Europa, y especialmente a Francia. Preanunciado en las tempranas vinculaciones ultrapirenaicas de la Marca Hispánica, incorporado ya en la política de Sancho el Mayor de Navarra, y transportado al Occidente de la Península por Fernando I de Castilla, el ideal europeísta es llevado a la práctica en Castilla y León por Alfonso VI, contra viento y marea de clero y pueblo. La víctima de esta suplantación es una compleja tradición eclesiástico-cultural que suele denominarse mozárabe, y que nosotros preferimos llamar hispánica: la continuación natural de la civilización visigótica.

No es este el momento de reexaminar anécdotas y procesos bien conocidos: la imposición del rito romano, la dominación de la Iglesia hispana por los monjes de Cluny, la intensificación del tráfico de hombres, formas e ideas por el Camino de Santiago, y por aquel otro que llevaba a la recién conquistada Toledo a los buscadores de la ciencia arábiga. Paradójicamente, la Reconquista militar y política no trajo consigo la restauración del cristianismo y cultura visigóticos, antes bien la implantación de los dictados centralistas del papado romano y de los usos culturales francos. Resultado parecido al de las Cruzadas, que flaco favor hicieron a la Cristiandad del Oriente. Muestra palpable de este precoz «despotismo ilustrado» es, entre otras, la paulatina pero irreversible eliminación de la letra visigótica en los siglos XI-XII.

Conviene, desde luego, aclarar un equívoco ya apuntado más arriba: el derivado de un uso hiperbólico del término *mozárabe*. De la contemplación superficial de los fenómenos a que acabamos de aludir ha derivado un empleo secundario de tal etiqueta para designar —como en el caso de la «liturgia mozárabe»— todo lo que en la circunstancia que consideramos se tiene por *hispánico* frente a los influjos centroeuropeos. Ahora bien, la génesis de esta *corruptela* es bien comprensible si se considera, por una parte, la menguada entidad cultural de los reinos cristianos del Norte en sus primeros siglos, y por otra lo mucho que de tal entidad es aportación continuada de los cristianos sometidos al Islam, los propiamente *mozárabes*; estas aportaciones son especialmente sensibles a partir de las persecuciones de mediados del siglo IX. Si la continuidad política del reino godo de Toledo se encarna en cierto modo en los monarcas asturianos, que tan expresamente la reivindican (véanse las *Crónicas Albeldense* y *de Alfonso III*), la continuidad decadente de la cultura visigótica se queda entre los cristianos de Al-Andalus, especialmente de Córdoba, naturales epígonos y testamentarios de las grandezas isidorianas. Como comunidad de cultura —entendiendo por tal un ámbito en el que se desarrolle una actividad escolar normal y

una producción literaria apreciable—, conoce la mozarabía una vida de unos dos siglos a partir de la invasión árabe de España.

El intenso proceso de asimilación al Islam que la desgastaba continuamente provocó a mediados del siglo IX la violenta diatriba antimahometana de la minoría culta. La reacción del poder musulmán hace desaparecer a esa minoría, forzando conversiones y exilios que a punto estuvieron de borrar la memoria de la comunidad misma. A partir de comienzos del siglo X los maltrechos restos de la cultura de los cristianos sometidos no sobreviven más que en el seno de las comunidades libres del Norte que los acogen; eran unos restos poco más que simbólicos.

Curiosamente, el clímax de la actividad literaria mozárabe se da en la víspera y en el proceso mismo de la persecución final. Este canto de cisne, de contenido en gran medida apologético —como era de esperar—, nos permite echar una ojeada al interior de esa cultura visigótica fosilizada, al desesperado esfuerzo de unos hombres que reprochan a sus hermanos más débiles el abandono de unas letras latinas en que ellos mismos se mueven con dificultad; y podemos ver con qué harta frecuencia acumulan en sus escritos las flores ajadas de una lengua y retórica fenecidas y mal aprendidas. Debe pensarse que estamos ya en los tiempos en que, arropada por la tradición arábigo-andaluza, nace la más temprana lírica románica conocida en la Península.

El Corpus, los mozárabes y los criterios de la edición.

No voy a pasar revista a los precedentes a los que Juan Gil rinde, al comienzo de su *Corpus*, detallado testimonio de reconocimiento; diré simplemente, con sus palabras iniciales, que *de rebus muzarabicis diu longeque disputatum*. Sí es necesario recordar que, aparte los textos litúrgicos, no se había hecho una edición crítica de conjunto de los autores mozárabes de los siglos VIII y IX. En los mejores casos contábamos con ediciones dispersas en los tomos de los *Monumenta Germaniae Historica* o en publicaciones singulares; en muchos otros las ediciones disponibles no merecían el nombre de críticas.

Los métodos que Gil aplica a su trabajo (vd. págs. LIV ss.) son de una prudencia razonable y rigurosa. Mantiene un casi sistemático respeto a las lecciones de los códices únicos, que considera como arquetipos; este respeto desciende al nivel de la ortografía y deja intactas incluso las *aberraciones*. En efecto, consta por una parte que los propios autores no utilizaban una *ratio orthographica* coherente, y por otra que su nivel de latinidad no debió brillar mucho más alto que el de ciertos copistas, como el vituperado Sisberto, autor del códice Cordubense de Albaro; vano intento sería el de distinguir entre *lapsus* del autor y errores de copia. Ha procurado además Gil no hacer como el

mal médico, que administrando un analgésico ante la primera aparición de un dolor borra lo que puede ser un síntoma rico en información.

Al seguir este criterio, Gil ha hecho por primera vez verdaderamente útiles muchos de los textos mozárabes para los estudios de tipo lingüístico. ¿Qué no daríamos por que el texto de Eulogio según Ambrosio de Morales, único disponible tras la pérdida del manuscrito por él utilizado, no hubiera recibido de su editor la drástica «corrección» que nos lo entrega desvaído y normalizado? Es laudable también la moderación de Gil ante el ya desacreditado espejuelo de la «edición paleográfica», recogiendo a ese nivel sólo los elementos relevantes para la datación de testimonios o la *emendatio* del propio texto. En los casos de pluralidad de códices aplica Gil la norma de respetar la ortografía del más antiguo, abandonándola, sin embargo, cuando uno de los otros puede considerarse *maximae fidei*; tal es el caso de la *Chronica Muzarabica.*

Largo ha sido el trabajo de Gil en la investigación de fuentes, recogiendo lo averiguado por otros, aportando mucho de lo suyo e invitando a todos a continuar en esta siempre posible tarea.

El *Corpus* contiene, como queda dicho, la totalidad moral de la producción no litúrgica conservada escrita en latín por los mozárabes de los siglos VIII y IX. Interés máximo, hasta el punto que merece en su forma actual o amplificada una edición aparte, tiene la extensa y sabrosa *Praefatio* (págs. XIII-XLIV), en un soberbio latín, con que Gil introduce su *Corpus.* Su lectura es un placer, y camino inexcusable para quien quiera acceder a la nebulosa circunstancia histórica de nuestros mozárabes. Nos ofrece en primer término una muy documentada *mise au jour* de la historia de la comunidad en la época que se considera, aduciendo incluso nuevas fuentes en nueva edición crítica; tal el catálogo de los emires de Al-Andalus del códice Emilianense de la RAH (págs. XV ss.). Ante nosotros desfila la crónica de los cristianos sometidos en un panorama que sustituye con ventaja a la parte correspondiente de obras clásicas como la de Simonet. Vemos cómo ante el hecho capital de la invasión se polarizan las actitudes de los mozárabes entre el total sometimiento y frecuente asimilación (verdaderos *must-aribu*), y la reacción latino-cristiana de la minoría refractaria. Ésta, a mediados del siglo IX, desencadena bajo la guía de Eulogio y Álbaro una campaña de provocaciones públicas contra el Islam, a la que siguen las persecuciones y los martirios voluntariamente buscados. Por otra parte, la polémica adopcionista, que alborota también a la Cristiandad untrapirenaica, se nos aparece ya como un enfrentamiento entre la «nueva Iglesia» de los hombres libres del Norte (Beato de Liébana) y la comunidad mozárabe, que esgrime en su favor por boca de Elipando la solera visigótica de la Sede de Toledo.

En la descripción y análisis de la «crisis final» del mozarabismo cordobés como comunidad militante —reinados de Abderramán II (822-

852) y Mohamed I (852-886)— hace Gil una paráfrasis sistematizada y crítica de las fuentes clásicas sobre el tema; son, como es sabido y sobre todo, los escritos de Eulogio y Álbaro, dado que la historiografía musulmana ignora la cuestión. Se nos aparece el ambiente apocalíptico de la Hispania invadida que tanto debió influir en la «eneida espiritual» de los mártires voluntarios, quienes en tal circunstancia no veían salvación posible «nisi ad religionem confugerent» (Gil, página XXXIII). De gran interés para la comprensión del momento hispano nos parece la comparación con los datos disponibles acerca de las relaciones islamo-cristianas en los territorios ocupados del extremo oriental del Mediterráneo; la hace Gil basándose principalmente en la *Crónica* de Teófanes, quien da noticias muy detalladas sobre los acontecimientos poco anteriores y contemporáneos. No se trata solamente de la comparación con una situación similar: parece seguro un tráfico de ideas entre los mozárabes y los cristianos del Oriente en esta época, palpable en los paralelismos entre textos que Gil ha constatado, o en hechos como la conservación en España de la *Chronica Byzantia-Arabica*, de origen no occidental. Los paralelismos y dependencias resultan especialmente claros en los escritos de carácter panfletario, del tipo de la que Gómez Moreno llamó «Crónica Profética».

Gran atención dedica Gil al estudio de los fundamentos de la cultura literaria mozárabe. Fuentes para su conocimiento son los no pocos textos en que se nos habla de sus bibiliotecas, lecturas o posibilidad de ellas, actividad escolar y, naturalmente, las patentes reminiscencias y fuentes. El resultado de esta investigación es el razonamiento de la pesimista impresión que una ojeada a los propios textos produce. No parece que se diera en la Córdoba del siglo IX un conocimiento de otros autores clásicos que Virgilio; con relación al conocido pasaje de la *Vita Eulogii* de Álbaro en que se nos habla de sus excursiones al Norte y de los códices de Virgilio, Horacio, Juvenal y otros que de ellas trajo, teme Gil *ne potius tineas quam lectores Cordubae inuenerint*. La cultura literaria de los mozárabes cordobeses se reduce a una parcela superviviente de la visigótica tras el trauma de la invasión, ocasionalmente coloreada con aportaciones carolingias.

