



E. IAÑEZ

HISTORIA DE LA LITERATURA

**LAS LITERATURAS
ANTIGUAS Y CLASICAS**

VOLUMEN 1

Lectulandia

Esta Historia de la Literatura Universal pretende acercarnos a las diversas producciones literarias mediante una exposición clara pero rigurosa de sus correspondientes tradiciones. Habiendo optado por el estudio a través de las literaturas nacionales, al lector se le ofrece, al tiempo que mayor amenidad y variedad, una estructuración más acorde con los criterios de divulgación que presiden la obra. No se olvida, por otra parte, agrupar las diferentes tendencias literarias, como menos aún, insertarlas decididamente en su determinante momento histórico.

En la Literatura en la Antigüedad se estudian las más antiguas producciones de la Literatura Universal: desde las arcaicas inscripciones funerarias de las pirámides egipcias hasta los más refinados textos del clasicismo grecorromano; desde las manifestaciones de más profundo pensamiento indio a las primeras exposiciones de la doctrina y la filosofía cristiana. Todo ello pasa por la utilización de una lengua deliberadamente artística, mediante la cual los primeros autores de la humanidad comienzan a interpretar la realidad circundante. Nos encontramos, en unos casos, ante tímidos tanteos de una literatura balbuciente; en otros, ante las primeras obras maestras de la Literatura Universal, que se ganaron inmediatamente el apelativo de «clásicas».

Lectulandia

Eduardo Iáñez

Las literaturas antiguas y clásicas

Historia de la literatura universal - 1

ePub r1.0

jaleareal 17.02.16

Título original: *Las literaturas antiguas y clásicas*

Eduardo Iáñez, 1989

Diseño de cubierta: Antonio Ruiz

Editor digital: jaleareal

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Al Dr. Ángel Lacalle. In memoriam

Antigua literatura oriental

Introducción a la antigua literatura oriental

Al comenzar un estudio de la Historia de la Literatura no se puede perder nunca de vista que tal «historia» y que tal «literatura» están siempre determinadas por unas condiciones materiales que son diversas con el paso del tiempo, pero en cualquier caso, fundamentales para el estudio.

Condiciones materiales que, precisamente, van a hacerse más patentes cuanto más nos alejemos en el tiempo que ocupa esa Historia de la Literatura, presentándose de una forma especialmente relevante para la Literatura Antigua. Efectivamente, ninguna manifestación literaria va a quedar más materialmente condicionada en su estudio que esta Literatura Antigua de la que ahora nos ocupamos, puesto que sus manifestaciones van a depender directamente de la materialidad que las condicionó.

Y condicionamiento primero que no por evidente es menos necesario reseñar: el de la *escritura*, puesto que ésta no siempre existió ni apareció para todas las civilizaciones bajo la forma que hoy la conocemos. En este sentido, aunque los orígenes de la escritura sean imposibles de localizar, se han barajado diversas hipótesis para su explicación; hipótesis que van desde la religiosa a la política, pasando por la literaria, pero entre las que, sin duda, hay que atender de forma especial, por su mayor acierto y aceptación, a la de los orígenes administrativos o burocráticos. Porque si hay un hecho común evidente, éste es el de la aparición de las primeras manifestaciones escritas en el seno de sociedades indudablemente urbanas; es decir, que parece ser que la necesidad de una organización social determinada para la ciudad, con las nuevas situaciones que conlleva, fue decisiva para la aparición de un sistema de comunicación que, como el escrito, permitía el establecimiento y difusión de una burocracia indispensable para las primeras sociedades sedentarias urbanas que contempla la historia.

Otra condición que no podemos olvidar es la *forma material* por la que se manifiesta la literatura; esto es, la forma material de lo que habitualmente denominamos como libro: lógicamente, éste no presentaba la que hoy conocemos, sino que ha venido diversificándose y evolucionando hasta llegar a la forma «libro» que ahora se nos presenta. En primer lugar, no siempre el papel fue la base sobre la que escribir, dado que no todas las sociedades lo conocían, adaptándose a otra serie de materiales que ofrece la Naturaleza: puesto que resulta evidente que tal papel no es el material idóneo para el almacenamiento —a pesar de ser el imperante aún hoy, cuando ya se conocen otros sistemas (cintas, discos, microfilms, ordenadores...)—, las distintas civilizaciones debieron ir recurriendo en la Antigüedad a otros materiales

como el papiro, el barro o arcilla, la piel, la madera, recubierta o no de cera, etc. Bases, por tanto, sobre las que escribir, que han llegado a nosotros en peor o mejor estado de conservación y que, de cualquier forma, imponían una disposición diversa para su consulta posterior: el rollo, la tabla, el prisma, el cilindro hueco... son formas de presentación de unos textos que se consideraban importantes y a los que se prestó decisiva atención en las primeras bibliotecas, aparecidas para su servicio.

Y, por fin, una última *condición literaria* para el estudio de la Literatura Antigua, puesto que, atendiendo a los pretendidos orígenes administrativos de la escritura, parece claro, en primer lugar, que la literatura tendería a satisfacer tales necesidades. Nos encontramos así con que gran parte de las manifestaciones literarias de esta época van a estar orientadas a la consecución de un orden social establecido en forma de normas, derechos y deberes; sin embargo, encontramos que pueblos poderosos y ya sedentarios no sintieron, en contra, tal necesidad, y ello a pesar de conocer la literatura escrita de otros pueblos. Literariamente, el surgimiento de una escritura la llevó a su desarrollo y perfeccionamiento por medio de instituciones y clases sociales adecuadas, y decisiva entre ellas fue la clase sacerdotal y el templo que rige: indudablemente, la literatura religiosa, limitada en un principio a recoger las tradiciones orales, se va acrecentando con nuevas aportaciones intelectuales — especialmente conforme se les va encargando de la enseñanza y conservación cultural —, y deriva paulatinamente a un conocimiento de todas las parcelas útiles para la vida social (agricultura, medicina, astronomía...).

Estamos, por tanto, ante las primeras literaturas que el hombre produce y que a nosotros, de una manera u otra, nos han llegado: con el progresivo grado de civilización, tal acervo cultural dará lugar —para pueblos que aún pueden considerarse primitivos, y que luchan por imponerse en su marco geográfico— a las literaturas clásicas, y no sólo en Occidente, sino también, y mucho antes, en Oriente: es el punto de partida para toda una Historia de la Literatura.

1. Notas a la literatura egipcia

Eminentemente religiosa y nacional, la cultura egipcia sólo estuvo al servicio, al contrario que otras antiguas, del pueblo que la creó, y sus límites fueron los de la expansión de éste: a pesar de su larga pervivencia —contempla la llegada del cristianismo y llega hasta el final del Imperio Romano—, es una cultura celosa, aislada, lo que explica en gran medida el misterio que aún la rodea.

No se libra de esta caracterización la literatura, encerrada y constreñida también a lo tradicional, y cuya dificultad primera se halla ligada al desentrañamiento de la escritura en la que se expresa. A este respecto, existieron en Egipto tres tipos de escritura diferenciados, que dieron lugar a distintas obras literarias, determinadas tanto cronológicamente como por el nivel social desde el que se escribía y al que se dirigía, teniendo siempre en cuenta que el número de personas capacitadas para la lectura era mínimo.

- a) *Escritura jeroglífica*, la «escritura sagrada» usada durante treinta y cuatro siglos (del 3000 a. C. al siglo IV d. C.). Se trata de ideogramas claramente identificables y simples, con los que captar los elementos esenciales de los objetos o seres que representan.
- b) *Escritura hierática*, «sacerdotal», preferentemente utilizada para los textos sagrados, y que no es sino una simplificación en cursiva de la jeroglífica, en un intento de ganar en rapidez a la hora de redactar documentos administrativos. Evolucionó mucho en el transcurso del tiempo, y se usó desde las primeras dinastías.
- c) *Escritura demótica*, «popular», una nueva cursiva en la que los signos comienzan a agruparse formando trazos unidos en una sola figura. Desplazó a la hierática de los usos administrativos e incluso religiosos.
- d) *Escritura copta*, la propia del copto, sustitución a partir del siglo IV d. C. del antiguo egipcio por una lengua con importantes préstamos —también alfabéticos— del griego. Fue la lengua popular vehículo del cristianismo entre las clases bajas, desplazada definitivamente por el árabe desde el siglo XIII.

El dominio de escritura y lectura estaba a cargo de toda una clase que gozó de gran importancia y consideración: el *escriba* era el funcionario encargado de la administración, la ayuda imprescindible del sacerdote y el educador de la sociedad egipcia. Las escuelas, aunque prácticamente reservadas a ellos y a los nobles, estaban también abiertas a las clases bajas cuyos hijos más inteligentes tenían aquí su lugar, recibiendo una sólida formación intelectual y moral que fue el principio de las distintas manifestaciones literarias egipcias.

Manifestaciones literarias que tenían como rasgos comunes la anonimidad (como en el resto de las producciones artísticas), cuya razón principal está en la fuerza de la tradición oral; y la brevedad, lo que no quiere decir que, efectivamente, no existieran obras extensas, sino que, cuando éstas aparecen, lo hicieran como agrupación de distintas composiciones que, por cualquier razón, forman finalmente un conjunto.

2. El Reino Antiguo (3500-2400 a. C.) y Medio (2300-1700 a. C.)

a) *La literatura religiosa*

Las primeras manifestaciones literarias van unidas a una concepción artística que no dudaba en ponerse al servicio de la educación del pueblo: los *Textos de las pirámides* (anteriores al 3000 a. C.) son los restos más antiguos de esta preocupación por transmitir un sentido a la vida ultraterrena, lo que hubo de dar lugar a la literatura funeral: himnos y plegarias de metro difícil de precisar, con una forma refinada en la que predominan aliteraciones, juegos de palabras, paralelismos... y que no son sino solicitudes al cielo para la protección del soberano, invocaciones al sol y narraciones de la felicidad en el cielo.

Este tipo de práctica no dejó de llevarse a cabo en una civilización cuyos sentimientos nacional y religioso iban estrechamente unidos: templos, palacios y tumbas, en su grandeza, invitaban a recordar —también con sus inscripciones literarias— lo grandioso y eterno del pueblo que los construyó.

Justamente la preocupación por una vida ultraterrena hubo de dar lugar al comercio de la única obra que lo permitió en Egipto: *El libro de los muertos*, verdadera guía para los difuntos en la otra vida, y que se ha encontrado prácticamente junto a todas las momias egipcias. Obra de larga vida, ha sido descubierta en distintas redacciones, describiéndose en sus diversos capítulos la conservación de las momias, los ritos funerarios, la trayectoria que habrá de seguir el difunto hasta llegar al juicio, etc. Los varios capítulos no pertenecen todos, por tanto, a una misma época: algunos se encuentran ya en los *Textos de las pirámides*; otros son aún anteriores. La redacción más antigua es la llamada Heliopolitana (de los sacerdotes de la ciudad de Anu, la griega Heliópolis). Indudablemente, gran parte de este material fue elaborado

al final del Reino Medio.

b) *La poesía*

Ocupando un lugar central, como una de las manifestaciones más antiguas, estaba destinada, sin embargo, a la recitación y al canto, ignorándose el ritmo, cantidad y acentuación que la animó. Se desconoce incluso en muchos casos la pronunciación, aunque, de cualquier forma, las repetidas metáforas que en ella se localizan pueden aproximarnos a la idea de una poesía muy formalista, tendente a la abstracción a pesar de la pobreza de palabras que la expresen en el antiguo egipcio.

En este período, y aparte de esa poesía funeral ya reseñada, encontramos, por un lado, una lírica popular tanto melancólica como sensual y alegre; por otro, una lírica de carácter cortesano, como la del *Canto del arpista*, en la que se recuerda al príncipe lo caduco de la vida y se le exhorta a huir de la falsa alegría de los placeres.

c) *La narrativa*

La narrativa nos deja buenas muestras en el Reino Medio; gozando de gran predilección, fue muy cultivada por los egipcios, y de su carácter popular puede deducirse el más que probable hecho de que remitiera a una tradición oral anónima, limitándose entonces el escriba a hacer de simple copista.

Dentro de este género se inserta la *Historia del náufrago*, en la que se nos narran las aventuras de un personaje que, habiendo naufragado, llega a una isla mágica donde habitan sesenta y cinco serpientes divinas. Es bien recibido, hasta que un navío lo lleva de vuelta a su país: cuando abandona la isla, contempla cómo ésta se convierte en olas de mar.

Por su parte, la *Historia de Sinhué* idealiza la figura del príncipe de este nombre, quien, a la muerte de Amonemhet I, huye de Egipto por miedo a verse envuelto en una intriga: refugiado en Siria, se casa con la hija de un príncipe. Nota característica de este cuento es el equilibrar perfectamente lo imaginario y fantástico con el constante sentido de realidad, llegándose por tanto a un realismo —o, al menos, a una verosimilitud— admirable.

La Historia del rey Kheops y los magos, por contra, tiende a lo fantástico de manera más clara. Técnicamente, la breve «novela» es interesante desde el momento en que usa de un procedimiento narrativo que hubo de tener gran fortuna en la literatura antigua —es la base de las *Mil y una noches*— y que se hubo de seguir hasta bien entrada la Edad Media: en ella, el rey llama a sus cuatro hijos y les pide una narración maravillosa a cada uno de ellos.

d) *Literatura didáctica*

Característico de la literatura egipcia fue el género de la literatura sapiencial o moral; se basa ésta en una serie de consideraciones, preceptos y consejos morales, explicables justamente desde la no desdeñable altura moral social que el pueblo egipcio logró. Puesto que si es cierto que tal género es común a la Literatura Antigua, y que llegó a la Edad Media por vía del cristianismo, será en Egipto donde lo encontraremos por primera vez desarrollado y razonado. Formalmente fue evolucionando, aunque es común el hecho de que se presente bajo el título de «Advertencias», «Preceptos», «Diálogos», «Instrucciones», etc.; técnicamente, y por regla general —aunque con variantes—, un padre da consejos a su hijo para el triunfo en la vida y la salvaguarda de la moralidad.

La más antigua muestra del género nos la ofrecen los *Preceptos de Ptah-hepet*, que encierran advertencias convenientes para los aspirantes a funcionarios. Parece ser que fue su autor un gobernador de Menfis, en la V dinastía, y que el texto fue utilizado en las escuelas anejas al templo.

Buscando parecidos resultados parecen haberse compuesto los *Consejos de Duaf* a su propio hijo: se exalta en ellos la profesión del escriba, presentándolo como base y fundamento de la perdurabilidad de los gobiernos y los hechos que originan.

De tonos menos idealistas resultan las *Instrucciones de Amonemhet I a su hijo*, en las que la razón de Estado y la supervivencia del mismo sistema (en especial, del monarca) priman sobre el idealismo moral propio del género.

Pertenecen a esta época dos textos de argumento filosófico. En el titulado *Diálogo de un cansado de la vida con su alma*, un hombre discute largamente con su alma sobre la oportunidad del suicidio como liberación de una existencia insoportable, enumerando las razones en un cuadro muy pesimista. Por su lado, las *Advertencias de un viejo sabio* presentan la tranquila vida de un viejo rey ajeno a la anarquía que se va apoderando del país. El viejo Ipur lo saca del letargo descubriéndole la verdad y el valor de los acontecimientos. Concluye en una profecía de las reformas venideras, con un tono optimista confiado en la solución que se deduce de los mismos males analizados.

e) *Literatura científica e historiografía*

Hay que citar también la existencia de tratados de carácter científico de contenido religioso o mágico, y de una especie de autobiografías de funcionarios, que son la única representación de una historiografía que los faraones no toman en consideración, desinteresados de los hechos de sus predecesores.

3. La literatura en el Nuevo Imperio (hacia 1700-1000 a. C.)

El período del que ahora nos ocupamos representa el de mayor esplendor

histórico y político del que disfrutó la civilización egipcia, que tuvo su correspondiente influencia en las letras. En lo que se refiere al modo de expresión, hay que anotar que el egipcio clásico se va tornando en un neogipcio en el que interviene de forma decisiva el lenguaje hablado de su tiempo, aproximándose así lo que constituía el nivel lingüístico literario al popular.

a) *Literatura religiosa*

Las producciones literarias de finalidad religiosa siguen siendo de vital trascendencia para la vida social egipcia; sin embargo, hay que decir a este respecto que la religión oficial, a pesar de su fuerte sentido de tradicionalidad, fue sufriendo una serie de evoluciones que acabaron en una aceptación progresiva de un claro monoteísmo, el cual facilitó en mucho la expansión del cristianismo por gran parte de Oriente.

Evoluciones que vienen dadas por la misma trascendencia moral, social y política con que se trata lo religioso, y por el hecho —fundamental— de la asociación entre divinidad y monarca, hasta el punto de que éste determinaba en gran manera aquélla. Precisamente en este período, el faraón Akh-En-Atén dirige un movimiento que tenía por objeto la sustitución del culto al dios Amón por el de Atén. Para ambos dioses se compusieron himnos: los mejores al primero de ellos, en los templos de Tebas, por manos de sus sacerdotes; los dedicados a Atén, compuestos probablemente por el mismo faraón o escribas y sacerdotes a su servicio: singulares y novedosos, se une al fondo de religiosidad tradicional una poética fuerza descriptiva hasta entonces desconocida que llega a superar lo estrictamente religioso.

También se contempla la redacción tebana —prácticamente definitiva— del *Libro de los muertos*; comprende ahora 180 capítulos entre los que destacan las sentencias filosóficas que ensalzan el alto sentido de moralidad en la sociedad, y la confesión con la que se ha de defender el difunto de las acusaciones que le hagan los 42 jueces de Osiris.

b) *La poesía*

En la lírica, siguen primando los cantos para acompañar con flautas y arpas. Generalmente en forma de diálogo, se detienen de forma especial en una descripción del detalle paisajístico ideal, metáfora de la amada o el amado, a los que se compara con flores, pájaros, palmeras o montes. Como en gran parte de la tradición lírica oriental, es frecuente que sea una joven la que hable, en una visión sumisa al personaje femenino que contrasta con la visión que de la mujer se ofrece en cuentos y narraciones amorosas.

c) *La narrativa*

En lo referente a la narrativa, hay quien considera el *Viaje del sacerdote Wen-Amón*, escrito entre la XX y la XXI dinastía, como un relato histórico del viaje de un sacerdote a las ciudades fenicias en busca de madera de cedro, cuyo aceite, sumergidos e impregnados en él, protegía a los papiros de los insectos. En este caso, el viaje no es sino el soporte argumental de una serie de novelescas aventuras entre las que destaca la del ataque pirata al barco en que se encuentra el protagonista.

No hay que olvidar en este campo el *Cuento de los dos hermanos*, donde el realismo incorpora elementos de la vida cotidiana —en este caso, rural—, con toda la sencillez y dramatismo que encierra.

d) *Literatura didáctica*

La literatura sapiencial sigue la línea ya establecida con los *Amaestramientos del escriba Amón-En-Opet* a su hijo: treinta sentencias (alguna, subdividida en estrofas) en las que se ofrecen normas éticas y morales, como en las *Máximas del escriba Ani*, colección de consejos y deberes para con los poderes, el prójimo, Dios, etc. Hay que incluir aquí la abundancia de textos educativos en forma epistolar, generalmente compuestos para el uso en las escuelas, así como el diccionario dedicado a la específica educación del funcionario.

La renovación del género llega a través de una obra que demuestra una nueva visión de los problemas diarios de esta índole: frente al tratamiento serio y grave, *La sátira de los oficios* es el resultado de una perspectiva crítica en la descripción de las costumbres egipcias, y en concreto una aguda e hiriente visión de los modos de escribir.

4. **La literatura en el último período**

La dinastía de los Saítas (663-525 a. C.), tras una época de luchas e invasiones, supone para Egipto una vuelta a la vida nacional tradicional, adecuada en el firme rechazo y reacción frente a las influencias extranjeras.

a) *Literatura religiosa*

Lo anteriormente expuesto debió, en lo religioso, encontrar su correspondencia en la conservación de un espíritu tradicionalista: la redacción saítica de *El libro de los muertos* y, en general, los textos religiosos producidos hasta los últimos tiempos del Egipto romano, revelan una escritura totalmente dependiente y directamente influida por las obras más antiguas. Con todo, la mejor expresión de lo que fue el espíritu de

la época la darán los textos demóticos, «populares», cuyo estudio, sin embargo, no es aún sistemático, y que en su mayoría se conservan en estado fragmentario.

b) *La narrativa*

Está excelentemente representada en dos ciclos de cuentos referidos a personajes provenientes de elevadas y muy relevantes clases sociales: Setom Kamwese, sacerdote hijo de Ramsés II; y Pete Bastet, rey de la XXIII dinastía. Aunque aplicados ambos a la narración de aventuras y sucesos referentes a personajes de parecida extracción social, en el primero de ellos el elemento realista histórico es mucho más constante y determinante que en el segundo, donde los elementos imaginativos y fantásticos presentan una mayor relevancia.

No hay que olvidar que en este período se nos proporciona el posible nombre de un autor, Pete-Isis, quien, con este nombre, escribe dos obras en las que narra su propia vida y la de su familia.

Por último, se debió componer en la corte de Amasis II una serie de cuentos que se unen por un procedimiento técnico muy recurrido: al comienzo del conjuro, y tras una sobreabundante bebida, el soberano pide a sus cortesanos distracción para olvidar la pesadez de su cabeza, para lo que cada uno de ellos relata una alegre aventura.

5. **La literatura copta**

Los coptos, en general cristianos, son los directos herederos de una cultura y civilización faraónica que ya comenzaba a ser extraña a sus descendientes. Su literatura surgió, especialmente, de la necesidad de estos cristianos egipcios, desconocedores del griego, de manejar los textos sagrados: así pues, la tradición religiosa será ahora totalmente otra, insertándose en una línea de traduccionismo bíblico, litúrgico, monástico, hagiográfico, etc. Sin embargo, la conciencia de su origen primero los lleva a la reproducción de gran parte de la literatura popular egipcia tradicional, que nos ha llegado, en la mayoría de los casos, a través del copto.

No faltan, por ello, muestras de literatura profana: sobresalen entre los textos narrativos un breve relato de la conquista de Egipto por Cambises, carente totalmente de rigor histórico. En cuanto a la literatura en forma epistolar, muy típica de la época, tenemos la historia del humilde Teodosio, a quien en un sueño le es revelada su designación como emperador por un águila, y su ratificación por el pueblo. De tono ingenuo y sencillo, recuerda al *Cuento de los dos hermanos*.

1. Introducción

Se puede agrupar bajo esta denominación una serie de manifestaciones literarias de diversas civilizaciones orientales que se sirvieron del sumerio como lengua de cultura; efectivamente, los sumerios, llegados al sur de Mesopotamia sobre el 4000 a. C., lograron crear una rica civilización urbana, perfectamente organizada, basada en la agricultura. A pesar de desaparecer sobre el 2500 a. C., sus manifestaciones culturales siguieron cultivándose durante más de dos mil años, y su lengua permaneció como vehículo de expresión litúrgica, literaria y científica. Por ello, posteriores habitantes e invasores acadios, babilonios y asirios, que desarrollaron poderosas civilizaciones, fueron herederos del espíritu que animó tales producciones, aportando nuevas tendencias personales que la enriquecieron hasta su desaparición en el 585, cuando Ciro conquista Babilonia.

Al contrario que la egipcia, esta literatura sí irradió a los pueblos vecinos, aun siendo menos interesante que ella; esto se debe principalmente al hecho de que el *escriba* se siente en Mesopotamia mucho más obligado a la difusión cultural; con un mayor poder social, a él se le abrían las puertas del sacerdocio, de los altos cargos administrativos y políticos, y se le reservaban las profesiones liberales, todo ello dentro de una rígida concepción jerárquica aun en el seno de la propia clase. Su formación en las escuelas alcanzó una mayor complejidad y especialización, accediéndose en numerosos casos a una cultura superior en las «casas de la sabiduría». A pesar de ello —o, quizá, como causa—, la literatura mesopotámica no dio primacía a lo estrictamente literario, sino más bien a lo social: su función consistía más en el mantenimiento de una serie de logros sociales, de un *status*, que en una renovación, formación y mejora espiritual.

Faltaron por tanto los géneros más conocidos y difundidos en la Antigüedad, careciéndose de forma especial de lírica profana y narrativa (las cuales, si debieron existir, no fueron consideradas dignas por los escribas), así como de tratados teóricos; no faltan, sin embargo, muestras características de documentos administrativos y legales. Debe ser también consecuencia de este relativo menosprecio el que las manifestaciones literarias aparezcan tardíamente, recogiendo tradiciones orales de origen ya remoto; hasta el punto de que buena parte de las conclusiones generales a las que se ha llegado sobre esta literatura, se deben a pervivencias que dejó en la

cultura griega —concretamente, a través de los jonios— y, de forma particular, en la literatura hebrea.

2. La epopeya mitológica

Indudablemente, goza de una especial predilección, entre los géneros de esta literatura oriental, la epopeya, cuyo tema preferente será la historia de los dioses, de los héroes y de sus herederos, los reyes más o menos legendarios. Aunque no se poseen originales antiguos de tales composiciones, sí se nos han transmitido por medio de copias y adaptaciones posteriores en el tiempo, hasta el punto de que el tratamiento de muchos de los mitos que en ellas aparecen influye poderosamente en otros pueblos orientales, y de una forma especial en la literatura hebrea.

El *Enuma elis* (así llamado por comenzar el poema con tal verso, «Cuando en lo alto», y conocido también por el nombre de *Poema de la Creación*), debió ser uno de los más extendidos, especialmente por cuanto que se recitaba en Babilonia con motivo de la entrada del nuevo año. Su carácter, por tanto, resulta un tanto recopilatorio: compuesto para exaltación de Marduk, dios babilónico, se inicia con la narración de la creación de los dioses, y se desarrolla dentro de un marco de intrigas y luchas divinas en las que cada uno de ellos —padres y hermanos— pretende lograr el poder. Finalmente, es Marduk quien, instado por la asamblea de los dioses y recibiendo a cambio el título de Rey, vence a Tiamat, el Caos, y a los monstruos que había creado: muerta y dividida en dos partes, crea el Cielo y la Tierra, mientras que de un amasijo de sangre de los combatientes y arcilla, crea Marduk al hombre.

Se vuelve al tema de las luchas entre dioses —tan repetido, también, en la cultura clásica occidental— en la *Leyenda de Zu*: el héroe, en su ambición de dominar al mundo, roba al dios Enlil las tablas del destino; varios dioses se lanzan a recuperarlas, y por fin lo consigue, tras singular combate, Lugal-Banda.

Un nuevo sentido litúrgico encerraba el *Descenso y retorno de Istar*, conjunto de poemas de carácter simbólico que configuran una explicación mitológica del ciclo muerte/resurrección en el propio ritmo de la Naturaleza: el invierno trae la desolación y la muerte, mientras que la primavera supone la resurrección a la vida de lo que parecía muerto. En el poema, la diosa Istar parte en busca de su amado Tamuz, abandonando la tierra y dejándola desolada y triste: sólo con la deificación de Tamuz y la vuelta de Istar florecen nuevamente los campos.

Pero de todas las epopeyas mitológicas que nos han llegado, tal vez sea la más significativa el *Poema de Gilgamesh*, descubierto en la biblioteca de Asurbanipal y del que se han conservado varios ejemplares. En él se inserta una narración de «El Diluvio» —tema común a todos los pueblos orientales—, refiriéndose cómo Utnapishtim construye por orden del dios Ea (señor de lo inferior) una nave con la cual salvarse, y cómo es finalmente conducido al cielo por los dioses. Sin embargo,

no hay que olvidar que el tema principal lo constituyen las aventuras y hazañas míticas de Gilgamesh, rey de Uruk, quien efectivamente aparece en las listas de los reyes de tal ciudad sumeria. Con una unidad bastante notable y una caracterización de los personajes que falta en las restantes epopeyas, la obra exalta la amistad, el amor y aventura: Enkidú, creado por los dioses para rivalizar con Gilgamesh, lucha contra éste, para convertirse pronto en amigos. Juntos viajan en busca de aventuras hasta que Enkidú muere: arrastrado por el terror ante la muerte, Gilgamesh llega a la región de los bienaventurados, donde pide a Utnapishtim el secreto de la inmortalidad: una planta que, cuando está a punto de alcanzar, le es arrebatada por una serpiente. Desalentado, convoca al espíritu de Enkidú, cuya sombra le advierte del espanto que le supondría conocer la Ley de la Vida. Vuelve entonces el rey a su palacio, donde espera la muerte. Así pues, exaltación de lo humano en la amistad y el amor, pero también reconocimiento del hombre ante su propia limitación y de lo inútil de la rebelión contra el destino.

3. La historiografía

Este género literario fue especialmente cultivado en Mesopotamia, donde gozaba de una especial atención, y de una forma preferente la narración, en general falseada y exagerada: el rey, descrito como feroz guerrero, es siempre el protagonista de unas historias en las que se recuerdan sus matanzas, saqueos y crueldades frente a enemigos sometidos. Poco rigurosas, por tanto, se evidencian como vanagloria de las hazañas guerreras, el gran número de pueblos sometidos por la fuerza y el terror, así como de los muy abundantes tributos y botines que por medio de ellas se conseguían.

Estos relatos se dividen en cuatro grupos: *Anales*, en los que la narración toma carácter cronológico y los acontecimientos se ordenan por años; *Historias militares*, sobre hechos guerreros siguiendo el orden de las campañas; *Fastos*, atendiendo a criterios localistas y regionales, según el marco geográfico en el que se desarrolle el suceso; y las *Epístolas a los dioses*, en las que los sucesos relatados —generalmente, expediciones victoriosas— están destinados a los dioses que protegen al pueblo, y muy en especial a Asur, el dios nacional asirio, lo que da a toda la historiografía un fuerte ambiente de cruzada religiosa.

El valor literario suele resultar desigual, dependiendo en gran manera del especial carácter de los hechos descritos y, sobre todo, de la fantasía del escriba. De cualquier forma, sorprenden los relatos de las abundantes batallas, en un estilo ingenuo y sencillo, pero siempre efectivo.

Hay que reseñar aquí una obra de clave histórica, pero que por su naturaleza está ceñida a la literatura administrativa, si bien de carácter real: el *Código de Hammurabi*, conjunto de decisiones regias a propósito de cuestiones planteadas de índole diversa. Descubierta en pleno siglo xx, la negra estela grabada consta de unos

trescientos artículos reguladores de derechos y deberes, tanto civiles — preferentemente, para protección de débiles, huérfanos y viudas— como mercantiles y penales.

1. Generalidades sobre la literatura hebrea

Resulta bastante difícil sistematizar todo lo que hubo de suponer para un pueblo como el hebreo su antigua literatura, especialmente cuando la visión que de ella tenemos está directamente mediatizada, condicionada y —más aún— referida a una religión que, como la cristiana, ha determinado una concepción del mundo (la occidental) que hoy creemos propia y que mucho le debe, sin embargo, a tal filiación. Es por ello necesario olvidar en este sentido un intento de exhaustividad que a nada conduciría, al tiempo que se presenta como indispensable la aclaración de ciertas generalidades que más que frecuentemente se han venido olvidando para la literatura hebrea a causa de las distintas interrelaciones que, según antes apuntábamos, se han cruzado para esta producción literaria oriental.

Efectivamente, se ha considerado a la literatura hebrea desde un punto de vista que venía a hacerla trasunto «hebraico» de la religiosidad cristiana, cuando —muy al contrario— ni la producción hebrea queda anclada en lo religioso (aunque la determine casi completamente para lo antiguo) ni, menos aún, puede —por su propia dinámica— equipararse a la cristiana esta religiosidad que condiciona a los antiguos escritos hebreos.

Y hay que decir a este respecto, en primer lugar, que la Biblia que nosotros conocemos es en gran medida diferente al libro sagrado de los judíos, y no ya sólo por el hecho de que la Biblia cristiana recoja el Nuevo Testamento, sino de una forma muy especial, en lo referente al Antiguo, porque los libros que los cánones cristianos aceptan no son los mismos que se toman desde el denominado *canon palestinese* que establece los textos hebreos: el (*Séfer*) *Torá*, *Nebim u-Ketubim*, esto es, el «(Libro de) la Ley, los Profetas y demás Escritos» no comprende el mismo número de libros que el Antiguo Testamento cristiano ni, por otro lado, puede ser leído desde la perspectiva que ha dado lugar a la literatura cristiana. En segundo lugar, la literatura bíblica no es la única producción literaria que contempla el antiguo pueblo de Israel, aunque es bien cierto que la mayor parte de ella habrá de girar en torno a los escritos sagrados: la literatura bíblica originará toda una serie de tradiciones y enfoques literarios de un asunto histórico sobre el que los hebreos habrían de ir consolidando no sólo su pensamiento futuro, sino también su misma actuación. En último lugar, y relacionado con la última observación, un último apunte sobre estas generalidades: si

el *Séfer* («Libro») originó un determinado modo de entendimiento con el mundo, la realidad y la trascendencia, esta escritura, esta producción escrita —recuérdese: en la Antigüedad se escribe lo digno de memoria, lo que provoca el respeto—; si esta escritura hubo de dar lugar a una reescritura, a una producción distinta pero determinada, hay que decir que, a su vez, la primera escritura (sagrada) no nació sino de una necesidad de siglos de expresar por escrito una tradición que nunca es única, y sí generalmente diversa, plural y —aunque no en gran medida— influida no tanto por la de otras civilizaciones próximas como por la de una evolución en el pensamiento filosófico, religioso y socio-moral del pueblo de Israel.