Los primeros textos del Corpus.

El *Corpus* dispone los textos editados en orden cronológico. Abre la serie una *Epistula contra eos qui inmundum putant esse sanguinem* de Evancio (muerto hacia 737), también llamada *de scripturis diuinis* (vd. DÍAZ, *Index Scriptorum Latinorum Medii Aeui Hispanorum*, número 385). Se conserva en el códice & I.14 del Escorial (s. IX) y necesitaba de más amplia edición que la no vieja del P. Vega.

Siguen dos verdaderos tesoros de la historiografía altomedieval hispánica y universal: la *Chronica Byzantia-Arabica* del 741 y la *Chronica Muzarabica* del 754; son prácticamente los dos únicos testimonios cristianos contemporáneos de la oscura historia hispana del siglo VIII, muy sucinto en el caso de la primera. La *Byzantia-Arabica* y la *Muzarabica* se alzan como solitarios, bien que breves, y venerables monumentos en el vacío historiográfico que se extiende entre el final de la tradición visigoda (*Historia Wambae regis* de san Julián) y el resurgir promovido por Alfonso III el Magno en el Oviedo de finales del siglo IX. Fueron ambas crónicas editadas por Mommsen (MGH, *Chron. Min.* II, Berlín, 1894), pero valía la pena el trabajo que Gil se ha tomado.

Las variaciones que con respecto al texto de Mommsen presenta la edición de la *Byzantia-Arabica* por Gil (págs. 7-14) no son de gran relieve. Ha de notarse la distinta capitulación a partir del número 26. En 6, 2 (Mom. 6, 26) Gil incorpora la obvia adición de Flórez *ob ⟨amorem⟩ Flauiae*, evidente en la paráfrasis correspondiente de la *Muzarabica*; en 21, 2 restablece el *uniuersis* de los mss. frente al *uniuersos* de Flórez y Mommsen (21, 7). Nos parece, en cambio, que hay una pequeña incoherencia en 24, 6 *imperati certaminis* frente al *imperacti certaminis* (*sic*) de E y Mommsen («requiritur *imperati*»), teniendo en cuenta que el lugar paralelo de *Muz.* (22, 8 = 38, 6 Mom.) escribe *imperacti*. Acertada nos parece la puntuación en 34, 5 (32, 27 Mom.). Frente a *in congruenti* de Mommsen (40, 4) presenta Gil (42, 3) *incongruenti*, sin nota crítica y, a mi ver, poco convincente.

La *Chronica Muzarabica* de 754 es —y va camino de seguir siéndolo— un vasto almacén de interrogantes para el crítico. Supone Gil, como Mommsen, que ya el arquetipo, recargado de *laterculi* marginales, glosas, añadidos de omisiones y tal vez errores de cronología debió presentar el confuso aspecto que hoy ofrecen sus supervivientes como el ilustre A (repartido entre Madrid, RAH, y la colección Egerton de Londres). No parece una obra «de nueva planta», sino más bien una retahíla progresivamente alargada y engrosada con «datos de actualidad» y textos ajenos, según deja bien ver la disposición afrontada con la *Byzantia-Arabica* en la edición de Mommsen; la misma *Visio Taionis* (cap. 19) aparece aislada en otros manuscritos, y según Gil pudo ser un relato autónomo poco posterior a la muerte de su protagonista (vd. pág. LVIII).

Tiene bastante trascendencia el trabajo de Gil sobre la *Muzarabica*. Su divergencia con respecto a Mommsen comienza en la selección y valoración del material manuscrito. Perdido el códice de Osma, quedaba de él hasta la Guerra Civil un *apographon*, del cual derivan varias copias de los siglos XVI y siguientes. Mommsen descuidó estos testimonios, cuyo valor considera Gil esencial para el texto de los capítulos 1-15 y 70-77. Como consecuencia de esta valoración propone Gil un nuevo *stemma* que niega la identificación propuesta por Mommsen entre

el perdido códice de Alcobaça (arquetipo de M y P) con el descuartizado A.

Y ahora algunas observaciones sobre el texto. En 15, 4 (22, 22 Mom.), número de obispos asistentes al V Concilio Toledano de 636, frente al XVIII de Mommsen (P), introduce Gil XXIII, sobre la base de MCE. En 15, 5 (22, 23 Mom.) reemplaza el «facilior» *multa* de PCE por la muy verosímil corrección *rutila* sobre el *ratula* de M. En 16, 4 (23, 32 Mom.) el incoherente *Tulgas bone indolis et radix* de Mommsen está muy bien subsanado como *Tulgas bone indoles ⟨s⟩et rudis*, sobre la base *radis* de E. La inclusión en el texto del *quos extra filium regnauit* de Gil 19, 5 que Mommsen da como anotación marginal a 26, nos parece muy fundada por la autoridad de A (lo omiten PCE); por su contenido discrepa de la generalidad de los *laterculi*, y bien puede considerarse como omisión añadida. La puntuación de Mommsen en 32, 5 s.: *hoc solummodo respondisse fertur uir ille clarissimus et omnium expectatione gratissimus: Augustinum quem queris...*, está francamente superada por la de Gil (19, 51 s.): *hoc solummodo respondisse fertur: «uir ille clarissimus...»*; consideramos que el «nominatiuus pendens» autentifica la lección, más que dificultarla. Aportación interesante es también la adopción en 42, 6 (66, 2 Mom.) de (*in tantum*) ⟨*ut*⟩ *pene* (*confregit*), recogiendo el *ut* de MPCE que también la construcción reclamaba.

Los parágrafos 43 y siguientes de la *Muzarabica*, que narran la invasión árabe de la *Ispania misera*, constituyen la cima del interés y problemática de la crónica, tanto desde el punto de vista textual como histórico. Hoy parece suficientemente probado que los *promonturii Transducti* (Gil 43, 10; 68, 27 M.) donde Rodrigo se enfrenta a los invasores son una indicación propia de lugar, derivada de *Iulia Traducta* (Tarifa; cf. Sánchez Albornoz, apud Gil, *Indices*, pág. 756 s. u.), y en ello concuerdan los editores escribiéndolo con mayúscula. Ahora bien, en el otro lugar de la *Muzarabica* en que el topónimo aparece (Gil 67, 15; 110, 5 Mom.) lo tenemos como *Transductionis promunturiis*, con aparente acuerdo de manuscritos y editores. ¿Por qué, pues, no «arreglar» del todo el inadmisible *Transductos* de Mommsen (68, 27) admitiendo también en Gil 43, 10 *Transductinis*, como en el otro lugar, forma sugerida, a mi entender, por el *Transductini* de C y, sobre todo, por el *transductuns* de P? Me permito aventurar que *Transductis* se debe a un copista que lo interpretó como participio absoluto. Feliz nos parece la restauración de Gil en 45, 2 (70, 6 Mom.) del *per* de MP: *dum per supra nominatos Spania uastaretur*. También necesario era el establecimiento de la laguna que sitúa tras el *quoddam* de 45, 19 (71, 19 Mom.); y lo dice quien se ha visto en trance de explicar el texto en un curso de latín medieval. Muy acertada la conjetura *manu⟨bi⟩alia* en 57, 5 en lugar de *manualia*, incomprensible (86, 10 Mom.); ahora bien, ¿no hubiera sido mejor admitir la grafía aberrante, tan mozárabe, *manuuialia*, capaz de explicar inmediatamente el proceso corruptor? Bien suprimido

por *glossa* nos parece el *Francie interioris* de Mommsen 104, 31 (65, 40 Gil), explicando *Austrie.* Y basten estos botones de muestra para dar una idea de la importancia de esta nueva edición de la *Muzarabica.*

Siguen a las crónicas las dos cartas que se dirigen en 764 un tal Pedro y Félix, obispo de Córdoba, en torno al ayuno y a la fijación de la Pascua (I, págs. 85-88). Hay no pocas mejoras al texto de la edición de Morin (1898).

Editada por Flórez en 1750, la *Vita Ildephonsi* que los manuscritos atribuyen a Cixila, arzobispo de Toledo en la segunda mitad del siglo VIII e inmediato antecesor de Elipando, bien merecía la nueva edición que hace Gil utilizando tres de los relativamente abundantes códices que transmiten el texto. Se une a los que defienden la antigüedad (año 994) de la parte correspondiente del manuscrito Escorialense d.I.1.; Díaz lo había fechado en el siglo XI, y atribuye al X la *Vita,* suponiéndola obra de un falsario que tomó sobre sí el nombre y autoridad de Cixila, con base en criterios lingüísticos.

Las obras conservadas de Elipando, metropolitano de Toledo (754 ?-800 ?) tienen todas ellas carácter apologético y de un modo u otro tocan a la polémica adopcionista. Elipando, dialéctico agudo y agresivo, fue cabeza de la causa herética todo a lo largo de su dilatado pontificado toledano. Sus cartas cuentan ilustres destinatarios: Carlomagno, Alcuino, los obispos de Francia..., indicio de la trascendencia europea de esta controversia promovida por la Iglesia mozárabe. La mayor parte de las epístolas de Elipando habían sido editadas por Werminghoff y Duemmler en los MGH; la dirigida a Migecio sólo por Flórez. Gil ha tenido presente la casi totalidad de los códices, y desde luego los verdaderamente relevantes. Los opúsculos transmitidos en el seno del *Aduersus Elipandum* de Beato de Liébana no tenían otra edición que la de la obra en que se incluyen por Galland, que es la recogida por Migne. Edita Gil los *excerpta* elipandianos revisando directamente el único códico conocido del *Aduersus Elipandum* (Madrid, BN, 10018).

En cercana relación con Elipando y la cuestión adopcionista, aunque parece que se trata de dos clérigos no mozárabes, hay que situar la carta del obispo Ascárico a Tuseredo, y el *rescriptum* de éste, que vienen a constituir un tratado de la ultratumba cristiana. Los textos se conservan en un códice del Escorial pobremente editado por Heine (1848). La edición de Gil (págs. 114-124) complementa el texto con un rico aparato de fuentes.

Discutida es la fecha, aunque parece seguro su origen hispano, del curioso *Indiculus de aduentu Enoch et Eliae,* publicado por vez primera por el P. Vega, y que Gil nos da nuevamente (págs. 126-133) según los códices del Escorial y Córdoba en que se halla. Su contenido es de tipo apocalíptico, y cuadra muy bien en el ambiente mozárabe de los siglos VIII-IX; es imposible no pensar en Beato y en la *Crónica Profética.*

Sigue en el *Corpus* el *Concilium Cordubense* de 839, transmitido con no pocas lagunas en el famoso códice 22 de la Catedral de León. No había más edición que la de Flórez «ex apographo pessimo» (Gil, página 135).

Los textos de Álbaro.

Como es sabido, el grueso de la producción escrita mozárabe surge en la Córdoba de mediados del siglo IX. Son los tiempos de la reacción antiislámica que capitanean Álbaro, burgués laico, y Eulogio, clérigo que alcanzará el martirio tras haber empujado a muchos a buscarlo. Ellos son también los dos más notables escritores mozárabes.

La obra de Álbaro llena más de la mitad del primer volumen del *Corpus* de Gil (págs. 144-361). Buena parte de ella (*Epistulae, Indiculus luminosus, Confessio, Carmina* I-XI) presenta particular dificultad de edición por conservarse únicamente en un muy defectuoso códice de la Catedral de Córdoba; Gil no duda en llamar *nebulo* al copista, y se mantiene en una posición de prudencia, respetando formas y grafías aberrantes. Para la *Vita Eulogii* y el resto de los *Carmina* disponemos de un manuscrito mucho más fiable (Madrid, BN 10029, s. X); quedan también copias modernas del perdido Ovetense. Todo este material ha sido directamente utilizado por Gil.

Álbaro no había sido todavía objeto de una moderna edición de conjunto. La larga serie de sus editores se sitúa casi por entero en nuestra Ilustración del XVIII y en tiempos anteriores; los más notables fueron Flórez y Lorenzana. Del epistolario tenemos, además, la edición del ilustre P. Madoz (1947), con rico estudio de fuentes. Nos atrevemos a afirmar que la de Gil, elaborada con criterios verdaderamente filológicos, sustituye con gran ventaja a todas las precedentes. Pensamos incluso en la de los *Carmina* por Traube (MGH, PLAC III, 126 ss.). Veamos algunos puntos de interés:

I 5 *ter tua, ter* (Traube); *terque quater* (Gil). I 11 *nunc* atetizado por Gil. I 12 *superum* (Traube); *superes* (Gil). I 16 *tibias* (Traube); *cordas* (Gil). No acepta Gil la suplencia conjetural de Traube para la laguna de II 4-6, ni para el comienzo de 7:

⟨Te uoces uari⟩as tum decidente canendo,

leyendo, además, *tu*, en lugar de *tum*, con base en C. Nos llama la atención que no se haya traído a cuenta en este punto un lugar de Virgilio que, a mi entender, puede estar presente como cliché —todo lo indirectamente que se quiera— en la mente de Álbaro. Se trata de *Georg.* IV 466 (llanto de Orfeo por Eurídice), muy poco anterior a la evocación del canto de la *philomela*, tema del *carmen* de Álbaro que, como se sabe, parafrasea a Eugenio de Toledo. El verso virgiliano es:

te ueniente die, te decedente canebat.

No me extrañaría que el *tu decidente canendo* de Álbaro (Gil, S) proceda del *te decedente canebat* de Virgilio; ¿por qué no suponer que también la parte perdida del verso estaba modelada sobre la correspondiente del virgiliano? Lo curioso es que Gil, en su aparato crítico, aventura un ingenioso *Tu surgente sole*; ¿por qué no un *tu ueniente die*? Quedaría así perfectamente subsanado el verso en la forma:

⟨*Tu ueniente die,*⟩ *tu decidente canendo.*

En II 11 leemos un *etce*; ¿errata? En II 15 propone Gil frente a *organe flabra* el *omne flabram* de C. En IV 5-6 ha preferido Gil eliminar la suplencia que para la laguna del texto excogitara Traube «ut sensus pateret». En IV 22 presenta Traube *herrans floxus*, sin sentido, que muy acertadamente corrige Gil en *Harrabs floxa*[*s*] sobre el *harrans* de C; es el conocido pasaje en que Álbaro muestra su desprecio por la versificación rítmica, que en el texto de Gil se interpreta también como referida a la versificación arábiga, de manera muy coherente con otras declaraciones del autor en el mismo sentido. Importante es la mejora del texto de Traube en VII 22: *herrantes per deuia neque uiantes*, donde Gil propone *per deuiam* ⟨*q*⟩*ueque uiantes* basándose en el *apographon* que perteneció a Nicolás Antonio. Las cláusulas de VII 23-24, *malorum/reorum* deben estar traspuestas en el ms. C, según el pasaje-fuente de Draconcio que aduce Gil. En VII 26 restituye Gil la sana lectura *restis reati* de C frente al *esca reati* de Traube, con lo que poco sentido tendría el *tensa* del verso siguiente. Rechaza Gil la injustificada atetesis de IX 24-32. En IX 34 el *dulcem* que Gil califica de «suspectum» podría corregirse en *dulce*, menos espinoso. Parece que hay errata en IX 37 de Gil: *fistice* por *fissice*, a causa del *mistice* del verso precedente. Muy plausible es la conjetura de Gil en IX 116: *celum uel terra serenat*, frente al *tetra* de C y Traube, traspuesto del seguro *tetra* del verso siguiente. En IX 147 (cláusula) frente al *per tempore secli* de Traube, escribe Gil *per tempora secli* con el manuscrito, lo que impide que nos encontremos, por ejemplo, *per cardine uibret* en XI 4, o *per margine tiui* de XI 16. En X 12 nos parece más probable el texto de Gil

Ebreorum populus solit ede ducere Pasca

que el de Traube

Ebreorum populus solite deducere pasca

con una menos convincente partición de palabras. El poco convincente y amétrico (*imago*) *qua gens perfida gaudens* de X 21 (ms. C), corregido en *quo gens* ⟨*est*⟩ *perfida gaudens* por Traube, recibe por conjetura de Gil la forma *qua genus perfidum gaudet*, que nos parece menos probable; consideramos muy oportuna su parcial palinodia (con *qua* por *quo*) en favor del texto de Traube, a la vista de la conjetura *perfidia*

al margen de la copia de Nicolás Antonio (vd. *Addenda* et *Corrigenda*, pág. 760). Y valga esta subjetiva selección de *specimina* como testimonio del valor de esta nueva edición de los *Carmina* de Álvaro.

Los otros autores.

La obra del otro gran líder de la oposición mozárabe de Córdoba, el mártir S. Eulogio es una fuente de muy especial valor para la historia de la persecución. Carecemos prácticamente de tradición manuscrita de ella, perdido el códice Ovetense sobre el que descansa la edición de Ambrosio de Morales (1574), base de todas las posteriores como la de Lorenzana (recogida en Migne 115), la todavía reciente —que no hemos tenido ocasión de consultar— de A. S. Ruiz (Córdoba, 1959), y también de la de Gil (II, págs. 363-503). Las aportaciones críticas y de fuentes que hace Gil son abundantes, aunque nuestro acceso a la obra de Eulogio esté irremediablemente mediatizado por la enérgica *emendatio* a que la sometió Morales. Para darse una idea de la misma bastará con una comparación superficial entre cualquier texto de Eulogio y uno, por ejemplo, de Álbaro. Son importantes los *Addenda* y *Corrigenda* de Gil a su texto de Eulogio (II, págs. 760 ss.).

El abad Samsón, cuya actividad se sitúa en torno al 880, es la última figura notable del movimiento cultural mozárabe, abatido por la reacción islámica. Dentro de su obra destaca por su extensión el *Liber Apologeticus*, tratado de teología trinitaria, del cual no teníamos otra edición que la de Flórez (1753), al parecer bastante aceptable. La de Gil (II, págs. 506-658) se basa en el códice T (Madrid, BN 10018), de cuyas excelencias en claridad y corrección da una idea lo aliviado del aparato crítico. Muy completo es el de fuentes.

El *de gradibus consanguinitatis tractatulus*, editado y atribuido fundadamente a Samsón por G. Antolín (1907), es calificado con justicia por Gil de «centón»: es evidente su dependencia de S. Isidoro (*Or.* IX, V-VIII). Gil (II, págs. 659-664) lo reedita sobre su única fuente, el famoso Códice de los Concilios del Escorial. Siguen los tres breves *Carmina* de Samsón, en cuyo texto no advertimos variación notable respecto a la edición de Traube (MGH, PLAC III, págs. 146 s.).

El Leovigildo autor del breve *Liber de habitu clericorum* (Gil II, págs. 667-668) no parece que esté claramente identificado con los varios personajes de tal nombre conocidos en su época; es posible también que las diversas menciones se refieran a la misma persona. A continuación van en el *Corpus* (II, 685-693) los exiguos *Carmina* de las figuras menores de la última generación mozárabe agrupada en torno a Samsón: Cipriano, Vicente, el abad Recesvinto y algunos anónimos; todos estos poemas estaban ya editados por Traube (MGH, PLAC III), y han sido transmitidos en el mismo códice de Madrid (BN 10029) que recoge los de Samsón, parte de los de Álbaro y su *Vita Eulogii*.

Del códice de Córdoba, esencial en la tradición de Álbaro, proceden las *Quaestiones de Trinitate,* «insulsissimus cento», según Gil, que lo reedita en II 695-705.

Interés muy especial para el conocimiento de los fundamentos de la cultura mozárabe tiene el *Inuentarium librorum* del año 882, conservado en el bien conocido códice del Escorial R II, 18, del siglo IX, que contiene también el *De natura rerum* isidoriano y el *de haeresibus* que el P. Vega consideró tal. Díaz (*Index,* núm. 518) considera el *Inuentarium* como procedente de Córdoba, aunque sin excluir la candidatura de Toledo. Gil nos lo ofrece en II, págs. 707 s. La impresión que su lectura produce no es demasiado reconfortante: de entre los autores clásicos sólo Virgilio (*Eneida*), Ovidio —parece que fragmentario— y Juvenal aparecen reseñados.