2. Literatura bíblica

A la hora de localizar el origen de la literatura bíblica hebrea, son muchas las dificultades con las que nos encontramos, y ante ellas es evidente concluir que las distintas producciones que se amalgaman para dar lugar a la obra completa son, en definitiva, el resultado de una evolución en la reflexión, por parte del pueblo, de su propia religiosidad. Clara prueba de ello se nos presenta con la constatación de interrelación, en los distintos libros, de diversas tradiciones o corrientes que, por su propia naturaleza, debieron confluir en un tiempo determinado pero que también deben remontarse a épocas diferenciadas. Por ello puede afirmarse, sin ningún temor, que tal producción es el resultado final del sentir y el pensar religioso de todo el pueblo; y que, dado esto, inútil será, en la mayoría de las ocasiones, intentar establecer determinadas autorías: aparte de, como regla general, por su inexistencia, por el hecho de que las tradiciones habrán de ir formando un conglomerado en el que a veces será ardua tarea separar los elementos integrantes.

a) *Las tradiciones bíblicas*

Se conoce por este nombre —con bastante de hipótesis aún— a la serie de «corrientes» de conformación religiosa que hubieron de quedar recogidas a la hora de la producción bíblica; también se las conoce con el nombre de «documentos», y en realidad resulta más apropiada esta denominación, puesto que pone en evidencia el hecho de que distintos libros bíblicos hayan llegado a nosotros a través de distintas refundiciones escritas fijadas para el texto y —aunque no siempre— más o menos reconocibles.

I) LA TRADICIÓN YAHVISTA. A esta tradición se le aplica tal denominación por llamar a Dios Yahvé, y proviene de los ambientes cortesanos de Jerusalén, sobre el año 950 a. C., esto es, durante el reinado de Salomón: la figura del rey ocupa un lugar preferente, puesto que él es el encargado de mantener la fe del pueblo y, por lo tanto,

a él se dirige el autor, en un intento de explicar a la luz de la fe el recorrido vital, espiritual e histórico del pueblo en alianza con Yahvé. Y no sólo eso, sino que se recuerda constantemente la obligatoriedad de la función regia de unificar religiosamente las tribus, las cuales, aunque unidas en alianza entre sí y con Dios, no conceptuaban de igual manera no ya la fe, sino al mismo Dios con el que entraban en alianza.

II) LA TRADICIÓN ELOHÍSTA. Conocida por este nombre al encontrarse la denominación de Dios como Elohím. La tradición proviene del reino del norte —con capital en Samaría—, tras la división (en el 935) del reino a la muerte de Salomón. En ella, compuesta sobre el 750 a. C., el mantenedor de la alianza con Dios no es el rey, sino el profeta, quien denuncia personalmente, pero siempre en contacto con Dios, las infidelidades del pueblo y sus gobernantes. En efecto, para estos ambientes no hay más rey que Dios, por lo que no se duda de la pertinencia de la intervención política de los profetas ante las infidelidades e idolatrías de los reyes.

III) LA TRADICIÓN DEUTERONOMISTA. Completa en el *Deuteronomio*, la tradición que lleva su nombre nace a la sombra del reino del norte, siguiendo el profetismo anterior; sin embargo, supone un nuevo paso en la evolución del pensamiento religioso hebreo: desaparecido el reino del norte por la invasión asiria (año 721 a. C.), el reino del sur logra cierta unidad y a la vez considera el desastre del reino hermano —a la luz de la fe— como cumplimiento de antiguos oráculos. Surge una nueva «generación» de profetas que, cercanos ya a la cautividad babilónica, llaman a la purificación y profetizan la caída de Jerusalén ante el enemigo, lo que se cumplirá en el año 612 a. C.

IV) LA TRADICIÓN SACERDOTAL. Deriva de los ambientes sacerdotales que, en el destierro de Babilonia, durante los años del 587 al 538 a. C., mantienen la fe y la unidad del pueblo: sin templo, sin tierra, sin rey... los hebreos cubren una etapa más de profundización, y, ante estas circunstancias, no sólo meditan en el pasado y en las tradiciones —característica justamente sacerdotal—, sino que además habrán de ir acercándose al «judaísmo», a una mayor personalización de la alianza con Dios, que se presenta ya claramente trascendente, inaprehensible, el «otro», en una dimensión ya decididamente orientada al universalismo: estamos cercanos al rabinismo, a una nueva época en la vida hebrea y, por consiguiente, también en su literatura.

b) *Los libros bíblicos: división y caracterización*

Ya ha quedado dicho con anterioridad que resulta difícil una localización cronológica exhaustiva y certera de los distintos escritos que componen la Biblia (término griego, «Libro», que viene a ser el equivalente del «Séfer» hebreo). Sin

embargo, sí sería conveniente insistir en la tradición oral a la que se remonta la producción bíblica, tradición que tiene su arranque común, indudablemente, en el hecho histórico que dio pie al pueblo hebreo para la reflexión religiosa: el Éxodo.

Efectivamente, el Éxodo —y, con él, su protagonista, Moisés— debió irse configurando como el suceso decisivo dentro de toda la historia que iba conformando la mentalidad religiosa popular, y la reflexión sobre la alianza divina que supuso el acontecimiento pronto se reveló como el núcleo fundamental no ya sólo de la fe, sino también de la vida social y política (recuérdese que las alianzas entre las tribus —en el caso hebreo, fundamentadas en la fe en un mismo Dios— habrían de ser decisivas para la supervivencia del pueblo y que la unidad fue la clave de su poderío durante cierto tiempo). A partir de este suceso, el pueblo hebreo se sabe «elegido», llamado por Dios, y no es por ello de extrañar que cualquier pensamiento tenga su punto de arranque ahí: los Patriarcas y las distintas alianzas —el Dios de Abrahám, el Dios de Isaac, el Dios de Jacob...—, la esclavitud en Egipto, los cuarenta años en el desierto, la grandeza del reino con David y Salomón y, lógicamente, toda la ley divina que va progresivamente revelándose a lo largo de siglos y que habrá de tomar, al igual que la reflexión que sobre ella se hace, forma escrita: es lo acabado, lo inamovible, lo que, en definitiva, quiere Yahvé.

I) DIVISIÓN. Los libros bíblicos se agrupan, para los hebreos, de la siguiente manera:

– TORÁ (la Ley): Génesis, Éxodo, Levítico, Números, Deuteronomio.

– NEBIM (los Profetas): Josué, Jueces, I y II Samuel, I y II Reyes, Isaías, Jeremías, Ezequiel, Oseas, Joel, Amós, Abdías, Jonás, Miqueas, Nahum, Habacuc, Sofonías, Ageo, Zacarías, Malaquías.

– KETUBIM (Escritos): Salmos, Job, Proverbios, Cantar de los Cantares, Rut, Lamentaciones, Eclesiastés, Ester, Daniel, Esdras, Nehemías, I y II Crónicas.

II) LA «TORÁ». El núcleo fundamental, la base y cimiento del resto de los libros bíblicos —incluso cristianos, aunque no nos interese— es la *Torá*, la Ley que se le revela al pueblo; en realidad, el término hebreo es algo más que normativo: la *Torá* es tanto la ley como la enseñanza, esto es, una normativa que surge del establecimiento de una constitución teocrática de la doctrina y la moral religiosa del pueblo hebreo.

Encerrada en los libros que los cristianos conocen con el nombre de «Pentateuco», la *Torá* viene a establecer la historia hebrea desde su reflexión, esto es, se establece como una historización mucho más cercana a una mentalidad —si menos rigurosa— más reflexiva: la historia no es un conjunto más o menos extenso de sucesos mejor o peor enlazados, ni tampoco puede reducirse a una descripción de la intervención divina por sí misma, sino precisamente en relación con el pueblo que se ha ido forjando en su historia. Este equilibrio claramente enjuiciado no impide que, al ser redactada, la *Torá* goce del poder de la palabra escrita, esto es, de la autoridad que de su misma naturaleza material se desprende: no es sólo la ley humana, sino la

interpretación de una Ley distinta revelada.

Los cinco libros que la componen (*Génesis*, origen del mundo; *Éxodo*, salida de Egipto; *Levítico*, código sacerdotal; *Números*, censo de las tribus y narración de sus peregrinaciones por el desierto; *Deuteronomio*, «segunda ley», reiteración de la Ley) vienen, por tanto, a fundirse —desde las cuatro tradiciones que los determinan— en un todo con el que establecer la historia y la normativa hebrea distinta de la contemporánea: si los documentos yahvista, elohísta, sacerdotal y deuteronomista debieron confluir, en lo que hoy nos ha llegado, poco antes del 450 a. C. (y sobre el 900 a. C. hay que situar las primeras composiciones del yahvismo), lo que se desarrolla desde ellos venía a tener su origen incluso con anterioridad al 1250 a. C., año en el que el éxodo, como acontecimiento histórico, configuró al pueblo hebreo. A la vista de todas las tradiciones —orales y documentales— habrá que pensar, pues, que los distintos libros hubieron de irse produciendo en distintos «ciclos», esto es, en la atención a aspectos diversos integrantes de la historia religiosa hebrea (p. ej., ciclos de los patriarcas —de Abrahám, Isaac, Jacob—, de los orígenes, de Moisés, etc.). Por otra parte, no se puede olvidar que mientras intervienen todas estas tradiciones en la Torá, la diversificación en el pensamiento religioso va dando lugar a salmos e himnos de carácter múltiple —reales y proféticos, especialmente— por parte de autores tanto reconocibles como anónimos, y, en general, a escritos de carácter diverso en los que reflejar —desde la normativa casi jurídica al puro lirismo— una visión personal y/o colectiva de la fe en Dios (por ejemplo, desde los *Proverbios* al *Cantar de los Cantares*).

III) EL PROFETISMO. Al dividirse el reino, a la muerte de Salomón, en reino del sur y reino del norte, este último quedó conformado como mejor dotado: con más hombres, recursos e influencia política, se vio pronto invadido por la idolatría, especialmente debida al influjo cananeo; ante la despreocupación por el tema de reyes y gobernantes —con mayores problemas que los religiosos—, surge en el reino del norte el *profetismo*, que no hay que entender sino como una reacción reflexiva con la que volver a la antigua fe: es, sin duda, un momento de amplia profundización en la base religiosa del pueblo, por lo que no hay que concebir este profetismo como una suma de individualidades, sino más bien como una actitud de fidelidad que madura en su propia concepción del Dios hebreo.

Así, por una parte, este profetismo enlazará con la tradición yahvista que provenía del reino único; por otra, habrá de configurarse como elohísmo (el Señor es Rey, y el profeta es el portavoz de un Dios totalmente «otro», trascendente); por fin, habrá de originar una última corriente, la deuteronomista, reflexión profética tras la desaparición del reino del norte. Con esta pervivencia, el profeta —que en un principio presentaba rasgos en nada diferentes a los de otros pueblos, y cuya figura llegó a institucionalizarse— se convirtió en salvaguarda de los valores hebreos a pesar de las deportaciones y el exilio: al contrario de lo que suele creerse, los libros

proféticos no suponen una vuelta al pasado, sino que en realidad vienen a convertirse en una «canción-protesta» que, afianzada en la tradición, se encara a nuevas situaciones denunciadas: libros como los de Elías, Isaías, Jeremías, Oseas, etc. (escritos tanto por sus autores como, más frecuentemente, por sus discípulos) vienen a revelar una mayor profundización en el conocimiento de un Dios único fiel al pueblo que lo abandona: los distintos ciclos reproducen una divinidad trascendente y cercana a la vez, en contraposición a los «falsos dioses», tema repetidamente expuesto también en gran número de salmos que se constituyen en oración de fidelidad a Dios frente a las grandes dificultades ante las que el pueblo se hallaba.

Habría que destacar aquí, por lo que de innovación tiene, un libro que se presenta de una forma especial dentro del conjunto de los escritos proféticos: el libro de *Ezequiel* habrá de inaugurar una nueva corriente profética que se retomará más tarde (Daniel, Tercer Isaías, Joel, Zacarías, Jeremías...) incluso para los escritos cristianos: la *apocalíptica*. El sentido de la palabra debe ser esclarecido, puesto que en realidad el término griego «apokalypsis» viene a significar «revelación», o, mejor aún, «desvelamiento», en este caso de los proyectos divinos. Ante los desastrosos sucesos que ha vivido Israel, Ezequiel, sacerdote-profeta, profundiza visionariamente la fe, y para ello usa de las antiguas visiones bíblicas (Sinaí, santuario, Isaías...), los gestos proféticos y las alegorías.

IV) LITERATURA SAPIENCIAL. La sabiduría hebrea debió nacer con el pueblo, pero, como para todas las civilizaciones, pronto debió pasar a un determinado grupo de personas que habrían de ir conformando paulatinamente casi una clase social. En este sentido, parece claro —por algunas referencias bíblicas— que Moisés debió ser conocedor, por su educación egipcia, de la sabiduría, y que incluso pudo transmitirla a un grupo de ancianos. No se puede olvidar tampoco la fundada fama de Salomón —también en contacto, por casamiento, con Egipto— y, en general, de la protección regia a la sabiduría, que hubo de dar lugar, concretamente, a la composición de los *Proverbios*; sin embargo, el gran momento de la sabiduría se da tras el destierro, y produce una reflexión en cierto sentido contraria a la profética: ahora no todo viene de Dios, sino que la sabiduría, estrictamente humana, va comprendiendo que lo es por sabiduría de Dios.

Entre los libros que componen esta literatura bíblica hay que resaltar el de los *Proverbios*, verdadera antología de los temas preferidos para el pensamiento religioso por los hebreos (generalmente cifrado en una forma cercana a la máxima); el de *Job*, reflexión literaria sobre el problema y, especialmente, el sentido del dolor en la vida; muy cercano se halla el *Eclesiastés*, pintura pesimista del absurdo de la existencia humana —y especialmente si vivida religiosamente— que viene a ser una dura crítica de la moral y la doctrina tradicional hebrea. Por fin, el *Cantar de los Cantares* es la exposición del amor que más cuestiones ha planteado entre los libros bíblicos. En él se celebra el amor humano con tal realismo y profundidad —sin citar para nada a

Dios— que habría que pensar en una tradición pagana. Sin embargo, en el poema se comprueba que la unión sexual queda desmitologizada, por lo que sería más adecuado pensar que la intención religiosa está en la plena humanidad, cercana al tema del *Génesis*: Dios crea al hombre y la mujer como obra buena y —siempre— complementaria, concebidos ambos para un amor carnal auténticamente humano.

3. El rabinismo y la literatura

Habría que entender por rabinismo el resultado de una actividad intelectual de exposición y teorización doctrinal llevada a cabo por un grupo especializado (los rabinos) tras el exilio; el grupo social diferenciado que lleva a cabo la teorización y práctica de este cuerpo doctrinal no debió diferenciarse en un principio de la clase sacerdotal, pero precisamente la necesidad de la unidad del pueblo durante y tras el exilio, hubo de hacer indispensable la labor de interpretación de los libros bíblicos, cuya «literaturización» impedía a veces comprender claramente el cuerpo doctrinal —y con él, sociorreligioso— que de ellos se desprendía. Indudablemente, este cuerpo doctrinal debió circular en un principio oralmente, y especialmente en la sinagoga —centro de reunión del pueblo tras el exilio, perdido ya definitivamente el templo—, para más tarde, a través precisamente de ellas, y en su seno, conformarse como literatura, esto es, como producción escrita cuyos principios eran establecidos por una clase social ya determinada —especializada en el estudio, teorización e interpretación de los libros bíblicos—.

Hay que localizar, por tanto, el origen de la literatura rabínica en una actividad intelectual (*midrás*, «estudio», «investigación») que fue prestigiándose paulatinamente y que debió gozar de gran grado de aceptación por lo que de difusión de la doctrina tenía; es más, no solo ya aceptación, sino más bien imposición, dado que los reguladores de los textos bíblicos —sus intérpretes fundamentales— venían a constituirse de este modo en reguladores de la vida pública de la sociedad judía. Esta regulación debió realizarse desde una doble vertiente, desde una orientación que se llevó también de un modo fundamental a la producción rabínica: por un lado, orientación jurídica, de regulación normativa de la vida social (*halaká*); por otro, regulación —y estudio— desde la moral (*haggadá*); con lo que en realidad tal clase estaba conformándose como supervisora, en el seno de una aristocracia religiosa, de los comportamientos sociomorales de las demás clases.

a) *La Misnah*

Una de las primeras producciones a las que hubo de dar lugar la actividad intelectual rabínica fue la *Misnah* («ley oral»); elaborada literariamente entre los siglos I y II d. C., su nombre proviene de la necesaria oralidad por la que debió pasar

antes de fijarse en su forma escrita: evidentemente, el respeto por la Palabra de Dios impidió en un primer momento la escritura, con lo que tal ley oral se contraponía a la *Torá*, ley escrita e inspirada.