Cierra la serie de textos del *Corpus* (II, págs. 709 s.) un documento breve pero de extraordinario interés. Su título: *Tultu sceptrum* (al parecer *excerptum*) *de libro Domini Metobii*; estaba inédito en el códice 78 de la RAH de Madrid hasta su edición por Díaz en los *Archives d'Histoire doctrinale...* de 1971 (cf. Gil, II, pág. 765). El contenido del texto es una extraña «vocación de Mahoma», quien antes sería un monje llamado Ozim, por obra de un *angelus malignus.* Este opúsculo debe ser contemplado en el marco de la literatura panfletaria antiislámica en que se gestan obras como el *Apologeticus* de Speraindeo, maestro de la generación de Álbaro y Eulogio, y del que este último nos conserva un fragmento (*Memoriale Sanctorum* I 7); como la *Crónica Profética,* que muestra con el *Tultum* un curioso paralelismo en el tema de Dios abandonando a su pueblo prevaricador; y, claro está, como la escarnecedora *Historia de Mahomet pseudopropheta* que Díaz ha editado también en el artículo mencionado de *Archives* (cf. *Index,* núm. 461), la cual fue incluida en el *Apologeticus Martyrum* por Eulogio, y parcialmente por Juan Hispalense en una carta (*Index,* núm. 466). Este texto aparece además en un códice del Escorial y en versión ampliada en el mismo 78 de la RAH de Madrid. Nos hallamos, pienso yo, ante un indicio de los caminos por los que la literatura escatológica y de *visiones* islámica pudo entrar en la Cristiandad de Occidente; sospecho que algo útil puede sacarse de estos textos para ilustrar las polémicas investigaciones de Asín Palacios, según ya apunta Gil (*Praefatio,* pág. LI).

Completan el *Corpus Scriptorum Muzarabicorum* unos densos y bien organizados índices histórico-filológicos. Nos atreveríamos a echar en falta un índice lingüístico si Gil no nos hubiera prometido ya formalmente en su *Praefatio* un estudio de conjunto sobre el latín de los mozárabes; *ars longa,* ciertamente, pero que está en buenas manos. Siempre he intentado imaginar cuánto debió ayudar a Ernout en la elaboración de la *Morphologie* y *Diccionario etimológico* su larga experiencia de editor de los textos arcaicos latinos.

Réstanos advertir que las más que honestas páginas de *Addenda* y *Corrigenda* (II, 757-765) que a última hora ha unido Gil al *Corpus* tienen más importancia incluso que la deseable, y no en mayor medida por *lapsus* del editor. La muy celtibérica circunstancia de que la obra haya permanecido por tres años en trance de impresión ha tenido sus naturales consecuencias: mayor margen y también mayor tentación para el *labor limae*, y exigencias de actualización bibliográfica. En cualquier caso, la base esencial de una gran tarea está hecha, y su propio autor ha sido el primero en poner mano a su perfeccionamiento. Última muestra de esta tarea de recapitulación y mejora, y almacén de valiosísimas experiencias, es el denso artículo del propio Gil «Para la edición de los textos visigodos y mozárabes» (*Habis* 4, 1973, págs. 189-234). Numerosos pasajes problemáticos del *Corpus* reaparecen en él en busca de mejor luz o para confirmar el acierto primero del filólogo (vd. esp. páginas 196, 209, 216 ss., 224 s. y n. 28); su manejo debe considerarse complemento imprescindible de un adecuado estudio de la producción escrita visigoda y mozárabe, y en todo caso nos obliga a su autor con doble gratitud.

JOSÉ L. MORALEJO

INFORMACIÓN PROFESIONAL

EL CONGRESO INTERNACIONAL DE MADRID

En Madrid y en los días 2 a 6 de septiembre de 1974 se celebró el VI Congreso Internacional de Estudios Clásicos, último por el momento de una serie que comenzó hace ahora veinticinco años en París (1950) y que continuó en Copenhague (1954), Londres (1959), Filadelfia (1964) y Bonn (1969). La simple mención de estas ciudades basta para indicar la importancia capital de tales reuniones y el honor que significa para España el haber sido elegida como sede de uno de estos Congresos.

En efecto, nuestro país es uno de los más distinguidos y activos colaboradores, en función del auge que nuestros estudios han tomado aquí últimamente, de las beneméritas tareas de la F. I. E. C. (Federación Internacional de Estudios Clásicos). Ésta es una de las Federaciones que componen el C. I. P. S. H., y de las más dinámicas: hasta el momento del comienzo del Congreso, en el que se han producido otras adhesiones, contaba con cincuenta y cuatro Asociaciones, bien de carácter internacional, bien de carácter nacional no estatal y procedentes de países tan diversos como Africa del Sur, Argentina, Australia, Austria, Bélgica, Brasil, Bulgaria, Canadá, Checoslovaquia, Dinamarca, España, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Gran Bretaña, Grecia, Hungría, Irlanda, Israel, Italia, Japón, Malawi, Noruega, Nueva Zelanda, Países Bajos, Polonia, Portugal, República Federal Alemana, Rhodesia, Rumanía, Senegal, Suecia, Suiza, Turquía y Zambia. Impresionante lista a la que hay que agregar la de asistentes de países que todavía no cuentan con Asociación por diversos motivos, aunque en la mayor parte de ellos se está gestando. Tuvimos entre nosotros, en efecto, distinguidos representantes de Chile, Luxemburgo, Malta, Méjico, República de Corea, República Democrática Alemana, U. R. S. S., Venezuela y Yugoslavia, lo cual cubre prácticamente el total de los países en que se cultivan los estudios clásicos.

La S. E. E. C. (Sociedad Española de Estudios Clásicos) se fundó en 1954 por iniciativa de un grupo no muy grande, pero denodado de Catedráticos y especialistas en griego y en latín, y de su actividad y devoción a la F. I. E. C. puede dar idea el hecho de que ya en 1958 estuvo en condiciones de dar albergue a la Federación para una de sus Asambleas reglamentarias bienales o trienales, hospitalidad que se ha repetido esta vez, pues, como es usual, otra Asamblea ha precedido al Congreso propiamente dicho. En cambio, la Federación ha considerado siempre a la Sociedad como una de sus hijas predilectas: destacados miembros de la misma nos han visitado, sobre todo con ocasión de los Congresos Nacionales de Estudios Clásicos (Madrid, 1956; Madrid y Barcelona, 1961; Madrid, 1966; Barcelona y Madrid, 1971); el C. I. P. S. H. ha subvencionado el importante catálogo de manuscritos latinos de las Bibliotecas españolas que, obra de Lisardo Rubio, está a punto de aparecer; y, sobre todo, en Filadelfia tuvimos el inmerecido honor de que el que suscribe fuera designado vocal adjunto del «Bureau» de la F. I. E. C. y en Bonn pasó el firmante a ser Vicepresidente 2.º de la Federación, lo cual, prescindiendo de la carencia de méritos del nombrado, es algo que rara vez se concede a España en organismos internacionales de este tipo.

La Sociedad tomó sobre sí una grave responsabilidad al encargarse de este Congreso, actividad que tanta labor lleva consigo y que tantas aportaciones de todo tipo requiere. Afortunadamente hemos podido salir del paso gracias a la abnegación de la Sociedad Española y de sus miembros; gracias también a la generosa ayuda y consejo del C. I. P. S. H. y la Federación (mencionemos solamente a la infatigable Juliette Ernst, alma de ella y la Secretaria de su «Bureau» precisamente hasta la reunión de Madrid; al presidente Durry, modelo de humanidad y eficacia, que en Madrid ha sido relevado por el profesor rumano Pippidi; y, entre otros componentes del Comité Internacional de Organización, a ese gran amigo de España, latinista de excepción, que es Jacques Fontaine) y, no en último lugar, porque los Ministerios de Educación y Ciencia, Asuntos Exteriores (a través de la Dirección General de Relaciones Culturales) e Información y Turismo, el C. S. I. C. (donde prácticamente toda la organización ha estado centrada), el Instituto de Cultura Hispánica, el Ayuntamiento de Madrid, las Universidades (en la Facultad de Filosofía y Letras de la Complutense hemos estado espléndidamente alojados) y Museos, la Fundación Universitaria Española (representada por Sáinz Rodríguez como luego diremos), la Fundación Pastor de Estudios Clásicos (en que se celebró una sesión del Comité Internacional), se volcaron materialmente para favorecernos. Aunque no cabe aquí prodigar nombres, creo de justicia poner en primer plano a los Directores Generales de Universidades e Investigación, Felipe Lucena, quien se dignó presidir nuestra sesión inaugural en nombre del Ministro; y a los que a la sazón lo eran de Bellas Artes, el entrañable

Joaquín Pérez Villanueva, cordial anfitrión de una parte de los Congresistas en el inolvidable Coloquio de Filosofía Antigua que precedió en el espléndido marco toledano de Fuensalida y promotor del estupendo Coloquio sobre Arqueología Clásica celebrando en Segovia como complemento del Congreso y como parte de la conmemoración de la construcción del acueducto, y de Cultura Popular, Ricardo de la Cierva, que tanto nos ayudó por muchos conceptos y nos animó con su presencia en el acto final. Añadamos a esto la decidida colaboración que nos prestaron los servicios informativos.

Pero todo esto, naturalmente, habría servido de poco si no hubiéramos contado con un plantel de humanistas españoles que formaron parte del Comité Nacional trabajando activamente en él: Alsina; Blanco y Blázquez, gracias a los cuales fueron un éxito las excursiones del Congreso y en particular la de Andalucía; Díaz, que fue quien, siendo presidente de la Sociedad, dio luz verde a la organización; Lasso de la Vega, quien, como presidente de la Sociedad actualmente, se dirigió a los congresistas y encabezó el homanaje a Platón en nombre de España; Mariner, miembro también del Comité Internacional; Eulalia Rodón, muy eficaz secretaria; Rodríguez Adrados, Rubio; Ruipérez, de quien corrió a cargo la brillante exposición de libros; Tovar, primer presidente que fue de la S. E. E. C.; Uscatescu, impagable organizador y asesor en todo género de cuestiones; y el venerable Vives Gatell, que también nos presidó en tiempos.

Agreguemos, como nota triste, que, como sucede en toda reunión numerosa, la muerte ha dejado su trágica huella en nuestras filas. El llorado Antonio García y Bellido apenas pudo asesorarnos unos meses en el Comité; el P. Herbert Musurillo, eminente investigador norteamericano, falleció en accidente cuando ya había redactado su utilísima ponencia; Adolfo Muñoz Alonso, designado para asistir al Congreso en nombre del Instituto de Estudios Políticos, no llegó a hacerlo con general y profundo sentimiento; y otro ponente, Hermann Gundert, distinguido profesor de la Universidad de Friburgo de Brisgovia, hubo de hospitalizarse durante el Congreso y ha fallecido de regreso a su país. Descansen en paz.