En realidad, como toda producción rabínica, la Misnah era más que una ley de carácter religioso y social: desde el principio se orientó como un compendio crítico del pensamiento hebreo, por lo que su complementariedad con respecto a la *Torá* (punto que no todos los grupos religiosos admitían) la hizo elaborarse hasta estar integrada por todo lo que de saber universal encerraba el judaísmo: filosofía, moral, derecho, literatura (especialmente, crítica textual), liturgia, etc.

Lingüísticamente, está compuesta en hebreo postexílico puesto que el hebreo clásico había desaparecido por su propia dinámica y más aún tras los años de exilio (a este respecto habría que decir aquí que llegó a perderse y desconocerse en tal medida que fue necesaria la redacción del *Targum* —o, mejor aún, los targumes, conjunto de traducciones al arameo de distintos libros bíblicos, que se llevaron a cabo entre los siglos I y VIII, e incluso posteriormente, ya a otras lenguas—). A pesar de la variedad de materias que se tratan, la Misnah goza de un bastante de unidad en los 63 tratados que la componen, estructurados en seis partes relativas a ritos, solemnidades, derecho matrimonial, derecho penal, sacrificios y purificaciones; en todas ellas, y por su propia naturaleza, predomina un tono imperativo (de carácter legislativo) y, muy especialmente —en ese afán interpretativo a veces desmesurado—, el ingenio conceptual y formal, en un intento de crítica exhaustiva sobre los textos que la *Torá* ofrecía.

b) *El Talmud*

La relevancia de la Misnah como «ley» llegó a ser tal, que en los tres siglos siguientes a su composición (III-V) fue la materia de estudio preferente de los intelectuales hebreos, y su fuente literaria primordial. El *Talmud* («estudio») estuvo presente en todos los centros fundamentales del rabinismo (como «intelectualismo») judío, y más aún a partir de su sistematización por Yehudá ha-Nasí, quien dio a la luz un manual que, a pesar de su desorden y heterogeneidad, se estudió en diversos centros —radicados generalmente en las grandes sinagogas—, algunos de ellos de gran altura (Cesarea, Séforis, Tiberíades) y también en los respectivos centros babilónicos de sabiduría hebrea (Nehardea, Sura...).

Lo anteriormente dicho ha hecho hablar a los especialistas de dos Talmudes diferentes —el palestinense y el babilónico— de distinta extensión, según se apliquen totalmente a las seis partes de la Misnah; en cualquier caso, el Talmud babilónico presenta una mayor extensión y, en él, el contenido haggádico («moral») goza de mayor atención que en el palestinense, que se aplica de una forma muy especial a lo halákico («normativo»). En lo referente a la lengua, el Talmud se compone primordialmente en hebreo —tanto el palestinense como el babilónico—, pero dando

cabida al arameo, el cual se diversifica según el dialecto hablado en las regiones donde se redacta.

c) *La Cábala*

El término *Cábala* es, sin duda, uno de los más conocidos de toda la literatura hebrea y, sin embargo, es también, al mismo tiempo, el más prejuzgado. Etimológicamente, el término equivale a «recepción», «tradición» recibida de lo alto; esto es, aproximándonos algo más, la Cábala viene a configurarse, en su origen, como la ciencia de Dios y su Palabra. El hecho de que figure aquí entre la literatura antigua —a pesar de que el término no aparece hasta el siglo XI— se debe a que su existencia debe remontarse a la cautividad babilónica.

Literariamente, la Cábala se configura como un sistema místico interpretativo de los textos bíblicos, transmitido como tradición: ya con Moisés aparece la transmisión a los más viejos de ciertos saberes que sólo a ellos se confían y que, según la tradición, debieron recogerse en las Escrituras. La Cábala se aplica, por tanto, a su estudio con unos métodos de investigación arriesgados y —en cierta medida— heterodoxos: entre ellos hay que reseñar el método geométrico (o, mejor, aritmético), que computa los elementos numéricos inherentes a las letras hebreas; el método cabalístico de siglas, que busca el simbolismo de la combinación de letras iniciales, mediales y finales de los escritos bíblicos; y, por fin, el método conmutativo, por el que, según unas normas, se trastocan letras y palabras para formar nuevas frases, seudónimos, anagramas, etc.

1. Literatura védica

Preferimos hablar de *literatura védica* antes que de *período védico* por cuanto que, si bien es cierto que las primeras producciones literarias en lengua sánscrita —la más antigua conocida de la rama indoeuropea— corresponden a un período de tiempo determinado, tampoco lo es menos el hecho de que tal periodización se haga difícil, máxime cuando consideramos que las producciones ante las que nos encontramos hubieron de dar lugar a toda una tradición que se seguiría durante siglos. Dificultad, por tanto, en primer lugar, en lo referente a la localización temporal de estas producciones; en segundo lugar, dificultad que viene por su pervivencia, la cual obliga —en cierto modo— a enfocar estas manifestaciones más como una determinada concepción (o, mejor, finalidad) de la literatura que como un período literario concreto.

Así, aunque resulta evidente que los *Vedas* son los más antiguos libros religiosos de la India, nos importará más establecerlos en tanto que producción determinada por su transmisión, naturaleza y finalidad religiosas: los Veda, en número de cuatro —*Rigveda*, *Samaveda*, *Yajurveda* y *Atharvaveda*— tienen precisamente en común su denominación, que nos los presenta como manifestaciones diversas de una misma orientación para la obra escrita: efectivamente, el «veda» (la ciencia, el saber religioso) se nos ofrece aquí como saber revelado que, por medio de la literatura, se encamina a unos fines, distintos según los matices que se ofrezcan en su naturaleza literaria.

Tal como se conservan hoy día podemos considerarlos constituidos por dos núcleos esenciales: las *Samhitas* o «colecciones» de himnos, oraciones y letanías que constituyen los Veda en sentido estricto; y los posteriores textos explicativos —*Brahmanas* y *Upanishads*— que, en prosa, se vinculan a cada uno de ellos y aclaran o, por el contrario, sectarizan el saber religioso. Aunque alguno de estos textos explicativos pueda aparecer como obra independiente, lo usual es que quede inserto en la tradición védica a la que se aplica.

a) *Rigveda*

El Rigveda («Veda de las estrofas») es el más antiguo de todos ellos, y al mismo tiempo el que encierra mayores encantos literarios.

I) SAMHITAS. En la forma actual consta de 1028 himnos (suktas) divididos en diez libros (mandalas); compuestos entre el 1500 y el 1000 a. C., cada uno de los libros viene atribuyéndose a una familia de bardos orsis (profetas) y su destinataria era la clase sacerdotal que perseguía con ellos la invocación a los dioses para que éstos asistieran a los sacrificios: la mayoría de las composiciones están dedicadas a Indra, esplendoroso dios ario junto al que se describe, con una gran riqueza, a la mayoría de los personajes de la mitología: Agni, dios del fuego; Usas, la aurora; Varuna, dios del mar; Vanu, del viento, etc. De tono sencillo y primitivo —reiterativo las más de las veces en la temática—, usa de imágenes poéticas que nos revelan una forma embrionaria de épica y, ante todo, de dramática.

II) TEXTOS EXPLICATIVOS. De entre todos ellos, destaca el *Aitareya-Brahmana*, el cual viene a resaltar determinados elementos caracterizadores del Rigveda en los que, por tanto, habrá de insistir el sacerdote Hotar que recite los versos e himnos.

b) *Samaveda*

El «Veda de los cánticos o melodías», estrechamente relacionado con el Rigveda, encierra un escaso valor literario, aunque sí lo tiene —y extraordinario— para la historia de la música.

I) SAMHITAS. Sólo conservamos uno en dos partes: se trata de una colección de estrofas en las que se repiten muchas de las pertenecientes al *Rigveda*, con la sola diferencia de la acentuación, puesto que estaban encaminadas a la enseñanza del canto: el escolar que deseaba formarse en las escuelas del *Samaveda* con el sacerdote Udgatar, debía en primer lugar aprender las distintas melodías. Más tarde se encuentran los *Ganas* o libros de canto, donde aparece la notación musical.

II) TEXTOS EXPLICATIVOS. Son los más importantes el *Tandya-Maha-Brahmana* y el *Jaiminiya-Brahmana*, que se ocupan esencialmente de los deberes de sacerdote Udgatar. También resulta interesante, por las fábulas de animales y por sus asuntos sagrados, el *Chandogya-Upanishad*.

c) *Yajurveda*

El «Veda de las fórmulas sagradas» tiene, ante todo, una gran importancia litúrgica, puesto que ofrece todo el complicado formulario del ceremonial brahmánico.

I) SAMHITAS. En la actualidad se conservan cinco libros agrupados en dos Yajurvedas: el *Yajurveda blanco* y el *Yajurveda negro*, cuya diferencia estriba en que el primero sólo contiene los *mantras*, es decir, las oraciones y fórmulas del sacrificio; mientras que los samhitas del segundo contienen, además, una exposición de los correspondientes ritos. A diferencia de los restantes, en estos samhitas del *Yajurveda* se mezcla la prosa con el verso.

II) TEXTOS EXPLICATIVOS. Especial atención merece, entre los brahmanas del *Yajurveda blanco*, el *Satapatha-Brahmana* («Brahmana de las cien vías»), el cual, aparte de los comentarios de los textos y de la exposición del origen de las ceremonias sagradas, se convierte en importante compilación con influencias budistas donde aparecen temas como el de los amores de una ninfa con un mortal y el del diluvio.

d) *Atharvaveda*

El «Veda de las fórmulas mágicas» es el de más tardía redacción, y su corpus se halla integrado por fórmulas y conjuros de muy diversa procedencia cuyo poder hace atribuir el Veda al mismo Brahmán o sacerdote supremo.

I) SAMHITAS. Constituido por una colección de 731 himnos —alguno de ellos en prosa—, tiene un gran interés en cuanto que proporciona valiosa información sobre creencias populares: efectivamente, el *Atharvaveda* es una colección de ensalmos, oraciones para obtener salud y larga vida, ritos domésticos, etc., en la que no faltan cánticos litúrgicos y, en otro sentido, encanto poético.

II) TEXTOS EXPLICATIVOS. Las interpretaciones más notables corresponden a las upanishads, enseñanzas de doctrinas secretas que se constituyen en realidad en las más antiguas manifestaciones de la filosofía india: el centro suele ser la exposición de los principios de «mundo», «dios» y «alma» en torno a la concepción panteísta que podría resumirse en la identificación Brahmán-alma universal/Atmán-alma individual y en la transmigración de esta última hasta su liberación definitiva para unirse con Brahmán.

e) *Los Vedangas*

Aparte ya de los sagrados Vedas, y como obras de los hombres orientadas al más perfecto conocimiento de los textos religiosos, deben reseñarse los *Vedangas*, bajo cuyo nombre se agrupan infinidad de escritos:

I) LOS SUTRAS. Libros de ritual compuestos en prosa y vinculados a cada uno de los

Vedas, con ellos se pretendía hacer una labor de divulgación de los principios del brahmanismo frente al avance del budismo. Podemos distinguir tres clases distintas, según se refieran a las reglas del gran sacrificio (*srautasutras*), al ritual familiar (*grhyasutras*) o al derecho (*dharmesutras*): de estos tres tipos, tal vez sea el más interesante el último, puesto que se localiza como una de las más antiguas producciones legislativas del pueblo indio. En realidad, existían sutras aplicados a cada uno de los campos del saber con los que se relaciona lo religioso: especialmente concebidos para la memorización y la glosa, comprenden aforismos y fórmulas sobre gramática, melodía, astronomía, etc.

II) ANUKRAMANIS. Listas de autores de los himnos y, especialmente, de los dioses celebrados, en una línea cercana a lo que hoy concebimos como letanía.

III) NIGRANTUS. Verdaderos vocabularios que declaran las palabras oscuras o de difícil comprensión.

IV) GATHAS. Reúnen las estrofas conservadas por el pueblo y muestran hasta qué punto es viva la letra de los libros religiosos. Cantan las hazañas de los héroes pertenecientes tanto a la realidad como al mito, y se insertan en una vía claramente tradicional.

2. Literatura épica

También se refieren a los primeros tiempos los grandes poemas de la épica india, los cuales se han fechado en su forma original —y no sin discusión— entre los siglos III y II a. C., aunque la primitiva pueda remontarse al principio del primer milenio. Su origen se advierte en los *Vedas*, especialmente en los *brahmanas*, donde se ensalzaba el valor de los héroes y los dioses cantando sus proezas. Su fondo es religioso y su difusión popular, a cargo de bardos que los daban a conocer en los palacios o entre el pueblo.

a) *El Mahabharata*

El poema épico más extenso de la literatura india —y también de la literatura universal—, con sus más de 200 000 versos en 18 libros, es el *Mahabharata*, producto resultante de la actividad de varias generaciones de poetas, por más que se haya querido ver en Krishna-Dwaipayana (Vyasa) al autor único; en realidad, éste no debió ser más que un compilador al que se atribuyen otras importantes recopilaciones.

El tema principal, como el título indica («Gran batalla de los Bahratas»), se centra

en las guerras que sostiene el linaje del rey Bharata en las luchas entre las familias rivales Kauravas y Pandavas. Pero a este episodio se le unen otros muchos en un entrecruzamiento que da la impresión —tras tantos siglos de elaboraciones y refundiciones— de un gran desorden y de una pérdida de la conducción narrativa: su contenido, de gran heterogeneidad, da cabida no sólo a una parte de entretenimiento, sino también a la enseñanza moral y religiosa; la cual, en su eclecticismo, ha llevado a ver el *Mahabharata* como obra religiosa de la que se sirven las distintas religiones indias. Se unen así los bellos episodios del ermitaño Rsyarsnga, los de Nala y Damayanti y la leyenda de Savitri y Satiavá, que veremos repetirse en la narrativa posterior no sólo india, sino también occidental; la culminación de lo puramente religioso se encuentra en el *Bhagavadgita*, poema religioso-filosófico inserto en el libro VI en el que se expone la doctrina de la inmortalidad del espíritu. En resumen, por fin, el poema se nos ofrece como la compilación, como la enciclopedia de toda la sabiduría sagrada y profana recogida durante milenios por el pueblo indio y expuesta en forma literaria en torno a un suceso que sólo le sirve de pretexto.

Al ser conocido este poema por Schlegel, lo calificó por su «elevación y delicadeza de sentimientos como lo más bello entre todas las literaturas». Sin duda, tomó parte en esta opinión la belleza descriptiva que alcanza en algunos momentos, la riqueza de su lenguaje y las abundantes comparaciones y metáforas: al lado de las briosas imágenes con las que el autor se recrea al describir los combates, se hallan las delicadas expresiones al referirse a la heroína o las espléndidas descripciones de cielo e infierno.

b) *El Ramayana*

Con una mayor unidad temática, se atribuye a Valmiki el poema épico *Ramayana*, tal como se hace constar en el último de los cantos. Poco más que el nombre se sabe de este autor en el que hay que reconocer al primer poeta indio con conciencia de su función artística, puesto que, efectivamente, el poema que nos ocupa está compuesto desde una clara voluntad estilística y formal. Con sus 24 000 estrofas, su redacción conservada no es posterior al siglo III a. C., y el tema, desarrollado ya en el *Mahabharata*, debía ser conocido en otros relatos; en síntesis, se trata de un mito religioso —la destrucción de los demonios por Visnú—, expresado en las aventuras de Rama en busca de su mujer Sita.

En un estilo fundamentalmente literario, y con el conocimiento y dominio de la fina y delicada retórica india que suele imponerse al discurso narrativo, trata el poema de las aventuras del protagonista Rama, quien encarna el ideal de príncipe indio dotado de todo género de valores físicos y morales, vencedor en las batallas, respetuoso con los suyos y obediente a los dioses. Su contrafigura es el malvado Ravana, encarnación del mal y digno rival en la batalla. De los restantes personajes, muy numerosos, destacan los compañeros de Rama y Visvamitra, especie de mentor

suyo. De cualquier forma, a pesar de la atención en el trazado de la personalidad que se mantiene en todo el poema, no se puede hablar de una perfecta representación de rasgos humanos.

El argumento tiene una continuidad que se observa a pesar de la desproporción con que se tratan determinados episodios, deteniéndose el autor en los combates, que describe minuciosamente, o en escenas que sólo tienen un papel secundario, así como en los pasajes cosmológicos, que evidencian el carácter religioso de la obra. Especial relevancia tiene en el conjunto de la obra la intervención de las fuerzas de la Naturaleza y, en general, la interferencia entre fuerzas naturales y sobrenaturales.

El estilo es rico, tanto en lo que afecta a la narración como a la forma, adquiriendo especial grandiosidad, por lo delicado de la expresión, en las descripciones que hacen cobrar vida a la naturaleza. El poder imaginativo se manifiesta en la riqueza de episodios y en la abundancia de imágenes, metáforas y alegorías que adornan constantemente el lenguaje del poema.

c) *Los puranas*

De menor importancia por tener un escaso valor literario son los *puranas*, textos religiosos de contenido épico y religioso consagrados al culto sectario de alguna divinidad que suele ser Siva o Visnú. En cierto sentido, se consideran suplemento de los *Veda*, y se destinaban a ser utilizados por el clero humilde.

Su número se fija actualmente en dieciocho. Comienzan, como el *Mahabharata*, con la narración de un bardo. Tanto el lenguaje como la forma y el estilo son de poca elevación.

3. Literatura budística

a) *El budismo y sus libros doctrinales*

I) TEXTOS CANÓNICOS. A fines del siglo VI, y al mismo tiempo en que son redactados los *Upanishads* (hacia el 500 a. C.), surgen en la India una serie de escuelas religiosas disidentes del brahmanismo, aunque fuertemente apoyadas en sus principios. La más importante, por la extensión alcanzada y por su literatura, es el budismo. Buda («el Iluminado»), su fundador, aparece rodeado por el nimbo de lo legendario desde muy pronto. Sin embargo, de entre la leyenda se ha conseguido hacer surgir la figura de un personaje verdaderamente real cuya vida aparece consagrada a la predicación de sus doctrinas. Los textos que poseemos actualmente no debieron ser compuestos propiamente por el fundador de la religión, si bien es posible que sean un fiel reflejo de sus palabras y su pensamiento, que en un principio pervivieron oralmente para

pasar luego a la literatura escrita en indio medio literario (llamado *pali*, con una mezcla de dialectos entre los que domina como fondo el magadhi), en sánscrito mixto y en sánscrito puro.

El *Pratimoksa* es una de las obras más antiguas del budismo, hasta el punto de que parece proceder del mismo Buda. Dividido en dos partes —para monjes y monjas—, consiste en una reglamentación en la que se señalan los delitos más graves y la culpa que corresponde a las faltas cometidas.

Pero el cuerpo literario que constituye el canon budista se halla recogido en una extensa obra posterior —fijada en su texto por los concilios tras la muerte de Buda— agrupada bajo el nombre de *Tripitaka* («Las tres cestas») y compuesta en pali, tal como la conocemos hoy, en el siglo I a. C., si bien su redacción debe ser anterior. La obra, como su denominación aclara, se estructura en una triple vertiente, según sus aplicaciones: así, *Vinaya-pitaka* («Cesto de la disciplina») recoge el conjunto de normas para la vida monacal y oraciones y letanías; *Sutta-pitaka* («Cesto de las predicaciones») recoge, por su parte, las cinco colecciones de enseñanzas en forma dialogada, tanto en verso como en prosa, que exponen la doctrina de Buda o alguno de sus discípulos. Por fin, *Abhidhama-pitaka* («Cesto de la ciencia superior») fija en un sentido mucho más elevado —filosóficamente cercano al escolástico— todo lo recogido anteriormente. Estas tres partes son la fuente más fiel para el estudio de la evolución del budismo y el conocimiento de su espíritu, pero no hay que olvidar que cada una de ellas se encuentra compuesta por una serie de piezas en las que, junto a lo moral y religioso, no falta lo lírico, legendario, novelesco y fabulístico, en una actitud que sabe hacerse artística para la enseñanza religiosa.

II) OTROS LIBROS DOCTRINALES DEL BUDISMO. La trayectoria de las doctrinas budistas, y por lo tanto de su literatura, se complica extraordinariamente por su gran difusión. Hubo necesidad de celebrar concilios para poner de acuerdo distintas tendencias dentro del budismo; más tarde, no es solamente esto, sino que elementos extraños a la doctrina se infiltran continuamente. Desde el período más antiguo se constata la existencia de una escuela llamada mahayana, que en el siglo II de nuestra era cuenta con el famoso filósofo Najarguna, al que se atribuye el *Prajnaparamita-sutra* o manual de la perfección del conocimiento.

El antiguo budismo era completamente extraño al culto de Siva que comienza a infiltrarse dentro de la doctrina. Resultado escrito de esta influencia son los *Tantras*, colección de asuntos de magia en la que se enseña la manera de adquirir una fuerza sobrenatural por medio de fórmulas mágicas (Dharanis), círculos (Mandala) o por determinadas posiciones de los dedos (Mudra), etc.

III) LOS «JATAKAS». Hasta aquí, aunque muy rápidamente, hemos visto el carácter de los textos destinados al estudio de los monjes y, en general, de personas cultas. Buda, sin embargo, no descuidó que su palabra se oyese entre el pueblo: el procedimiento

por él empleado tiene como base fundamental sus creencias en la metempsicosis y sobre ella, que concede extraordinaria amplitud al cuadro en el que se han de mover sus temas, construye historias de las que se desprende una enseñanza, no sólo de carácter religioso, sino puramente ético muchas veces. En todas ellas, que tienen a Buda como centro de la narración, es prácticamente imposible determinar qué se debe al fundador de la religión y qué a sus discípulos.

Se suelen localizar tres grupos diferenciados, según se refieran a la preencarnación (*jataka*, precisamente), al período histórico o a sus discípulos (*apadanas*, es decir, «historias»). De todas estas *jatas*, son las más interesantes las que han llegado a nosotros a través del *Jatakatanavana* o descripción del sentido de estas narraciones, cuyo antiguo número era de 34 pero que en algunas colecciones ha llegado hasta 547. Por regla general, el *jataka* consta de las siguientes partes: comienza por una historia llamada «Paccuppannavatthu» o historia del presente, en la que se refieren las circunstancias en que fue narrado por vez primera; el «Atitavatthu» o historia del pasado, que es el verdadero *jataka* en prosa, seguido por las estrofas o gathas. Concluye con unos comentarios —gramaticales y lexicográficos— y con el «Samodhana», unión en que se identifican las personas del presente con las del pasado.

Su contenido es variadísimo; se pueden distinguir fábulas, breves anécdotas, narraciones de valor ético, simples sentencias o incluso cualquier leyenda pía que, aun no correspondiendo exclusivamente al budismo, sirviese para exaltar los valores de su religión. En este sentido, muchas de estas *jatas* pertenecen a ese común acervo de todas las literaturas del mundo cuyas influencias y orígenes son imposibles de determinar; de cualquier forma, estas narraciones consiguen siempre mantener el interés del lector, sin apartarse en ningún momento del tema central que ocupa el asunto.

b) *Obras artístico-literarias budistas*

Dada la imposibilidad para fechar las distintas producciones en las diversas lenguas y dialectos indios —generalmente las obras nos llegan a través del pali, que a su vez las toma del cingalés—, los textos se agrupan en meridionales (a los que hasta ahora hemos hecho referencia) y septentrionales (fundamentalmente escritos en sánscrito).

Entre los textos en sánscrito merece una especialísima atención, no sólo por su contenido y valor intrínseco, sino por la larga descendencia a la que ha dado lugar, el *Lalitavistara*, calificado como Evangelio de la infancia de Buda. De autor desconocido, trata el siguiente asunto: Sakia Muni, de nacimiento real, ha sido profetizado como última encarnación de Buda; el rey, su padre, quiere impedir esto y no perderlo nunca de su lado, rodeándolo de todo cuanto pueden desear y halagar sus sentidos y evitando lo que pueda entristecerlo y llevarlo a la meditación. Pero, por un

descuido, el príncipe se encuentra con un leproso, un anciano y un muerto: una fuerza superior lo conduce a confundir su alma con el universo (estado de nirvana), y se retira al bosque. El lujo de palacio, en contraste con el recogimiento y el misticismo del bosque; la alegre vida llena de halagüeño colorido contrastada con el melancólico y mortificante retiro, hacen resaltar más los valores humanos pero a la vez sobrenaturales de la leyenda.

Esta historia del príncipe atormentado por el deseo de saber saldrá de los límites de la India y del budismo para alcanzar celebridad en el mundo cristiano occidental gracias al *Barlaam y Josafat* de San Juan Damasceno.

Muy de cerca sigue al *Lalitavistara* —si no se encuentra directamente inspirado en él— *Budacarita* («Vida de Buda»), poema del que se han descubierto algunos fragmentos. Compuesto por Asvaghosa, el más célebre poeta del budismo —quien desempeñó un importante papel en la corte del rey escita Kaniska—, resulta más libre e independiente que el anterior, pese a retomar un asunto plenamente conocido y reconocible.

4. Literatura clásica

a) *La poesía cortesana*

Existe una línea de continuidad marcada por la lenta evolución entre la literatura india anterior y posterior a Jesucristo. Ya en el *Ramayana* puede señalarse un predominio de los elementos ornamentales sobre los fundamentos del arte poética misma, y esta tendencia es la que prima en la literatura posterior que constituye el llamado período clásico de la literatura india.

La preocupación por un estilo preciosista, netamente barroco, que se puede explicar por la situación muelle y agradable de la India, lleva a consagrar por escrito, en una sólida producción, los conocimientos y refinamientos literarios. Consecuencia y causa a la vez, los manuales de arte menudean y son cuidadosamente estudiados por aquéllos a quienes importa destacar en las cortes principescas; el *suta* es sucedido por un tipo de poeta más difícilmente erudito, al que preocupa tanto la disquisición lexicográfica como el conceptismo intelectual más sutil y refinado: nada nuevo hay que decir, y sin embargo se busca la originalidad, la cual cree encontrarse en el decir gracioso adornado de sugerentes metáforas.

Producciones éstas, por otra parte, que debieron encontrar el decidido apoyo de los poderosos: si la tradición nos habla de un Vikramaditaya («sol de bizarría») que reúne en su corte las nueve perlas —poetas—, no habrá que ver en ello más que el contexto de unas fastuosas cortes que fomentan el entrelazamiento de historia y leyenda hasta un punto tal que, junto con la dificultad en la localización cronológica,

se hace imposible comprobar poco más que títulos y autores de las obras respectivas.

Nos encontramos así, pero aún entre el siglo I y II el cancionero *Sattasai* («Las setecientas estrofas») de poesía lírica, casi enteramente dedicado —como lo pide el género— a la poesía amorosa; el tema más usual suele ser el de la ausencia, y las quejas se encuentran con mayor frecuencia en boca de enamoradas. Y entre el siglo IV y V se debe localizar la obra del legendario Vikramaditaya, a quien se ha querido identificar con Chandragupta II, magnífico monarca de la dinastía Gupta; también por estos años compone Amaru, poeta epicolírico de los más celebrados, el *Balbharata*, que no es sino una reducción del *Mahabharata*. Sobre la segunda mitad del siglo VI, Pravarasena II, rey de Cachemira, debió componer el poema *Setubanda*, si bien es verdad que podría tratarse más de una compilación que de una obra propia; más claro es el caso del «Carrito de arcilla» atribuido al rey Sudakra, quien recibe la gloria en lugar del agradecido súbdito e ingenio de la corte que se supone compuso realmente el drama. Ya en el siglo VIII, en las postrimerías del poderío de los Guptas, el soberano Yasovarman, autor dramático con su *Ramabhayudaya*, protegió al poeta Vakpatiraja y al dramaturgo Bhavabhuti, última estrella del clasicismo indio.

b) *El teatro indio*

En este ambiente preciosista del que se ha hablado se cultivan los más diversos géneros en el mismo tono de elevación. Sin embargo, es el drama, cuyos orígenes más remotos se han de buscar en las primitivas narraciones de los *Vedas* y la épica, el género con el que se consigue un mayor acierto, y tal vez debido justamente a su filiación literaria: toda la literatura toma sus asuntos de los poemas religiosos de los *Vedas*, y en general de las magníficas fuentes que constituyen el *Ramayana* y el *Mahabharata*, y precisamente desde aquí consigue el drama sus triunfos.

I) LOS PRECURSORES. En el siglo III a. C. vivieron Bhasa Saumilla y Ramila, que pueden considerarse como precursores de Kalidasa. Si es verdad que se ha escrito mucho acerca de la influencia del teatro griego sobre el drama indio, lo cierto es que mucha ha sido la exageración: hay siempre una fuerte corriente particularista que lo aleja más y más de los mismos géneros occidentales, y a este respecto no se debe olvidar que el teatro indio se formó en base a elementos indígenas; si sobre el tema y el estilo no puede haber duda de la personalidad oriental, en los detalles se muestra con procedimientos de tal ingenuidad como serían inadmisibles en el teatro occidental.

En un principio, el género recoge leyendas y tradiciones de tipo mitológico y heroico, religiosidad de la que se va desembarazando para acercarse más y más a lo puramente imaginativo: ya hemos señalado la existencia de temas distintos a los que podríamos denominar épicos. El más encantador de todos es, sin duda, el

Mrcchakatika («El carrito de arcilla»), que se cree compuesto sobre el siglo II a. C. y atribuido a Sudakra: procede del *Daridracarudatta* de Bhasa y, sea como sea, representa la consecución de una de las más agradables composiciones del teatro indio, acertando en la intriga, llena de aventuras y resuelta con una facilidad comparable a la de los mejores dramaturgos modernos. De entre los personajes sobresale el brahmán, ideal del hombre conscientemente bueno, excelentemente representado, así como Vasantasena, la pecadora que expía sus culpas en la redención de un amor idealizado.

II) KALIDASA. La más perfecta representación del ideal espiritual del clasicismo indio es, indudablemente, Kalidasa, poeta lírico, épico y dramático que se cree nacido en Ujjayini y que vivió entre el 350 y el 420. La leyenda lo representa como hijo de un brahmán al que pronto perdió, por lo que se educó con un boyero. Un ministro, queriendo vengarse de la afrenta que le infiriera la hija del rey, lo presentó en la corte —y de una forma especial a la princesa— como ilustre filósofo: la joven se dejó cautivar y se casó con Kalidasa, pero éste descubrió a todos el engaño y fue perdonado a condición de consagrarse al dios Kali (Kali-dasa, «esclavo de Kali»). La leyenda también le hace morir a manos de una mujer, amada por el poeta.

Como autor dramático se le debe el *Vikrama Urvashi*, cuyo asunto puede referirse al mito de Psyqué; muy tratado en la literatura india desde una interpretación brahmánica de un himno del *Rigveda*, escenifica el tema de los amores de un rey y una ninfa, con elementos líricos no superados aun en las mejores de sus obras. *Sakuntala*, su obra más lograda y una de las mejores de la literatura india, es la historia del amor de Sakuntala, hija de un asceta, y el rey Duhsanta: magia y equívocos llevan a una penosa separación tras la que se suceden las aventuras que finalizan con el reencuentro de los enamorados. Con esta sencilla trama, Kalidasa logra una considerable altura poética: de estilo variado, la obra capta y expresa a la perfección los más hondos y variados sentimientos humanos, transformando el teatro en una poesía de estilo depurado y personalísimo.

Como poeta lírico —y mucho hay de lirismo en su teatro—, es autor de *Meghaduta* («La nube mensajera»), que describe no sólo el sentimiento amoroso del hombre separado de su mujer y capaz de conmover a la nube para que lleve su mensaje de amor, sino también, y sobre todo, descripción del paisaje en todos sus aspectos, desde lo sobrecogedor de una naturaleza imponente a la ternura que sus más pequeñas manifestaciones pueden encerrar. Kalidasa también compone el *Kumarasambhava*, del que sólo se conservan unas estrofas, narración poética y sensual de los amores entre los dioses, con la cual sigue de cerca a Asvaghosa por la minuciosa deleitación en las descripciones y la filigrana retórica. El *Raghuvamsha* («Genealogía de Ragu») supone una exaltación de Rama —siguiendo al *Ramayana*—, de sus ascendientes y descendientes, en un estilo artificioso en el que, con todo, se echa en falta bastante de imaginación.

III) BHAVABHUTI Y EL TEATRO POSTERIOR. Al último dramaturgo clásico de la literatura india, Bhavabhuti, se le deben, además de dos dramas inspirados en el *Ramayana* —*Mahaviracharita* («La vida del gran héroe») y *Uttataracharita* («Segunda parte de la vida de Rama»)— la delicada comedia en diez actos *Malatimavada*, sobre los amores de Madhava y Malati. Aquí, el tema del amor, con desenlace feliz, se trata amplia y profundamente, calificándose esta obra en muchas ocasiones como el «Romeo y Julieta indio».

Bhavabhuti es admirable, «más que por la habilidad técnica, por la maestría en descubrir los sentimientos delicados: la ternura, la nostalgia, la melancolía... y por la perfección del estilo. Es un verdadero maestro en el uso del sánscrito».