Toda esta concurrencia de esfuerzo no podía menos de producir un buen resultado científico. En los varios años que la organización ha exigido hemos procurado atenernos dentro de lo posible a las normas de la F. I. E. C., que huye de los Congresos-aluvión, donde «n'importe qui parle sur n'importe quoi», como decía con gracia Juliette Ernst, y fomenta los de tipo monográfico; pero, naturalmente, existía el peligro de la monotonía y la excesiva tecnificación, lo cual nos ha llevado, tras a veces arduas discusiones, a una solución de compromiso en virtud de la cual el Congreso se fraccionaba, sin menoscabo de su interés y unidad, en seis partes desarrolladas a lo largo de cinco días, lo que dará

idea de la intensidad de las tareas, que por desgracia han exigido que parte de las sesiones fueran simultáneas.

El tema general era de carácter más bien histórico y llevaba como título el de *Resistencia y asimilación a la cultura antigua en el mundo mediterráneo.* Se trataba de estudiar los fenómenos siempre vigentes que lleva consigo toda oleada como las que a lo largo de casi dos mil años se vinieron produciendo en nuestra área mediterránea desde la llegada de los Indoeuropeos hasta las de los Bárbaros. Problemas de acción y reacción, de interacción del superestrato sobre el austrato y viceversa. Aspectos históricos, demográficos, histórico-religiosos, literarios, artísticos (la Lingüística queda un poco al margen por haber ya muy buenos Congresos especializados de este tipo). Y todo ello en un amplio marco geográfico de pueblos asomados al *Mare nostrum.* Una de las preocupaciones fue el acomodar la lista de ponentes buscados (y encontrados) entre las mayores autoridades a un reparto geográfico de los temas, y el resultado, a través de casi cincuenta ponencias, creemos que ha sido óptimo: se trató de dichos fenómenos en Asia Menor (Akurgal, Bittel), África (Bénabou, Mandouze, Masson, este último en relación con Cirenaica), naturalmente Hispania con un amplio programa (Almagro Basch, Blázquez, Díaz, Étienne, Fontaine, Maluquer, Michelena, Palol, Straub, Tarradell), Galia (Barruol, Srta. Wightman), Germania (Welle), Occidente en general (Beaujeu), mundo bárbaro en general (Burian, Srta. Udaltsova), Dacia (Protase), Partia (Wolaki), Escitia (Pippidi), Grecia (Badian, Ruipérez, Wistrand), Chipre (Pouilloux), Siria (Brown), Persia (Walser), Oriente en general (Adrados, Srta. Cracco Ruggini, West), con dos lucidas secciones que pudiéramos llamar centrales, la itálica, a cargo de Adamesteanu, Brunt, Deininger, Hus, Manni, Peruzzi, y la cristiana, en que actuaron con éxito Dihle, Irmscher, Mariner, la Srta. Mohrmann, Musurilla y Canders.

Aunque la idea de la Comisión era que solamente se aceptaran ponencias especialmente encargadas, el tema despertó tal interés, y las comunicaciones llovieron en tal abundancia y con tan alto nivel en muchos casos, que se dio aprobación a algunas de ellas, con lo que el tratamiento de la cuestión ganó todavía en intensidad. Así surgió un grupo de trabajos relativos a Palestina, con nuestro Fernández Marcos y los israelíes Ovadiah, Rosén y Rozelaar; algo sobre Mauritania (Laveau), Egipto (Sra. West); bastante sobre Cerdeña y Sicilia (Srta. Balmuth, Sra. Bisi Ingrassia, Deroy, Rowland, Rubinsohn); una nueva serie sobre Hispania en que aparecían compatriotas como Almagro Gorbea (que habló del apasionante hallazgo de Pozo Moro), Carmen Castillo, Mangas, Piernavieja y Prieto con Bane, Coleiro y Schovánek; y varias aportaciones sobre temas precristianos y cristianos (los españoles Alonso Núñez, Sra. González-Haba, Muñoz Valle, Oroz y Sayas con den Boer). García Ramón y Melena hablaron del micénico; Eulalia Rodón, de

Manilio; Miralles, de Hipódamo de Mileto, todo dentro del mismo contexto de la residencia y asimilación.

Pusimos especial empeño en que no faltara, como tampoco en otros Congresos, la sesión papirológica. Representantes de varios países en esta pujante rama de las Humanidades hablaron de los hallazgos interesantísimos o trabajos realizados en España (O'Callaghan), Italia (Gigante en relación con la activa labor que se lleva a cabo en torno a los papiros de Herculano), Willis (E. U.), Bingen (Francia y el Benelux), Koenen (Alemania occidental, sobre todo por lo que toca a la exploración de los fondos que quedan en Egipto), Parsons (Reino Unido) y Treu (R. D. A.).

También queríamos conmemorar debidamente al divino Platón. Se ha dicho en alguna reseña que era inexacta la afirmación de que estábamos celebrando el XXIV centenario de su nacimiento. No, sino muy exacta. Platón nació el 427 a. J. C., pero, si tenemos en cuenta, como procede para los años anteriores a nuestra Era, la existencia de un año O, la conmemoración corresponde exactamente al 1974. Pudimos, pues, contar con un plantel de platonistas en que figuraban, con los ya mencionados Gundert y Lasso de la Vega, nuestros colegas Jouanna, Moutsopoulos, Srta. Sprague y Wyller y a los que se sumaron varias comunicaciones, entre ellas las de los españoles Guillén y Uscatescu y el querido y admirado José Camón Aznar.

Pero tampoco podía faltar el toque español en los homenajes. En Copenhague se había hablado de Madvig; en Bonn, de Usener. Aquí tuvimos que remontarnos un poco más para llegar a la figura insigne y muy actual de Luis Vives. D. Pedro Sáinz Rodríguez, el renovador de los estudios clásicos en España con su reintroducción del griego y revigorización del latín en el plan de Enseñanza Media de 1938, nos hizo un nuevo favor al encargarse de la alocución inicial del homenaje; Argudo, Etchegaray, Fontán, Jiménez Delgado, Palop, Swift le acompañaron eficaz y sentidamente en él.

Una de las más interesantes novedades del Congreso la constituía la inclusión en sus tareas de un Coloquio sobre Ciencias Modernas y Humanidades Clásicas. No es menester resaltar la importancia de un tal tema en esta época en que ciertos espíritus romos pretenden establecer un divorcio entre las Humanidades y el mundo científico moderno. Aquí la Presidencia y magistral ponencia de von Fritz, repartida de antemano; la activísima Secretaría de Alain Michel; las colaboraciones como ponentes de Balandier, Lorenzen, Nicolet, Uscatescu aseguraron que el coloquio constituyera un auténtico logro.

Y, finalmente, se hizo necesario ceder al gran interés despertado en todo el mundo por el Congreso y admitir un número restringido de comunicaciones sobre hallazgos a trabajos en curso realmente importantes. Gracias a esta liberalidad del Comité pudimos conocer cosas verdaderamente sensacionales (en las tablillas chiprominoicas de Enkomi

hay quizá lengua hurrita según Emilia Masson; la fecha de la *Odisea* puede ser mejor precisada según Mühlestein; importantes hallazgos han sido hechos en la corsa Alaria según Jehasse; en el acueducto de Segovia, a juzgar por los agujeros dejados en él por las letras de bronce caídas, tal vez se halle el nombre de Nerva como su constructor, según Blanco) o enterarnos de la marcha de empresas interesantes (el catálogo de papiros literarios judíos y cristianos sobre el que informó van Haelst; la nueva edición del *Etymologicum Genuinum* en que trabaja Livadaras; el diccionario griego-español que prepara Adrados con su equipo, en nombre del cual habló López Facal; el nuevo *Thesaurus Linguae Graecae* que prepara Brunner en California; el *Corpus Codicum Graecorum Hispaniensium* en que eficazmente trabaja Andrés). Kerferd informó sobre los resultados muy apreciables del citado coloquio de Toledo.

Y esto es todo, lo cual ciertamente no es poco. Los reunidos estaban muy preocupados ante los acontecimientos de toda índole que desde septiembre de 1973 han venido produciéndose en el Oriente Medio (Israel, Egipto, Chipre), con el consiguiente peligro para los restos arqueológicos y, sobre todo, con deterioro del clima fraternal que debería reinar en la comunidad mediterránea; el que suscribe formuló votos en la sesión final por que tan lamentables hechos cesen y tales situaciones se resuelvan.

Posteriormente aún hemos podido repartir a los Congresistas, como valioso recuerdo de la reunión y homenaje a otro gran humanista, un obsequio de la casa editorial Brill, ejemplares del hasta ahora inédito «Valediktionsarbeit» compuesto por el genial Wilamowitz a los diecinueve años y titulado *Inwiswait befriedinen die Schlüsse der erhaltenen griechischen Trauerspiele?*, que, con importantes aportaciones biográficas de William M. Calder III, acaba de publicar dicha editorial (Leiden, 1974). Es un verdadero goce espiritual el leerlo.

En cuanto al próximo Congreso, se acordó, ante la amistosa invitación de la delegación húngara, que se desarrolle en 1979 y en Budapest.

Y ahora falta el último capítulo de esta magna empresa, la redacción de las *Actas*. Las ponencias del tema general habrán probablemente de ser confiadas a una editorial privada; para los textos del coloquio, íntegramente recogidos en magnetofonía, se piensa en una publicación en Francia; el homenaje a Platón y los discursos de apertura y clausura irán a *Estudios Clásicos*; la conmemoración de Luis Vives correrá a cargo de la Fundación Universitaria Española; los resultados de la sesión papirológica serán recogidos por la revista *Studia Papyrologica*, que publica en Roma nuestro compatriota José O'Callaghan. Todo ello, y lo que en revistas sueltas aparezca, promete una difusión bastante amplia del contenido de la reunión.

En la sesión de apertura hice referencia al contraste entre este trascendental honor para España, que ni podría haber soñado en desempeñar el más mínimo papel en los estudios clásicos hace cuarenta años, y

las amenazas que ante nuestras Humanidades en la enseñanza se vienen dibujando y concretando cada vez en forma más intensa desde hace cuatro lustros. El Director General de Universidades nos animó con sus palabras. Pero desgraciadamente la nueva regulación del B. U. P., que, cierto es, no corresponde a su ramo, y del C. O. U. va a traer consigo, nos tememos, un definitivo retroceso y tal vez extinción de este esplendor que los que pasamos bastantes de la cincuentena hemos tenido la suerte de presenciar y vivir. Nos tememos que nuestros hijos no tengan igual fortuna. Y es una responsabilidad para quienes nos gobiernan que ellos el día de mañana deban recordar con nostalgia aquellos años y pensar cuándo comenzaron y cuándo terminaron.