A partir de aquí (siglo VIII) el teatro indio no alcanzará su antiguo esplendor, aunque puedan señalarse afortunados autores como Krichnamikra, creador del drama alegórico con su *Prabodacandrodaya*, donde aparecen personajes como la Ilusión, la Fe, el Desengaño... que nos recuerdan el simbolismo de nuestros autos sacramentales: esta clase de teatro no era sino la respuesta a la necesidad de popularización de los principios de los *upanishads*.

También con posterioridad al siglo VIII surge la figura de Gayadeva, poeta de probable origen bengalés que vivió en la corte del rey Laksmanasena: su *Gitagovinda* («Pastor lírico») es un idilio pastoril entre Krishna y Radha, trasunto de la unión del alma con lo divino. En realidad, por su lograda poetización lírica —tanto a nivel de emotividad conceptual como de acierto técnico—, el *Gitagovinda* tiene un valor intermedio entre el idilio y el drama lírico, y es, junto al *Meghaduta*, la expresión más alta del lirismo sánscrito.

c) Las narraciones

Hemos visto en la épica y en la literatura religiosa la facilidad extraordinaria que el pueblo indio tenía para la narración: en todas sus épocas ha sabido darnos muestras de su genio, pero siempre, ante todo, en el cuento; no se olvide, en este sentido, que ya los *brahmanas*, *jatakas* y el mismo *Mahabharata* contienen narraciones en las que una determinada enseñanza es el motivo generador.

Ya en los siglos anteriores a Cristo debieron existir colecciones de cuentos, más o menos cercanos al puro valor religioso; primeramente aparecían como libros de educación de príncipes, para, más tarde, ampliando el área de su contenido, llegar al pueblo —y no sólo indio, sino universal: es el punto de origen de toda una tipología del cuento que, pasando por persas, árabes y hebreos, debería llegar a todo el Occidente—. Estos cuentos o narraciones se presentarían en la forma de colecciones engarzadas por un *leitmotiv* más o menos ambiguo, y siempre dentro de un contexto desparticularizado y atemporal, al margen de toda connotación realista.

La más antigua —y también la más importante e influyente— de estas

colecciones es el fabulario *Panchatantra* («Los cinco libros»), cuya redacción primitiva se fecha entre los siglos II y VI. En su forma original, la colección de setenta cuentos que hoy se conserva fue concebida como obra doctrinal para la enseñanza de la moral práctica y política de los hijos de un rey; su rápida difusión lo llevó pronto fuera de sus fronteras idiomáticas: pasó al persa en un original hoy perdido, y de éste al árabe, lengua desde la que se extendió a todo Occidente vía traducciones y adaptaciones españolas y hebreas medievales. Además, posteriormente al *Panchatantra* conservado, y en estrecha relación con él, una serie de nuevas recensiones, entre las que descuella el *Hitopadesa* («Saludable instrucción»), constituyen la corte oriental de esta magnífica colección de cuentos.

Dentro del tipo de colecciones didácticas iniciado por el *Panchatantra*, debemos situar el *Kahasaritsagara* («Océano de las narraciones»), obra de Somadeva, autor posterior al siglo VIII, que gusta de presentarnos en sus cuentos al tipo de hombre avisado y astuto que a su vez es vencido por su mujer.

Con una mayor amplitud en el contenido, pero en tono no distinto, se escriben novelas en el siglo VII. El autor más importante es, sin duda, Dandin, autor del *Dasakumaracarita* («Las aventuras de los diez príncipes»), escrito en un estilo artificioso, retorcido, pleno de conceptualismos: ha sido considerado el maestro de la prosa artística.

1. Hasta la dinastía Han

a) *Historiografía*

Al año 2400 a. C. se remonta la parte más antigua del *Chu-King* («Libro canónico de los documentos»), que en su estado actual es una recopilación de fuentes históricas, frecuentemente fragmentarias, conteniendo discursos y decretos de los emperadores, compendios de topografía, esquemas de derecho penal, etc. Entre las diversas secciones del libro, el «Iu-Kung» contiene preciosas noticias sobre la oro-hidrografía de la China de la época.

Más rico en documentos literarios podemos considerar el período de la dinastía de los Cheu, al que pertenece el enigmático *I-King* («Libro canónico de las mutaciones»), manual de arte adivinatoria a cuyo estudio dedicó Confucio gran parte de su vida.

Dos obras muy importantes para el conocimiento histórico de este período son el *Chou-li* —perteneciente a la dinastía Chou—, que describe el complejo engranaje de la administración estatal; y el *I-li*, que expone en 17 libros el «ritual de las ceremonias», tanto religiosas como profanas.

b) *Filosofía*

I) CONFUCIO. El gran reformador y político chino (551-478 a. C.) dirigió toda su extraordinaria actividad a un solo fin: el restablecimiento del régimen patriarcal, el retorno a los tiempos ideales del Iao y el Sun a través del mejoramiento de las costumbres individuales y colectivas. Una restauración, en suma, «primero moral y luego política, como único camino de salvación contra los males que afligían al país. Su propaganda, con la obra y con el ejemplo, sus trabajos de arqueólogo, su amor por los textos antiguos fueron inspirados exclusivamente por sus intentos de reforma social, por criterios ético-pedagógicos».

En este sentido, Confucio se sabía reformador, y nunca innovador; es decir, se aplicaba conscientemente a una tarea que sabía ya emprendida y a la que pretendía un retorno: «Yo soy un transmisor —afirmaba— de la tradición. Creo en la antigüedad y

la amo». Como Sócrates, ninguna obra salió de su propia mano, sino que solamente la segunda generación de sus seguidores reunió, hacia el 400 a. C., un notable número de máximas suyas y de sus discípulos directos en el *Lun-iu* («Coloquios varios»). Más tarde aparecerá el breve *Ta-hioh* («Gran enseñanza»), que se considera el segundo de los libros clásicos confucianos.

II) LAO-TSE. Nació probablemente hacia el 640 a. C. Como Confucio, practicó la caridad pública y fue bibliotecario y archivero en la corte; su experiencia en ella debió serle poco placentera, y fue reconcentrándose hasta vivir en la más completa soledad. Según la leyenda, disgustado por el mal gobierno del país, pasó a Occidente y desapareció después de haber escrito el profundo libro de máximas de *Tao-teh-king* («Libro canónico de la norma y la virtud»), del cual derivó el término «Taoísmo».

El orden actual de los 80 breves capítulos de este tratado ético-metafísico parece haber sido dispuesto en el siglo II a. C.; hacia el 666 de nuestra era, la obra fue proclamada libro canónico oficial de la religión taoísta. Redactado en el más nebuloso lenguaje místico, el *Tao-teh-king* se resiste a las más arduas tareas de interpretación: efectivamente, los principios mismos de la religión se hallan imbricados en unas relaciones tan complejas que la racionalización resulta imposible sin recurrir, filosóficamente, a la metafísica: el Taoísmo tiene dos formas —científica y práctica—; según la primera, un primer principio único e inactivo, el Tao, se puso luego en obra y produjo el cielo, la tierra y el aire, trinomio del que salieron todos los seres. El Tao habita en todo y lo informa todo; no piensa, pero es pensado; no quiere, pero es la ley; de él emana el destino de todo ser, en cada uno de los cuales se contiene el alma, participación del principio universal. Según la forma práctica, el hombre tiene que pensar, meditar, profundizar cuanto pueda; teniendo asignado un determinado número de años de vida, ha de hacer lo posible para que el cuerpo viva hasta el término de ellos, y de ahí el culto a la higiene y su interés por la abstinencia.

Parece evidente que Lao-tse conoció la filosofía india de los *upanishads* y que de ellos dedujo en parte su sistema, que contenía ideas absolutamente nuevas en China.

III) MENG-TSE. El más acérrimo defensor del confucionismo, Meng-tse (en expresión latinizada, Mencio), nació en el año 372 a. C., y estudió bajo la dirección del sobrino de Confucio, llevando después una vida errabunda de un lugar a otro, ofreciendo sus sabios consejos a príncipes y aventureros. Murió extrañamente en el 289 a. C.

Mencio, contemporáneo de Sócrates y afín en las ideas, profesó la doctrina de la bondad originaria de la naturaleza humana; como principio moral, sostuvo el impulso social innato, de cuyo fomento y cultivo afirma que se desarrollarán las virtudes individuales y colectivas.

IV) CHUANG-TSE. Entre, los discípulos de Lao-tse, destaca como el más notable

Chuang-tse, cuya obra se centra en torno al 330 a. C.: desde el misticismo lao-tsiano, infunde una notable dosis de escepticismo y muy frecuentemente se revela humorístico e incluso satírico. El libro canónico que lleva su nombre, el *Nan-hoa-king* («Libro de las flores del sur»), comprende 33 capítulos de contenido heterogéneo, donde, de una parte, se da un nuevo desarrollo a las cuestiones ya tratadas por Lao-tse; y, de otra, apunta audaces motivos nuevos.

c) *La poesía*

Al final de los Cheu occidentales nos encontramos con el *Chi-king*, la antología que Confucio quiso compilar. Si se exceptúan cinco odas para sacrificios, asignadas a la época de la dinastía Chang, las 305 poesías que lo integran pertenecen a un período de seis siglos bajo el ámbito de la dinastía Chou (hacia 1200-1600 a. C.). Consta, por referencias históricas, que los antiguos reyes, en sus viajes de inspección, hacían recoger los motivos de las canciones para custodiarlas en los archivos reales como testimonio genuino de las condiciones espirituales de sus súbditos. Los cantos, en su mayor parte anónimos, están generalmente divididos en estrofas de igual número de versos, cada uno de los cuales se compone de cuatro monosílabos. En su contenido, ofrece gran variedad: canciones líricas de amor, himnos religiosos, odas políticas, sátiras, etc.

Hacia el 300 a. C. aparece en el Sur una verdadera escuela de poetas que tiene por corifeo al célebre K'u Iuan, prototipo del ministro feudal. Su *Li-sao* («El caído en desgracia») es un poema elegíaco de difícil comprensión por sus frecuentes alegorías y alusiones. Además de este poema, muy alabado, escribió nueve cantos de corte popular para sacrificios; también la descripción de un fantástico viaje aéreo y otras poesías menores. Toda su producción está recogida en la colección *Elegías de Ts'u*, conjunto de poemas de cinco poetas de esta escuela del sur de China.

2. **La dinastía Han (250 a. C.-220 d. C.)**

La dinastía Han señala los comienzos de la China moderna. Sus emperadores, casi todos grandes conquistadores, por una parte ampliaron el territorio; por otra, democratizaron el estado; llevan también a cabo la vivificación de la antigüedad clásica china. La madurez de las escuelas de escribas y la invención del papel de fibras vegetales impulsaron y popularizaron extraordinariamente las producciones escritas. Tal fervor por la antigüedad favoreció la ciencia filológica: se comentan los textos antiguos y surge la paleografía con el estudio de los viejos sistemas de escritura; se recogen inscripciones y se compilan los primeros diccionarios, como el *Chuoh-wen*, compuesto por Hiu Cheu con cerca de 10 000 caracteres.

a) *Historiografía*

El avance en la historiografía se da con el *Si-ki* de Se-ma Ts'ien, al que se llama padre de la historia. La monumental obra está compuesta por 130 libros en los que se recogen atentamente noticias e impresiones referentes no sólo al Imperio —que recorrió prácticamente íntegro—, sino también a lugares y pueblos extranjeros.

Por otro lado, las instituciones feudales fueron terreno favorable para la historiografía. Producción esperable en este momento —célebre, polémica y discutida— es el *Chun-ts'iu* («Primavera y otoño»), uno de los libros canónicos confucianos y el único atribuido a Confucio mismo. Se trata de una crónica histórica de los principales acontecimientos ocurridos entre el 722 y el 484 a. C. en el principado de Lu. El libro contiene, entre otros, varios pasajes interesantes en torno a la música, la cual era considerada por Confucio factor importante en el arte del gobierno.

b) *Filosofía*

A caballo entre la exégesis sobre lo anterior y la originalidad, este período, si bien no alcanza las cimas del anterior, sí ofrece algunas atribuciones independientes.

I) CONFUCIONISMO. Iang Hiung (53 a. C.-18 d. C.), autor de un comentario exegético sobre el *I-King* y de su personal *Fa-ien* («Sentencias sobre leyes») asume una posición intermedia entre el optimismo y el pesimismo de otros filósofos. Y, así, declara que la naturaleza humana es una mezcla de bien y mal: «El triunfo del uno o del otro depende de la educación que se haya recibido». Confuciano convencido, profetizó la victoria última de la doctrina del maestro.

En otra línea, Wang-Chung, nacido en el 27 y muerto en el 98, se revela ideológicamente como claramente heterodoxo en sus *Lun-keng* («Meditaciones críticas»), colección de 83 ensayos sobre los más variados asuntos. Si bien su punto de partida es estrictamente confuciano, sus conclusiones últimas se apartan del espíritu de la doctrina.

Sin embargo, el monumento filosófico más importante del tiempo de los Han sigue siendo el *Li-ki*, cuarto de los libros confucianos: se trata de un compendio filosófico-religioso distribuido en 46 libros, que fue durante mucho tiempo norma de vida entre los chinos de distintas clases sociales.

II) TAOÍSMO. El taoísmo, que bajo los primeros Ts'in, enemigos del confucionismo, fue proclamado religión del Estado, cae bajo los Han en condición de inferioridad, perdiendo progresivamente su carácter de doctrina mística y filosófica para llegar a ser, bajo el monopolio de los «fangs-chi» (magos, encantadores), la religión de las clases humildes. Por sus prácticas de ocultismo se consideró como una secta mágica, conformación a la que contribuyeron en gran medida los influjos de las ideas indias,

especialmente del budismo.

Así, en el campo de la escuela taoísta sobresale Liu Ngan (muerto sobre el año 122), en cuyos escritos aparecen claras influencias indias y la degeneración del taoísmo en creencia supersticiosa.

Tampoco hay que olvidar las peregrinaciones que a partir del siglo IV realizaron monjes chinos a la India, en una clara prueba del interés que sus ideas suscitaban en determinados aspectos religiosos y filosóficos: en el año 399 parte Fah-hien para procurarse una edición canónica del budismo; de su viaje dejó una relación titulada *Memorias de los reinos budistas*, muy interesante para el conocimiento de la India medieval.

c) Poesía

En el campo de la poesía, el influjo de las elegías de Ts'u duró algún tiempo. Wu-ti compone lo mismo himnos sagrados para las ceremonias anuales que poemas amorosos. Mei-Cheng, muerto en el año 140 a. C., es considerado el mejor poeta de los primeros Han.

Ofrecen ahora especial interés las poetisas. La princesa Si-Kiun, que llegó a ser esposa de un príncipe bárbaro, expresa la tristeza del exilio en algunas de sus elegías, una de las cuales —«La elegía de la grulla»— está dirigida a Wu-ti. La cortesana Pan Tsieh-iu, predilecta del emperador Cheg-Ti, también es autora de algunas composiciones poéticas.

Literaturas clásicas

Introducción a la literatura griega

Si hay que reconocer en Grecia la cuna primera de nuestra cultura occidental, no se debería hacer esta afirmación sin comprobar cuánto se le debe a Roma en el «descubrimiento» de las producciones culturales griegas. Efectivamente, existe una aclaración primera necesaria para el establecimiento de algunas generalidades sobre lo que hubo de ser la literatura griega, y es ésta la de la aclaración sobre el término que la designa.

Precisamente como para lo latino, en el caso griego la denominación no es la más exacta y ajustada para la descripción de un pueblo que nunca se identificó con tal nombre: en un principio, Grecia era tan sólo el nombre de un pequeño cantón del Epiro, pero los romanos acogieron su denominación como extensiva a todos los helenos. Porque, en realidad, ésta era la denominación por la que se reconocían los habitantes de esta porción de tierra que, entre Oriente y Occidente, hubo de hacer de nexo de unión entre dos culturas.

Los helenos pertenecen a la familia indoeuropea, y es oscuro cómo y cuándo llegaron al territorio al que dieron nombre y cómo se mezclaron con los pelasgos que lo habitaban. La invasión resultó lenta, y durante siglos todo fue confusión y movimiento de pueblos, hasta el punto de que ya en el siglo XII a. C. los encontramos agrupados bajo cuatro denominaciones diferentes: los jonios, los dorios, los eolios y los aqueos. Sea como sea, para el siglo VIII a de C., estos pueblos, juntos, dieron lugar a la civilización helénica, y ellos mismos acogieron ese nombre, *helenos*, como propio: se referían con él a Helas, el extenso territorio —peninsular e insular— que era su patria.