MANUEL FERNÁNDEZ-GALIANO

SUPLEMENTOS DE «ESTUDIOS CLÁSICOS»

SEGUNDA SERIE DE TEXTOS NÚMERO 6 (continuación)

CALÍMACO

EPIGRAMAS

XLI - L

INTRODUCCIÓN, TEXTO, APARATO CRÍTICO, TRADUCCIÓN Y NOTAS

DE

LUIS ALBERTO DE CUENCA

MADRID

1975

XLI

Τῇδε Σάων ὁ Δίκωνος Ἀκάνθιος ἱερὸν ὕπνον
κοιμᾶται· θνῄσκειν μὴ λέγε τοὺς ἀγαθούς.

AP VII 451 Pl III[a] 1, 10

SAÓN EL JUSTO

Aquí Saón de Acanto [1], el hijo de Dicón, sagrado [2] sueño
duerme. No digas nunca que los buenos mueren [3].

Epitafio de Saón de Acanto.

[1] Esteban de Bizancio se refiere a cuatro lugares que llevaban en la antigüedad el nombre de Ἄκανθος (*s. u.*). Posee la mayor probabilidad una identidad Ἄκανθος = ciudad costera de la Península Calcídica, ya mencionada por Heródoto IV 44 y Tucídides IV 84. Plinio añade una quinta posibilidad (*H. N.* V 151): una isla de la Propóntide.

[2] Cf. XXXVI 2 (el sueño sacro del pastor Astácides). Aquí se refiere en general al «sueño» de los muertos virtuosos y justos.

[3] Cf. Peek, *Griechische Vers-Inschriften*..., núm. 647: καὶ λέγε Πωπιλίην εὕδειν, ἄνερ· οὐ θεμιτὸν γὰρ θνῄσκειν τοὺς ἀγαθοὺς ἀλλ' ὕπνον ἡδὺν ἔχειν. Calímaco se resiste a la idea de que una misma muerte —ya que no una misma vida eterna— aguarde a justos y malvados. Todo ello dentro de la más hábil disposición poética, de la esbeltez de líneas más significada. El dístico es perfecto. No se puede decir más —y es tópica la frase— con menos palabras. Y no hablo de contenidos aformales, sino de contenidos literarios: la belleza fónica, la situación idónea de cada término y el propio sentido del poema cooperan entre sí para ofrecernos esta pequeña gran obra de arte. El tono aforístico del epitafio no empaña la intensidad literaria —y plenamente literaria— de la composición.

Está, además, como detalle curioso, la significación —quizá ajena al poeta— de los nombres propios en la pieza: Σάων es 'Salvador', Δίκων es 'Justo' y Ἄκανθος 'Espina'. «Acanthus stands in sharp contrast to the name, as death to the man» (Ferguson, *loc. cit.* pág. 70). Así, pues, 'Salvador', hijo de 'Justo', natural de 'Espina' (no otra cosa es la vida) duerme su sueño eterno (el «Big Sleep» de Raymond Chandler y Howard Hawks). Bien entendido: *duerme*, no está muerto. Se merecen el eufemismo los hombres de bien.

XLII

Αἶνιε, καὶ σὺ γὰρ ὧδε, Μενέκρατες, οὐκ ἐπὶ πουλύ
ἦσθα, τί σε, ξείνων λῷστε, κατειργάσατο;
ἦ ῥα τὸ καὶ Κένταυρον; —Ὅ μοι πεπρωμένος ὕπνος
ἦλθεν ὁ δὲ τλήμων οἶνος ἔχει πρόφασιν.

AP VII 725 caret Pl

1 οὐκ ἐπὶ πουλύ Zedel : οὐκέτι πουλύς P : εἰσέτι πουλύς Ruhnken (defendit Pfeiffer ad app., cf. *Aet.* I fr. 24, 5 ὠμογέρων ἔτι πουλὺς ἀνήρ)
2 λῷστε Zedel : ὥστε P
3 ἦ ῥα τὸ Zedel : ἤρατο P

1 Beckby había impreso οὐκ ἐπὶ πουλύ en su primera edición, siguiendo a Zedel. La corrección zedeliana es satisfactoria (= ἐπὶ πολὺν χρόνον). Cf. Gow-Page *ad loc.* La decisión de Beckby, sin embargo, de respetar οὐκέτι πολύς de P en su segunda edición, vertiendo 'so in den besten Jahren ja warst du nicht mehr' quizá no sea ajena a un artículo de Giangrande (*Hermes* XCI 1963, págs. 154-157), en el que se afirma de XLII: «Der Text ist nicht verdorben und bedarf nur der Interpretation». Para εἰσέτι πουλύς de Ruhnken, véase el aparato crítico de Pfeiffer.

LA HORA SEÑALADA

Menécrates de Eno [1], no has estado por mucho tiempo aquí;
¿qué te llevó a la tumba, huésped inmejorable?
¿Lo mismo que al Centauro? [2] —Llegó el sueño que me era destinado,
y el tan sufrido vino es el pretexto.

A Menécrates de Eno le ha llegado su hora. Las gentes, sin embargo, quieren ver en su muerte los terribles efectos del exceso de alcohol.

«Hades spricht», escribe Beckby. No parece probable. Me inclino más bien porque sea el propio poeta (o esa voz anónima de la que con tanta frecuencia se sirve) el interlocutor. El difunto responde a partir de Ὅ μοι (v. 3). Cf. Ateneo 436 d.

[1] En Tracia, en la desembocadura del Hebro, hoy Maritza (Esteban de Bizancio, *s. u.*, alude a otros topónimos con el mismo nombre). Los tracios tenían fama de buenos bebedores (lo cual no prueba que la posición de Αἴνιε al comienzo del epigrama tenga el valor de un argumento, como quiere Waltz). Quizá, como apuntan Gow-Page, lo que explicaría la posición preeminente de Αἴνιε sería la identidad ὧδε = ἐνθάδε = 'aquí (en Egipto)'.

[2] Cf. *Od.* XXI 295-296: οἶνος καὶ Κένταυρον... / ἄασ'...,

XLIII

Κύζικον ἦν ἔλθῃς ὀλίγος πόνος Ἱππακὸν εὑρεῖν
καὶ Διδύμην, ἀφανὴς οὔτι γὰρ ἡ γενεή·
καί σφιν ἀνιηρὸν μὲν ἐρεῖς ἔπος, ἔμπα δὲ λέξαι
τοῦθ', ὅτι τὸν κείνων ὧδ' ἐπέχω Κριτίην.

AP VII 521 Pl III[a] 6, 22

3 λέξαι P : λέξον Pl
4 ὧδ' ἐπέχω P[2] : ἔχω P : υἱὸν ἔχω Pl

3 Λέξαι no es claramente preferible a λέξον, pero es la lectura de P. Además, el infinitivo imperativo está suficientemente atestiguado a lo largo de toda la *Antología*: cf. XXIV 3 y XXXIII 3.

TRISTE MENSAJE

Si vas a Cícico[1], encontrarás con escaso trabajo
a Hípaco y a Dídima, pues no es familia oscura;
y les dirás triste mensaje —pero habrás de decirlo,
sin embargo—: que aquí tengo a su Critias.

Epitafio de Critias de Cícico, probablemente imitado de uno similar de Asclepíades (*AP* VII 500). El viajero —habla la tumba— habrá de cumplir con el penoso deber de participar a los padres la muerte del hijo. Recordemos que las últimas palabras de Ayante (vv. 845 ss. de la obra de Sófocles) son una invocación al Sol para que transmita la lamentable nueva del suicidio a Telemón y Peribea, sus padres. Epigramas de este tipo son muy numerosos en la *Antología*.

[1] Ciudad —y península— de la Propóntide (hoy mar de Mármara).

XLIV

Δαίμονα τίς δ' εὖ οἶδε τὸν αὔριον, ἀνίκα καὶ σέ,
Χάρμι, τὸν ὀφθαλμοῖς χθιζὸν ἐν ἁμετέροις,
τᾷ ἑτέρᾳ κλαύσαντες ἐθάπτομεν; οὐδὲν ἐκείνου
εἶδε πατὴρ Διοφῶν χρῆμ' ἀνιαρότερον.

AP VII 519 Pl III[b] 5, 24 4 Suidas s. u. ἀνιορόν· λυγρόν, καὶ 'ἀνιαρότρον'

4 ἀνιαρότερον Jacobs ex Suid. : ἀνιηρότερον PPl

P regulariza la ᾱ dórica excepto en ἀνιηρότερον. Pero Suidas soluciona el problema en este último caso.

3 Τᾷ ἑτέρᾳ: hiato único en Calímaco: la vocal larga no se abrevia en posición de hiato. Ejemplos en Teócrito IV 22 y X 30. Τᾶς ἑτέρας, posibilidad conjetural, fue rechazada por Pfeiffer (*ad app.*).

¿QUIÉN CONOCE EL MAÑANA?

¿Hay quien[1] conozca bien el azar de mañana[2], cuando[3] a ti,
Carmis, ayer[4] aún ante nuestra mirada,
hoy[4] te enterramos entre llantos? No,
jamás Diofón, tu padre, ha visto nada más horrible.

[1] Τίς δ': la partícula δέ, como en XL 1: sorpresa e indignación.

[2] Cahen y Beckby, siguiendo a Wilamowitz (*Hell. Dicht.* II 119), lo escriben con mayúscula, considerándolo una divinidad abstracta.

[3] Para McKay (*SO* XLV 1970, pág. 47, en su crítica a la pág. 198 del volumen-comentario de Gow-Page), ἄνικα es más bien 'since' que 'when'. En español, el 'cuando' de nuestra traducción es predominantemente causal.

[4] Χθιζὸν - τῇ ἑτέρᾳ: 'ayer - hoy', dado que el 'día siguiente' (τῇ ἑτέρᾳ [ἁμέρᾳ]) de 'ayer' es 'hoy', por perogrullesco que pueda parecer. De ahí que traduzca ἐθάπτομεν (un imperfecto que Meineke quisó convertir en el aoristo ἐθάψαμεν) por presente (cf. XXXII 1).

XLV

Ὤφελε μηδ' ἐγένοντο θοαὶ νέες, οὐ γὰρ ἂν ἡμεῖς
παῖδα Διοκλείδεω Σώπολιν ἐστένομεν.
νῦν δ' ὁ μὲν εἶν ἁλί που φέρεται νέκυς, ἀντὶ δ' ἐκείνου
οὔνομα καὶ κενεὸν σῆμα παρερχόμεθα.

AP VII 271 Pl III[a] 19, 9

2 Διοκλείδεω Pfeiffer : Διοκλείδου PPl
4 σῆμα Brunck : σᾶμα PPl, fort. recte

2 Διοκλείδεω: tan sólo en *Aet.* I fr. 32 se da un caso de gen. en -ου de nominativo en -ης (Pfeiffer).

4 Σῆμα/σᾶμα: la corrección de Brunck ha sido aceptada por la mayoría de los editores. Nada prueba que XLV haya sido redactado en dialecto dórico, aunque la unanimidad de los códices valore y justifique la elección de σᾶμα.

CENOTAFIO DE SÓPOLIS

¡Ojalá [1] no se hubieran fletado nunca naves rápidas!
Pues no lamentaríamos entonces
el destino de Sópolis, el hijo de Dioclides.
Ahora en algún lugar del mar se agita su cadáver, y
no pasamos ante él,
sino ante un nombre y una tumba vacía [2].

La composición parece inspirada en un epigrama de Simónides (*AP* VII 496, 5 s.). El paralelo entre ambas piezas podrá apreciarse mejor tras la lectura de un artículo de McKay (*Mnemosyne* XXV 1972, págs. 189-190).

[1] Ὤφελε: nuestro 'pluguiera a Dios', nuestro 'ojalá' (*wa šā llâh* 'y quiera Dios'; cf. J. Corominas, *Dicc. Crít. Etim. de la Leng. Cast.* III 548).

[2] Conservo la hendíadis. Lugar paralelo dentro del *corpus* epigramático calimaqueo es XXXVIII 4.

XLVI

Δωδεκέτη τὸν παῖδα πατὴρ ἀπέθηκε Φίλιππος
ἐνθάδε, τὴν πολλὴν ἐλπίδα, Νικοτέλην.

AP VII 453 Pl III[a] 20, 1

NICÓTELES

Doce años, un niño[1]. Lo ha enterrado[2] Filipo, el padre, aquí,
junto con toda su esperanza. Su Nicóteles[3].

El poema, justamente famoso, impresiona, conmueve. Produce una poderosa sensación de abatimiento (cf. Wilamowitz, *Hell. Dicht.* II 119) y su aparente simplicidad no está reñida con una perfecta estructuración de las palabras. En efecto, la primera palabra (δωδεκέτη) y la última (Νικοτέλην) son coriámbicas ambas y fijan, en forma inimitable, la edad y el nombre del niño muerto. El epitafio (que quizá funcionase estrechamente ligado a una representación del muchacho sobre la tumba) conserva aún hoy esa frialdad pétrea, propia de lo muerto, que simboliza la vanidad de las ilusiones humanas, la misma vanidad del *Eclesiastés*, pero más despojada aún, más nihilizada si cabe. En Calímaco un escepticismo ritual de corte estetizante sustituye a la creencia en el Dios que premia y castiga del 'predicador' bíblico.

[1] Vierto τὸν παῖδα, propiamente 'hijo' en este contexto, por 'niño', sirviéndome de las posibilidades bisémicas del vocablo y del precedente que suponen las traducciones de Cahen y Waltz, únicas versiones, por otra parte, que han estado atentas a respetar el orden de palabras original, fundamental en el dístico calimaqueo.

[2] Ἀπέθηκε: Filipo ha enterrado ('depositado') al mismo tiempo un hijo y toda su esperanza.

[3] He intentado, mediante el uso de la pausa y del lenguaje cortado, ser fiel al orden de palabras. En 'su Nicóteles' empleo el posesivo familiar y afectivo, con el fin de aislar la cláusula final sin dañar el sentido. El griego obliga a efectuar (ya que son tres los términos que funcionan como implemento de ἀπέθηκε: δωδεκέτη, τὸν παῖδα y Νικοτέλην, a más de una aposición: τὴν πολλὴν ἐλπίδα) este tipo de escisiones, so pena de perderse por completo el orden original.

XLVII

Εἶχον ἀπὸ σμικρῶν ὀλίγον βίον οὔτε τι δεινόν
ῥέζων οὔτ' ἀδικέων οὐδένα. Γαῖα φίλη,
Μικύλος εἴ τι πονηρὸν ἐπῄνεσα μήτε σὺ κούφη
γίνεο μήτ' ἄλλοι δαίμονες οἵ μ' ἔχετε.

AP VII 460 Pl III[a] 25, 2

2 ἀδικέων Meineke : ἀδικῶν PPl
3 Μικύλος Jacobs : Μείκυλος P : Μίκυλος Pl
4 μήτ' ἄλλοι PPl : μήθ' ἵλεῳ Wilamowitz : μήτ' ἐσθλοὶ Pippidi

2 'Αδικέων: cf. III 5, VII 3, IX 3, LVI 2... Calímaco prefiere siempre las formas no contraídas a las formas contractas (como ἀδικῶν).

3 Mícilo (Μικύλος) puede ser el nombre de un filósofo cínico, o bien el de un general macedonio (Diodoro XIX 88, 5). Por lo demás, equivale a 'pequeño', significación muy acorde con el contexto.

4 El texto de PPl, muchas veces enmendado sin necesidad, es plenamente correcto. Cf. O. Kern, *ARW* XXX 1933, págs. 203-205, donde se discute este epigrama: Calímaco es Mícilo (un nombre supuesto), y δαίμονες ἄλλοι son los otros dioses, los sin nombre, que habitan bajo tierra.

UN HOMBRE SIN RELIEVE

Con pequeños recursos he vivido una vida pequeña [1],
sin hacer mal ni lacerar a nadie. Gea [2] amiga,
si Mícilo aprobó alguna injusticia, no le seas tú leve [3],
ni vosotros tampoco, demonios [4] que me poseéis.

Epitafio —quizá ficticio— de Mícilo, un hombre honesto, sin relieve.

[1] Mícilo arrastró una precaria existencia. El juego de palabras es ingenioso: Mícilo, es decir, 'Pequeño', ha llevado una vida 'pequeña' (ὀλίγος como opuesto a μέγας, calidad), con pequeños recursos (σμικρός como opuesto a μακρός, cantidad).

[2] Recordemos que Θέμις, la 'Justicia', fue hija suya y de Ūrano (εἴ τι πονηρὸν...).

[3] Mícilo reclama su *sit tibi terra leuis* al revés: que no le sea concedido nunca, antes de la debida comprobación de su currículum moral.

[4] Ἄλλοι δαίμονες: son los démones ctónicos, las distintas divinidades subterráneas que hoy «poseen» y retienen a Mícilo. Traduzco 'demonios', como en XII 3.

XLVIII

Ἱερέη Δήμητρος ἐγώ ποτε καὶ πάλιν Καβείρων,
ὦνερ, καὶ μετέπειτα Διονυσήνης
ἡ γρηὺς γενόμην, ἡ νῦν κόνις †ηνο...
πολλῶν προστασίη νέων γυναικῶν.
καί μοι τέκν' ἐγένοντο δύ' ἄρσενα, κηπέμυσ' ἐκείνων
εὐγήρως ἑνὶ χερσίν. ἕρπε χαίρων.

AP VII 728 caret Pl

1 πάλιν apogr. Bouhier : πάλι P
2 Διονυσήνης Brunck : διονυσίνης P
3 γρηὺς P : γρηῦς P² // ἡ νο P : η νο P²; finem uersus non scripserunt MSS : ἡ 'ν ⟨ὅτλοις Ἐλευθοῦς⟩ Mair : ἡ 'ν θεῶν ἑορταῖς (προστασίην ἔχον) Jacobs : ἡ 'κ θεῶν λελόγχειν (προστασίην) Meineke : ἡ Νόθωνος Αὔγη Schneider : ἣν ὅτ' ἐνθάδ' ἔζων fort. (Gow-Page)
4 πριστασίην ἑῶν P?
5 κηπέμυσ' ἐκείνων P : κηπέμυσα κείνων Pfeiffer

Metro: gran *arquiloquio* (cf. XIX 3 y 6: tetrapodia dactílica + tripodia trocaica pura), seguido de endecasílabo *falecio* (el endecasílabo por antonomasia de Catulo XLII 1: *Adeste, hendecasyllabi, quot estis*). Cf. Dain, *Traité de métrique grecque*, págs. 78 y 90-91.

1 Para el apógrafo Bouhier, cf. Gow-Page I, pág. XLIV.

2 Διονυσίνης (P): clásico error por iotacismo. El copista ha escrito la penúltima η como la pronunciaba.

3 P deja el verso inacabado. Múltiples conjeturas han surgido para cubrir la ausencia de los dos troqueos desaparecidos. Sin embargo, todos los esfuerzos han sido inútiles. Y es que acceder al texto original no deja de ser una utopía.

5 Pfeiffer no justifica su corrección κηπέμυσα κείνων. Es preciso reconocer que la elisión de -α no es muy común y que la forma κεῖνος es usada en proporción algo mayor que la forma ἐκεῖνος por Calímaco.

LA SACERDOTISA

Sacerdotisa antaño de Deméter, después de los Cabiros [1],
y más tarde de la diosa del Díndimo [2],
llegué a vieja, y ahora no soy más que ceniza, caminante... [3],
yo que fui protectora [4] de muchas jóvenes mujeres.
Me nacieron dos hijos [5], dos varones, y apagué la mirada
entre sus brazos, fin de una bella vejez. Vete, y que seas feliz.

Una vida consagrada a los dioses y una tristeza: la de la sacerdotisa.

1 Dioses de Samotracia de origen prehelénico (cf. XXVIII 3, nota). Su culto estaba íntimamente ligado al de Deméter. Cf. la obra fundamental de Bengt Hemberg *Die Kabiren*, Uppsala, Almqvist & Wiksells, 1950.

2 La diosa del monte Díndimo, en Frigia (cf. Esteban de Bizancio *s. u.* Δίνδυμα y Catulo LXIII 13), es Cíbele. Cf. *AP* VI 281, 1 (Leónidas de Tarento).