El pueblo heleno estaba regido por un arraigado sentido de la medida: proporcionados en todas sus manifestaciones —tanto religiosas como morales o políticas—, sus creencias poseían un sentido fuertemente idealizado que los llevó a una incesante búsqueda de la unión armónica en todas las producciones a las que se aplicaron. No está exenta de ello la religión, cuya amplia concepción impedía la existencia de sacerdotes o instituciones con función social exclusivamente religiosa; este hecho debió de ser determinante a la hora de motivar una actividad intelectual no constreñida a usos religiosos estrictos que originó un saber especulativo no repetido hasta siglos después. Políticamente, la medida y la amplitud de miras llevó a los griegos a buscar una fórmula válida, que intuyeron a la perfección en la sociedad democrática que confiaba sus fuerzas al gobierno del más capaz.

En este sentido de capacitación —no sólo para lo político, sino para toda

producción intelectual— habría de jugar un papel predominante el consciente dominio de la lengua. La lengua griega fue desde sus comienzos un instrumento casi perfecto, fácilmente adaptable a los motivos diversos de la poesía y la prosa. Procedente del grupo indoeuropeo, su antigua pronunciación se ha perdido, aunque se sabe que resultaba agradable y variada, con una entonación casi musical. El vocabulario es de una gran riqueza, por lo que no tuvo necesidad de acudir a otras lenguas para la formación de nuevas voces, y menos aún dada su facilidad para la formación de palabras mediante composición y derivación. Lingüísticamente, los cuatro dialectos observados corresponden a las grandes familias helenas: jonios, dorios, eolios y aqueos; cada uno de estos dialectos señala un cierto aspecto de la vida y del carácter helénico, y, en lo referente al desarrollo literario, modalidades y matices perfectamente definidos. Los eolios, sensuales y encerrados en sus fronteras, con un dialecto tierno, crearon el canto lírico; los dorios, con su dialecto musical un tanto rudo, la lírica de las grandes fiestas ciudadanas; los jonios, del Ática, con las mejores cualidades de la raza griega, crearon el drama y desarrollaron la prosa. Estos dialectos eran verdaderas lenguas literarias, hasta el punto de utilizarse —fuera de sus fronteras lingüísticas— si el asunto lo requería.

Se pueden distinguir cuatro períodos en el conjunto de la literatura griega, que abarcan en total quince siglos:

- a) *Período primitivo* (siglos X-VI a. C.). Comprende la época de las epopeyas homéricas, poemas de Hesíodo y el lirismo.
- b) *Período ático* (siglos V y IV a. C.). Es la época clásica de los griegos; abarca el siglo de Pericles (siglo V) y el de Alejandro (siglo IV). Nace el teatro, y filosofía, elocuencia e historiografía alcanzan su mayor perfección. Atenas ejerce entonces la hegemonía cultural e intelectual.
- c) *Período alejandrino* (siglos III y II a. C.). La ciudad de Alejandría viene a ser el centro del helenismo. Política y socialmente decadente, Grecia abandona la creación intelectual para dedicarse a la recopilación y la erudición.
- d) *Período romano* (siglo I a. C.-siglo V d. C.). Grecia, sometida a Roma, se ve condenada a la decadencia; sólo el cristianismo, en cierta medida, le imprimirá un carácter distinto.

1. Orígenes de la poesía griega

Por los títulos de leyendas y según los descubrimientos arqueológicos, no es aventurado suponer que las ceremonias religiosas, como para la mayoría de las civilizaciones, sirvieron de ocasión para los primeros intentos de versificación. Los *himnos* fueron, sin duda, el origen de simples fórmulas o breves invocaciones en que el ritmo sostenía el canto y facilitaba el trabajo memorístico. Junto a estos himnos religiosos existían otros cantos apropiados a ciertas circunstancias de la vida doméstica, tales como los *trenos* o lamentaciones fúnebres; el *himeneo* o canto de bodas; el *pean*, acción de gracias por la llegada de la primavera, etc.; además de baladas guerreras, narraciones rítmicas de hechos heroicos o breves historias del origen de las ciudades.

Para estos primeros griegos, el poeta era un hombre superior, que en muchos casos pasa por hijo de las Musas: se le consideraba taumaturgo —obrador de prodigios— y a la influencia de sus cantos se atribuían los primeros progresos de la civilización; tal consideración la remontaban frecuentemente a denominaciones legendarias de poetas como Orfeo —el más conocido por la leyenda según la cual sus cantos amansaban a las fieras—, Linos, Museo o Eumolpos.

Pero ante todo hay que destacar la figura de los *aedos*. En un principio fueron auxiliares del culto que cantaban los himnos en ocasión de fiestas y sacrificios, pero ya desde el siglo X a. C. se convierten en una especie de trovadores que recorrían ciudades y palacios y cuyo canto era ornamento indispensable de los banquetes solemnes. Sus cantos revestían forma de composiciones narrativas sobre las hazañas de los héroes —antiguos dioses locales o fundadores de ciudades y personajes de naturaleza semidivina para los griegos—. Estos recitados eran aún bastante breves, caracterizándose por ciertas fórmulas fijas que a la vez constituían el fondo de la tradición áedica y ponían en relación todas estas producciones; muchas de ellas no eran sino distintos episodios de una misma leyenda, que los *aedos* fueron agrupando en su repertorio, generalmente enriquecida por nuevos episodios o por un más amplio desenvolvimiento de otros: como se observará, éste, y no otro, parece haber sido el origen de la epopeya.

En realidad, tal origen religioso se convirtió pronto en la temática casi exclusiva para la literatura griega, puesto que mito y leyenda se conforman como asunto

fundamental propio de la producción literaria: sin embargo, se comprueba fácilmente que el primer sentido religioso que animó tal concepción se ve sustituido por un interés en lo estrictamente humano, rasgo que tampoco es de extrañar si se considera la humanidad que desde un principio impregnaba a las deidades griegas. Así pues, el progresivo abandono de lo estrictamente religioso por la peripecia humana heroica permitió no sólo la trabazón de lo maravilloso y lo real, sino también la libre elaboración literaria por parte del poeta e incluso la más abierta libertad de creación y recreación de asuntos, personajes y acciones.

2. La poesía épica

a) *Homero y la epopeya heroica*

I) LA «CUESTIÓN HOMÉRICA». Las noticias que sobre Homero nos han llegado no nos permiten hablar de este sino como de una figura legendaria poco individualizada: nada se sabe de él, excepto que ya desde la Antigüedad fue representado como un pobre ciego rapsodo —poeta sucesor del aedo, que recita ya sin acompañamiento musical, portador tan sólo de un bastón en el que apoyarse para la recitación—; desconocemos su patria y la época en que vivió, e incluso su nombre parece corresponderse a un apodo cuyo significado ignoramos, sustitución a su vez de un nombre probable, Melesígenes («nacido en días de las melesías», fiestas en honor del río Meles). Esta probabilidad para su nombre se basa también en el hecho, deducible de la lengua de sus producciones, de que su origen se localice en la helenizada región del Asia Menor de Esmirna.

Con todos estos datos, no es de extrañar que haya llegado a ponerse en duda aun su existencia, teoría esta que, si bien se encuentra ya en los alejandrinos, aparece a partir del siglo XVII en Francia y se refuerza en el XVIII a través del filólogo alemán Wolf: según ellos, no podía hablarse de un solo autor para la *Ilíada* y la *Odisea*, sino de un conglomerado de cantos; tampoco puede atribuirse una sola época a ambos poemas; y, por fin, no había existido un Homero autor de las dos composiciones, sino una atribución popular a lo que en realidad habría sido una labor anónima y compilatoria que daría lugar a los extensos poemas.

En la actualidad, ambas posturas teóricas (que se han denominado «unitarista» para los que defienden un solo autor, y «analista» para quienes prescinden del autor único y reconocible) se han acercado, y cabe concluir que no puede concebirse a Homero como autor en el sentido que hoy se le otorga al término: si bien es cierto que debió existir «un» Homero que refundió en una producción única las tradiciones ya existentes en torno al asunto de la *Ilíada* y la *Odisea*, no es posible que éstas fueran compuestas por él tal como hoy las conocemos, y especialmente la segunda,

cuya cronología es posterior. Así pues, Homero recogió en el siglo VIII a. C. una tradición a la que dio forma maestra y consagró hasta el punto de ver su obra nuevamente refundida y ampliada —recreada y completada— por toda una escuela de anónimos poetas posteriores (los homéridas), los cuales, por medio de nuevos cantos, desarrollaron y enlazaron la precedente producción homérica.

II) MATERIA DE LA POESÍA HOMÉRICA. Hay que tener en cuenta, para toda la producción de Homero y, en general, para la producción clásica occidental, que la leyenda era la forma usual de transmisión de las grandes hazañas históricas, esto es, la manera en que el pueblo vivía su historia y a la cual se concedía un valor en todo similar al que hoy concedemos a la labor historiográfica de corte científico. No es por ello de extrañar que todas estas leyendas que venían transmitiéndose oralmente tomaran posteriormente una forma literaria y —concretamente para las gestas heroicas— épica.

Para lo que nos interesa particularmente, no se puede olvidar que existían muchos de estos poemas épicos referentes a la guerra de Troya, suceso este que habría de revelarse como trascendente para el pueblo griego; pero esto no quiere decir que Homero, para su *Ilíada*, hiciese con ellos una especie de selección, simplificación o yuxtaposición, sino que el autor tan sólo se sirvió del antiguo material que la tradición le ofrecía para realizar su obra como una producción totalmente nueva. En lo tocante al ambiente de la *Odisea*, es totalmente distinto al mundo de la *Ilíada*: aquélla no debe su origen a leyendas heroicas o a hechos históricos, sino que sus motivos son generalmente fabulosos y míticos, en una filiación que la acerca en gran manera —por lo que la trama tiene de intrincado— a lo novelesco: si la *Ilíada* es de carácter plenamente marcial y belicoso, la *Odisea* se presenta más suave y tranquila, hecho éste por el que han sido tenidas, hasta casi entrada la época contemporánea, como producción, respectivamente, de juventud y madurez, y consideradas a su vez, por estas mismas características, epopeya y novela épica claramente diferenciadas en su tono y orientación.

III) LA «ILÍADA». A la vista de los descubrimientos arqueológicos, parece innegable que la guerra de Troya fue un hecho histórico claramente localizable en torno al año 1250 a. C., fecha que coincide con la que se atribuye en los poemas homéricos a tal asedio y batalla; cuestión aparte serán, por consiguiente, los motivos legendarios en los que la guerra se ve literariamente envuelta, comenzando por el rapto de Helena —esposa del rey de Esparta, Menelao— por Paris —hijo del rey de Troya, Príamo—, tradición que debió forjarse en torno a un suceso cuyo origen tuvo menos de legendario y más de económico: la necesidad estratégica que del dominio de esta zona tenían los griegos en tanto que clave para el comercio —especialmente de cereales— con las regiones orientales.

En realidad, en la *Ilíada* la guerra de Troya no es más que el marco de acción

general para la presentación del enfrentamiento entre dos caudillos griegos: Aquiles y Agamenón; sin embargo, no hay que ver en tal acción un simple telón de fondo casi artificialmente superpuesto a la tensión argumental decisiva en el poema, sino que, por el contrario, el autor habrá de prestar máxima atención a tal marco —sin que falte en este sentido, por supuesto, el siempre necesario aparato mitológico olímpico— para realzar así con mayor fuerza a los que van a ser los héroes de la epopeya. Hasta tal punto marco de acción que la guerra de Troya no comienza ni queda resuelta en la *Ilíada*: iniciada la acción con las quejas de Aquiles sobre el comportamiento de su compañero de armas Agamenón —quién le ha robado a su cautiva Briseida—, aquél se niega a prestar ayuda en el combate hasta que se le haga justicia; nos encontramos en este momento en el noveno año de asedio y batalla, y, al finalizar el poema, la guerra no sólo no ha concluido, sino que, a la vista de lo descrito, de ella podría esperarse cualquier resultado.

Pero si hay que encontrar un motor fundamental en la *Ilíada*, éste es sin duda la amistad: es cierto que hay muchos más sentimientos humanos reflejados a la perfección en el poema, y que incluso le ganan en prolijidad de descripción, pero es la amistad cultivada entre Aquiles y Patroclo el que mayor peso específico tiene en la obra, el que la impregna de una manera especial y el que definitivamente —pero siempre sin romper el destino, ante el que aun los dioses deben doblegarse— orienta la epopeya heroica. No se trata, por tanto, más que de la literaturización de unos presupuestos con los que presentar el ennoblecimiento de una gesta en la que también cabía —desde una perspectiva totalmente distinta a la nuestra— la venganza justa, noble y heroica.

Efectivamente, en el argumento de la composición, la airada venganza de Aquiles —que se niega a guerrear— se cifra en la petición de ayuda a su madre, la semidiosa Tetis, para que se cumpla el «designio de Zeus» y los griegos sufran serias pérdidas. Sólo la amistad con Patroclo y la muerte de éste a manos del hermano de Paris, el troyano Héctor, elevará —aún más que a justa— a noble la actitud del caudillo griego: se ciñe las armas que, a petición de su madre, forja Vulcano, y marcha al campo de combate, donde pronto queda sólo en pie Héctor, que muere traspasado por la lanza de Aquiles. Ultrajado el cadáver ante la pira funeraria de Patroclo, es reclamado por el padre, Príamo: los funerales de Héctor cierran el poema, mientras que el telón de fondo, la guerra de Troya, continúa.

En el poema abundan tanto los pasajes narrativos como los descriptivos, y la extensión de la *Ilíada* —tanto en lo que se refiere a su longitud como en lo que encierra en su temporalidad— viene dada por el nada desdeñable afán de creación de una progresiva tensión dramática: la intervención de los personajes secundarios —heroicos caudillos de uno y otro bando—, la vuelta al origen (legendario) de la guerra, las gestas de los combatientes de ambos ejércitos... pueden llegar a constituir verdaderas narraciones independientes, así como puede llegar a ser claramente intencional —en una técnica que haga crecer el interés del auditorio— la morosidad

en las descripciones de armas y carros, campamentos y botines por parte de los combatientes. Tampoco hay que olvidar, en este intento de dispersión dramática que resalta el clímax definitivo, el hecho de que la acción se extienda durante cincuenta y un días, mientras que el desenlace se produce en cuatro, en una búsqueda del efecto trágico y heroico sobresaliente para el que se ha estado preparando toda la composición.

Este detenimiento final en un suceso determinado de entre todos los que hubieron de producirse durante la guerra de Troya, llevó a un desarrollo del tema y del asunto en la épica posterior, originando lo que se denomina *poesía épica cíclica*: en concreto, para la *Ilíada*, el tema será completado más tarde tanto para los años anteriores a los que se aplica el poema homérico (p. ej., los *Cantos Ciprios*) como para los siguientes (p. ej., la *Etiópida*, últimas hazañas y muerte de Aquiles). El tema general, la guerra de Troya, se finalizará con la *Destrucción de Ilión*, narración de la derrota y saqueos de la ciudad.

IV) LA «ODISEA». Frente a la monótona *Ilíada*, la *Odisea* es mucho más movida, y se nos ofrece como resultado de un gran dominio de la técnica narrativa: en realidad —como ya se ha dicho—, la *Odisea* no es tanto un poema épico como una «novela» épica de aventuras en la que los elementos mitológicos y populares dan una mayor variedad y en la que, por regla general, habrá que ver un modo de producción literaria propio de una sociedad más avanzada que la de la *Ilíada*. En efecto, su mayor refinamiento, así como, ante todo, su interés por —y, al mismo tiempo, dominio de— lo fantástico e imaginativo, la revelan como producción que, si bien asimilada al ciclo histórico del tema troyano, debe haber sido compuesta en época posterior a la de la *Ilíada*.

Por contra, el tema principal del poema puede deberse a un sustrato incluso prehelénico: el relato del naufrago que pasa por distintas vicisitudes antes del regreso a su patria es de un muy antiguo origen popular, y presenta contactos innegables con distintas tradiciones aun orientales; este material debió irse ampliando con sucesivas incorporaciones de otros materiales folklóricos, incluyendo la primitiva épica micénica, donde encontramos la leyenda de los Argonautas; por fin, se incorporaría al ciclo troyano en la figura de un héroe que vuelve a su hogar tras la toma de Troya, tema que gozaría de gran popularidad y que sería uno de los más solicitados de entre el repertorio de los aedos.

A este respecto, hay que distinguir tres núcleos fundamentales en la estructura narrativa de la *Odisea* tal como hoy la conocemos: en primer lugar, la «Telemaquia» (Cantos I al IV), en la que se nos presenta la situación en la que se encuentra la casa (bienes y familia) de Ulises a causa de su larga ausencia —pretendientes de Penélope y decisión de su hijo Telémaco, inspirado por Atenea, de viajar en busca del padre—; en segundo lugar, los «relatos de la corte de Alcínoo» (Cantos V al XIII), a la cual ha llegado Ulises y en la que éste se convierte en narrador para referir todas sus

anteriores aventuras —los Cíclopes, el descenso al Hades, las sirenas, las Vacas del Sol, etcétera—; por fin, la «muerte de los pretendientes» (Cantos XIV al XXIV), donde se entremezclan distintas acciones centradas en la situación insostenible de Penélope frente a los pretendientes, el regreso de Telémaco, la llegada a Ítaca, el reconocimiento de Ulises por sus leales y, por último, como clímax de la acción, las pruebas que Ulises realiza ante su esposa, el descubrimiento de su identidad y la matanza de los pretendientes que le asediaban tanto a ella como a su fortuna. El poema se cierra con la visita de Ulises a su padre, retirado de la vida pública, y el restablecimiento de la paz y la normalidad en Ítaca tras asumir el mando nuevamente el héroe.