3 †ηνο...: Mair escribe ἡ 'ν ὄτλοις 'Ελευθοῦς 'I who in the travail of Eleutho'. 'Ελευθώ no es otra que Εἰλείθυια, 'Ilitía', hija de Zeus y Hera (o divinidad hiperbórea madre de Eros), y diosa de la fecundidad y del parto (cf. XXIII 1). Schneider quiere ver en la laguna el nombre de la sacerdotisa: ἡ Νόθωνος Αὔγη. Las conjeturas de Jacobs y Meineke (véase el aparato) se critican a sí mismas por los cambios que hay que llevar a cabo en v. 4. Gow-Page proponen (a título de simple sugerencia) ἦν ὅτ' ἐνθάδ' ἔζων 'I who am now dust was, when alive on earth...'.

4 ¿Especie de γυμνασίαρχος femenino? ¿'Protectora' en general, 'presidente'? Προστασία era, además, uno de los sobrenombres cultuales de Deméter (Pausanias II 11, 3).

5 Las sacerdotisas podían casarse y tener hijos (cf. *AP* VI 356 Páncrates).

XLIX

Τὴν Φρυγίην Αἴσχρην, ἀγαθὸν γάλα, πᾶσιν ἐν ἐσθλοῖς
Μίκκος καὶ ζωὴν οὖσαν ἐγηροκόμει
καὶ φθιμένην ἀνέθηκεν ἐπεσσομένοισιν ὁρᾶσθαι.
ἡ γρηὺς μαστῶν ὣς ἀπέχει χάριτας.

AP VII 458 caret Pl

1 Αἴσχρην Reiske : αἰσχρὴν P // πᾶσιν Bentley : παισὶν P

4 Ὥς (y no ὡς) imprimen Pfeiffer y Gow-Page, en el sentido de 'thus the woman has received' (Gow-Page).

ESCRA LA NODRIZA

A Escra la frigia, leche[1] insuperable, estando viva,
regalábale Mico[2] su vejez con todo tipo de bondades,
y, muerta, ha levantado su efigie aquí, a la vista de las generaciones venideras.
Recibe así la anciana gratitud merecida por la labor nutricia de sus senos.

Inscripción funeraria celebrando los méritos de una nodriza excelente muerta en su ancianidad. Incluiría un relieve o algún tipo de imagen de la difunta.

[1] Γάλα: 'leche' (y 'nodriza', por metonimia).

[2] Cf. XXVI 1. Es un apelativo cariñoso que se daba a los niños. Probablemente Escra, la nodriza, llamaría a su amo 'pequeñito' ('Baby', vierten Gow-Page en su comentario a XXVI 1, y 'tiny' Ferguson, *art. cit.* pág. 70). Se trata de uno de esos hipocorísticos propios de la niñez que penetran en el habla de los adultos.

L

Τίς, ξένος, ὦ ναυηγέ; Λεόντιχος ἐνθάδε νεκρόν
εδρεν ἐπ' αἰγιαλοῦ χῶσε δὲ τῷδε τάφῳ
δακρύσας ἐπίκηρον ἑὸν βίον· οὐδὲ γὰρ αὐτός
ἥσυχον αἰθυίῃ δ' ἶσα θαλασσοπορεῖ.

AP VII 277 caret Pl

1 ἐνθάδε P : ἔνθα σε Schneider, fort. recte
2 εδρεν P : εδρέ μ' Agar : εδρέ σ' Volger // αἰγιαλοῦ Hecker : αἰγιαλοὺς P : αἰγιαλοῖς Bentley
4 ἥσυχον P : ἥσυχος Hemsterhuys // αἰθυίῃ Hemsterhuys : αἰθυίη P^2 : αἰθόη P

1 He seguido la puntuación de Schneider, considerando ξένος como un nominativo por vocativo. Es preferible la pregunta '¿Quién eres, náufrago extranjero?' a 'Qui t'a donné l'hospitalité, ô naufragé?' (Cahen, Waltz). Beckby, que en su primera edición había impreso τίς ξένος, ὦ ν., en la segunda escribe τίς, ξ. ὦ ν. (de 'Sag, wer begrub dich so freundlich, Ertrunkner?' a 'Fremder, im Schiffbruch Ertrunkner, wer bist du?').

2 La conjetura de Agar (*CQ* XVII 1923, pág. 83) exige dos interlocutores: el caminante que pregunta y el muerto que responde. No creo (con Paton, Mair, Cahen, Pfeiffer y Beckby) que sea admisible el «diálogo». Beckby había aceptado la conjetura de Agar en su primera edición, para más tarde optar por εδρεν. La enmienda de Volger no implica conversación entre paseante y difunto. Pero εδρεν es perfectamente posible en su contexto y hace un sentido inmaculado.

4 Parece preferible ἥσυχον, lectura de P, por cuanto se corresponde mejor con ἶσα (αἰθυίῃ).

IMAGEN DE MI MUERTE

¿Quién eres, náufrago extranjero? Aquí, sobre la
playa, Leóntico ha encontrado
tu cadáver, y lo ha enterrado en esta tumba,
deplorando su propia y azarosa existencia. Pues,
como la gaviota,
con inquietud recorre los océanos.

Waltz *ad loc.*: «Le passant a dû remarquer une tombe qui ne portait aucun nom, mais seulement des attributs ou un bas-relief ne laissant aucun doute sur le genre de mort auquel le défunt avait succombé; et il s'étonne, tout en supposant que cet anonymat provient de ce que le naufragé avait été enseveli par un étranger qui ne connaissait même pas son nom». Contra Waltz: el caminante se interesa, en efecto, por la tumba anónima del náufrago. Pero el difunto no responde a su pregunta. Es el propio caminante quien se contesta a sí mismo con los únicos datos a su alcance, a saber, que Leóntico (un hombre de mar, a buen seguro conocido *a priori* de quien habla) habría recogido y enterrado un cadáver ahogado en las riberas del océano. Sin duda, Leóntico vio en el despojo humano una premonición, un signo de lo que a él ha podido, puede y podrá ocurrirle en cualquier momento. En su acto de piedad hubo «intereses» personales.

Otra solución sería suponer al marino Leóntico como único interlocutor (en 3.ª persona) del epigrama.

DIRECTOR:

MANUEL FERNÁNDEZ-GALIANO.

COMITÉ DE REDACCIÓN:

JOSÉ ALSINA, MIGUEL DOLÇ, ANTONIO FONTÁN, JUAN GIL, SEBASTIÁN MARINER, ISIDORO MUÑOZ VALLE, FRANCISCO RODRÍGUEZ ADRADOS y JOSÉ S. LASSO DE LA VEGA.

ESTUDIOS CLÁSICOS publica tres números anuales (febrero, mayo y noviembre) que forman, sin contar los suplementos, un volumen de quinientas páginas aproximadamente.

El único responsable de los conceptos u opiniones expresados en artículos o reseñas de ESTUDIOS CLÁSICOS será el autor del respectivo trabajo.

PRECIO DE VENTA Y SUSCRIPCIÓN:

ESPAÑA:

Suscripción anual	300	ptas.
Número suelto	125	»

EXTRANJERO:

Suscripción anual	450	»
Número suelto	190	»

REDACCIÓN: DUQUE DE MEDINACELI, 4 MADRID (14)

DISTRIBUCIÓN: LIBRERÍA CIENTÍFICA MEDINACELI

DUQUE DE MEDINACELI, 4. — MADRID (14)

Depósito Legal: M. 567 - 1958

Gráficas Cóndor, S. A. — Sánchez Pacheco, 81. — Madrid, 1974.

ÍNDICE GENERAL DEL TOMO XVIII

ARTÍCULOS: *Págs.*

BALTAR, R., *Notas críticas a Celso y Rufo de Éfeso* 419
CASTILLO, C., *Teorías del estilo en la Literatura latina: tradición y evolución* 235
— *La epístola como género literario de la Antigüedad a la Edad Media latina* 427
DOLÇ, M., † *Mariano Bassols de Climent* 283
F. GALIANO, M., *Y todavía dos chiboletes más* 149
FONTÁN, A., *Cicerón y Horacio, críticos literarios* 187
GIL, L.: *Comedia ática y sociedad ateniense. I. Consideraciones generales en torno a la comedia media y nueva* 61
—, — *II. Tipos del ámbito familiar en la comedia media y nueva.* 151
LÓPEZ EIRE, A., *Un poeta llamado Estesícoro: su encuadramiento cronológico* 27
— *Estesícoro, autor de «palinodias»* 313
LÓPEZ FÉREZ, J. A., *La etiología democritea y su influjo en el «Corpus hippocraticum»* 347
MARINER, S., *Cicerón, orador: una autocrítica y una revisión* 103
—, — *II. La autocrítica ciceroniana* 357
MIRALLES, C., *Poesía antigua y moderna: la poesía como lengua y los límites del hombre* 125
— *Poesía antigua y poesía moderna: proceso tecnológico y poesía antigua* 257
— † *Eduard Valentí i Fiol* 281
PENA, M. J., *El santuario y la tumba de Eneas* 1
PIERNAVIEJA, P., *En torno al «carmen» I de Catulo* 411
POCIÑA, A., *Tragediógrafos latinos menores en el período de la República* 83

ARTÍCULOS: *Págs.*

SEGURA, B., *La «consecutio temporum»: una posibilidad de relación temporal* 217
— *Análisis y estructura del primer subsistema temporal latino (serie conjuncional «cum», «postquam», etc.) en época clásica* ... 377

INFORMACIÓN BIBLIOGRÁFICA:

DOLÇ, M., *Esbozo de una historia. El cincuentenario de la «Fundació Bernat Metge»* 443
D'ORS, A., *Un «corpus» de las inscripciones de Barcelona* 289
PIERNAVIEJA, P., *La «Historia» de Meillet* 294
SEGURA, B., *El latín en Portugal* 452

INFORMACIÓN PROFESIONAL:

Boletín informativo de la Sociedad 463
Entre dos Congresos 461
Nombramientos y actividades profesionales 460
Nuevos cuestionarios para oposiciones a Cátedras y Agregaciones de Instituto 295
Planes de estudios universitarios 459

Además, la revista ha publicado separadamente, como suplemento de la segunda serie de textos:

CALÍMACO, *Epigramas, I-XL*, introducción, texto, aparato crítico, traducción y notas de Luis Alberto de Cuenca (núm. 6, con los 71-73 de la revista).