V) LA SOCIEDAD EN LOS POEMAS HOMÉRICOS. La épica heroica —y, para nuestro caso concreto, la épica «homérica»— está animada por el deseo de mostrar unos tiempos gloriosos caracterizados precisamente por su nobleza; es ésta la razón por la cual faltará en ellos todo lo que parezca inadecuado: así, mientras que en el tiempo de la composición existían grandes ciudades, un floreciente comercio y un poderío notable, todo ello está ausente de las obras de Homero, quien, como el resto de los épicos, nos muestra una sociedad arcaica pero idealizada en sus aspectos más humanos. En realidad, frente a esta tendencia arcaizante, el mayor mérito de Homero reside en la naturalidad con la que se recoge la psicología humana, en un alarde de «sentimentalidad» conscientemente contrastada con la grandeza heroica de los protagonistas.

Los personajes de los poemas homéricos son generalmente héroes que descienden directa o indirectamente de los dioses, pues aunque el pueblo también combata, sólo se habla de los más ilustres: el héroe combate por su éxito, la gloria y la fama, aunque es frecuente la sed de venganza y el afán de un suculento botín; cuidan especialmente de su honor y se incitan a la lucha, alegrándose de sus victorias y alabando sus propios triunfos. En todos ellos, lo más singular —en un rasgo de acentuada humanización— es la independencia personal y política que no admite más superioridad que la del soberano, sin mostrar temor a los dioses —aunque sí reverencia obligada—, los cuales sólo son invocados colectivamente —como deber social— o por los débiles y oprimidos.

La sociedad homérica sólo pudo existir porque sus héroes poseen un arraigado concepto del propio deber en una visión consuetudinaria del derecho que toma a la familia —linaje— como primera célula de identificación social; de entre estos linajes, el noble se ejercita preferentemente en la lucha y el deporte, aunque no faltan los que toman la agricultura y el pastoreo —principales fuentes de riqueza— como ocupación fundamental.

b) *Decadencia de la épica heroica*

El período verdaderamente fecundo de la poesía heroica termina casi antes de que la *Ilíada* y la *Odisea* hayan recibido su forma definitiva; sin embargo, la tradición no fue continua hasta comienzos del siglo VI, sobre todo en la Grecia jónica: la aparición del lirismo y de la prosa, así como las primeras muestras del teatro, iban ofreciendo amplios cauces de expresión que, en cierta medida, hicieron innecesario el molde épico. Sólo algunos fragmentos nos han quedado de lo que hubo de ser la tradición épico-heroica griega, limitados éstos a un conjunto de narraciones versificadas que tendían a organizar en un todo las leyendas mitológicas: aunque nos consta que debieron ser numerosas, apenas quedan algunos títulos, y sólo sabemos que se agrupan en *ciclos* como el de la guerra de Troya —ciclo troyano—, la leyenda de Tebas —ciclo tebano—, etc.

Se agregan a las últimas producciones épicas los himnos —en número de treinta y cuatro— que se atribuyeron antiguamente a Homero, y que tenían un carácter narrativo más que lírico; el más célebre, el *Himno a Apolo*, narra el nacimiento del dios en la isla de Delos. También hay que hacer constar los *epigramas*, composiciones cortas cuyo asunto se refería a la vida de los aedos.

La épica acabó por degenerar en la parodia: hacia fines del siglo VI a. C. —en la época alejandrina, según otros— se compuso la *Batracomiomaquia*, poema corto (unos 300 versos) en el que, mediante recursos propios de la épica, se narra una guerra entre los ratones y las ranas, ayudadas éstas por los cangrejos. Muy celebrado en la Antigüedad, pero hoy perdido, fue *Margites*, narración de las aventuras de un hombre simple que de todo sabía, pero malamente; en él vio Aristóteles el primer germen de la comedia.

c) Hesíodo y la épica didáctica

I) ORIGEN DE LA EPOPEYA DIDÁCTICA. La aparición de la poesía didáctica responde al deseo de fijar los conocimientos y la experiencia adquirida; así, aunque este tipo de poesía derive de Hesíodo, éste debió recoger sus materiales de pasajes genealógicos o morales de los himnos, los proverbios y los oráculos. Esta poesía didáctica, creación de los dorios, pasó a Jonia y allí se adaptó a su lengua, la más popularizada literariamente, y a sus metros, en concreto el hexámetro.

La poesía didáctica se presenta en su origen bajo tres formas diferentes: la *poesía genealógica*, que expone la filiación de las divinidades; la *poesía moral*, que expone las reglas de conducta; y la *poesía técnica*, en la que se encuentra consignada la experiencia adquirida en los oficios especiales.

II) LOS POEMAS HESIÓDICOS. De Hesíodo, autor de los poemas —conservados— *Teogonía* y *Trabajos y días*, se puede decir que es el creador de la poesía didáctica. Según se desprende de la tradición y de ciertos datos de los que disponemos, era hijo de un emigrado eolio establecido —indudablemente— en la región beocia, y

concretamente en Ascra; allí perteneció al mundo de pequeños campesinos en dura lucha con una tierra poco fértil y debió dedicarse a la enseñanza. Sus obras nos indican una composición que debe centrarse sobre el 700 a. C.

Teogonía es un poema en el que se intenta exponer de una forma más o menos sistematizada y rigurosa una concepción mitológica del mundo: el núcleo de la historia se centra en torno a la sucesión de los dioses Urano, Cronos y Zeus, y cómo este último llegó a ser el más poderoso. Sin embargo, todo ello está relacionado con una verdadera concepción del mundo y de su origen: si el eje motor del poema es difícil de determinar, sí se puede adivinar que intenta desarrollar la descendencia de las fuerzas naturales y el gobierno de sus destinos por los dioses. Precisamente en este sentido se puede afirmar que *Teogonía* es «una de las principales fuentes de la religión griega y la más antigua exposición de conjunto de las leyes mitológicas».

Trabajos y días es un poema de 826 versos escritos con motivo de un disentimiento entre Hesíodo y su hermano Perses, quien, habiendo disipado su herencia, quiso intervenir en los bienes del poeta mediante el recurso a los jueces. El poema se constituye como una exhortación al trabajo honrado, pero en realidad llega más allá y se hace canto esperanzado a la divinidad —en concreto al Zeus justo—, al recto proceder humano y en contra de las disputas que llevan a la discordia. Se ofrecen después una serie de consejos de origen diverso sobre materias como astronomía, navegación, agricultura y se finaliza con algo similar a un calendario de los días que según la tradición popular se creían favorables para las distintas ocupaciones.

III) MORAL Y ARTE DE HESÍODO. La obra de Hesíodo es la obra de un moralista austero; con él se impone la moral en nombre de la experiencia y en nombre de la voluntad divina que exige del hombre la práctica del trabajo y el respeto de la justicia. En cambio, en su producción parece retroceder lo estrictamente poético: exceptuando algunos pasajes de arte enérgico y concentrado, no se encuentra en Hesíodo más que seca y árida prescripción.

Tanto en la forma como en el lenguaje es evidente en los poemas de Hesíodo la influencia de la poesía homérica: la misma mezcla de eólico y jónico, el mismo hexámetro, la ruda sencillez de estilo... Sin embargo, la producción hesiódica es la propia de su tiempo y país, el resultado de una preocupación e inquietudes esperables, al contrario que en la epopeya heroica, donde la contemporaneidad queda desdibujada ante el buscado arcaísmo y donde no hay inquietud, sino sólo la gestación de un mundo heroico y épico.

3. El lirismo helénico

En la corriente literaria de los siglos VII y VI a. C., el lirismo reemplaza poco a

poco a la epopeya, y en este fenómeno debemos considerar dos causas fundamentales: por un lado, la evolución ideológica que supone el derrumbamiento de las monarquías aristocráticas y el establecimiento de las repúblicas democráticas, con la consiguiente conciencia de la individualidad; por otro, la evolución de la música, a la que se destinaron una poesía y una danza específicas que se desarrollaron junto a los progresos musicales e instrumentales. Efectivamente, como primer término de referencia, el lirismo griego no se entiende en sus orígenes sino con acompañamiento musical, principalmente con la lira (de ahí «lirismo») y más tarde con cítara y flauta.

Fue en Jonia donde este género debió formalizarse definitivamente, y de allí se extendería al resto del mundo helénico entre los siglos VII al V, período que coincide con la hegemonía de la región como avanzada cultural; con todo, se supone que con anterioridad gozó de un cultivo oral remontado a la época micénica, cuando nacen elegía y yambo.

Los diversos géneros líricos se desarrollaron sucesivamente, y se distinguen según el orden de su aparición: la poesía elegíaca (o gnómica) y la yámbica deben ser anteriores, e incluso puede dudarse de su «lirismo» estricto, puesto que en ellas el canto había perdido importancia desde antiguo y probablemente no se ejecutarían con lira. La poesía mélica, o cantada, es posterior, y aparece bajo un gran número de formas; todas estas composiciones —odas en su mayoría— comprenden tanto la lírica monódica (cantada por un solo individuo) como la coral (que exigía un grupo de cantores).

a) *El lirismo jónico*

I) LA POESÍA ELEGÍACA. La elegía parece proceder de una serie de composiciones populares preliterarias, ligadas al culto religioso: el término puede derivar de «lamento», por lo que es muy probable que originariamente fuese un canto de duelo del que no estaría ausente la alegría propia del banquete. Sin embargo, según la encontramos en sus primeras manifestaciones escritas, muestra una gran influencia de la épica tanto en lo referente a lo lingüístico como en el tono; adaptada a esta influencia, se hizo expresión de nuevos y variados problemas y necesidades: exhortaciones, consideraciones morales, temas políticos, autobiográficos, mitológicos, etc.

II) LOS POETAS ELEGÍACOS. Calino de Éfeso da comienzo a la historia de la elegía con unos poemas —probablemente compuestos sobre el 675 a. C.— de exhortación guerrera; en ellos es de destacar la gran influencia homérica tanto ideológica como formal.

También Tirteo, con sus elegías situadas hacia el 650, exhorta al combate por la defensa de la ciudad de Esparta, de donde puede que fuera natural; compone a la

manera jónica, a pesar de algunos localismos dóricos, y es igualmente notable la influencia de la épica homérica.

Las composiciones de Mimnermo (hacia el 600 a. C.) presentan ya una temática totalmente distinta: considerado padre de la poesía amorosa, pasa a los alejandrinos —y, a través de ellos, a los romanos— su acendrado vitalismo amoroso que insta al goce de la juventud. Con un gran dominio de la técnica poética, es el maestro del metro elegíaco y el primero en seguir a Homero de un modo personal y libre, aun en las composiciones narrativas, de las que se conservan algunas.

Solón de Atenas, legislador político y reformador nacido hacia el 640 a. C., poetiza sus preocupaciones sociopolíticas en un intento de justificación; de tono sentencioso, reflexivo y muchas veces moralizante en el tratamiento de temas diversos, no faltan entre sus elegías y yambos los asuntos personales más frívolos.

De Teognis de Mégara (545-500 a. C.), aristócrata desterrado con el triunfo de la democracia, nos ha llegado una colección de elegías de las que cabe decir que son en gran parte recopilación posterior. Del mismo Teognis sí existe una serie de elegías sobre temas tradicionales como el amor, el vino, la amistad y, ante todo, la añoranza de los ideales aristocráticos frente al «desorden» democrático reinante. A este tema se vuelven a aplicar sus *Elegías a Cirno*, joven amado del poeta a quien expone sus elevados ideales espirituales (nobles), insertos en una pesimista visión del mundo que le rodea.

Jenófanes (565-470) compone elegías de especial intencionalidad: usa de ellas para la expresión y difusión de sus ideas filosóficas y ataca preferentemente la religión tradicional para abogar por una concepción ligada a una divinidad más pura y elevada. A pesar de ello, no se aparta formalmente de lo modélico, y especialmente de la influencia de Homero.

III) LA POESÍA YÁMBICA. El *yambo*, cuyo origen podría referirse a canciones populares del culto dionisiaco, no recibe, al contrario que la elegía, la influencia de la épica; mucho más cercano a la lengua hablada, sus temas se presentan menos elaborados literariamente: sátira, narraciones realistas e ingeniosas, ataques personales... son los temas preferidos, todos ellos tratados familiar y —más aún— desenfadadamente. Aunque algunas veces la temática pueda ser común a la de la elegía, siempre la elaboración resultará distinta y, en cualquier caso, tendente al realismo para la poesía yámbica.

IV) LOS POETAS YÁMBICOS. Arquíloco, que nace en el siglo VII a. C. en la isla de Paros, es el hijo bastardo de un noble y una esclava, situación que lo puso en condiciones de enfrentarse a la vida desde una perspectiva diametralmente opuesta a la de los ideales nobles. Forjador literario de la poesía yámbica, sus composiciones resultan una exposición sin tapujos de sus sentimientos, pero nunca desde el idealismo y sí desde un pragmatismo exacerbadamente individualista y muy ceñido a

la situación presente, a la actuación por el amor o el odio: su sátira, muy temida, está caracterizada por un realismo cercano al cinismo. Formalmente, también sus composiciones están influidas por lo homérico; domina varios registros poéticos, pero evita en todo momento forzar el metro, en beneficio de la naturalidad lingüística.

Semónides debió ser contemporáneo de Arquíloco, pero su tono es radicalmente distinto: las composiciones que de él conservamos están dominadas por el pesimismo, por la negación de todo lo humano como consecuencia de su ser limitado, impotente y efímero. Así, reina el dolor y la maldad en la temática de sus poemas, entre los que destaca el «Yambo de las mujeres», donde pasa revista a todos los tipos femeninos comparándolos con animales y concluyendo que la mujer es el mayor mal que Zeus proporcionó al hombre.

Hiponacte de Éfeso, cuya obra se sitúa sobre el 550 a. C., vivió —desterrado en Clazomenas a consecuencia de las luchas civiles— como un pobre vagabundo; conocedor de los bajos fondos, sus costumbres y su lenguaje, describió en su poesía una sociedad corrompida de la que se burla agriamente y en la que él mismo se incluye.

b) *El lirismo lesbiano*

I) LA LÍRICA LESBIANA. Lesbos, isla estratégicamente situada, pudo desarrollar por su riqueza una cultura propia en la que no hay que despreciar lo literario, y especialmente todo lo ligado a lo musical (no en vano ya con anterioridad era tenida la isla por patria de grandes músicos). Efectivamente, la *monodia* tomó allí un carácter particular: compuesta por un pequeño número de versos, canta sentimientos variados, pero preferentemente los goces sensuales de la vida. El dialecto lesbiano (o lesbo, pues pueden encontrarse ambas denominaciones), más rudo que el jónico, da a las composiciones un agradable carácter de sencillez, muy valorada por los refinados aristócratas lesbios.

II) ALCEO. Nacido hacia el 610 a. C., intervino en las luchas políticas de su patria: de familia aristocrática, participó en las luchas de partidos apasionadamente, lo que lleva a sus poemas en forma de duros ataques personales. Su poesía se compone al estilo tradicional, y los temas son los ya consagrados, con una especial preferencia por el banquete (en concreto, el vino) y, asociado a él, el amor, así como por los temas mitológicos.

Escribe en lesbio, pero sin embargo da gran cabida a elementos —e incluso fraseología— homéricos, sin que por ello se resienta el conjunto; como propio a los poetas lesbianos, hace gran uso de la metáfora y la alegoría, entre las cuales habrá de tener especial fortuna la del barco en medio de la tormenta como símbolo de los peligros políticos de la lucha por el poder y su correspondencia con la salvación de la patria.

III) SAFO. Los datos que poseemos sobre la poetisa Safo están mezclados ya desde la Antigüedad con la leyenda; de familia noble, estuvo casada con un hombre influyente y adinerado; fue desterrada, pero volvió pronto a la isla, donde pasó la mayor parte de su vida muy ligada a la vida social, especialmente por haber mantenido —muy probablemente— una escuela de música y poesía.

El tema preferente de sus composiciones era el amor hacia distintas muchachas, poemas estos de los que nos ha llegado un gran número; sencilla, tierna y apasionada en la descripción del amor, su poesía se encuentra prácticamente desnuda de todo artificio literario, gozando de la espontaneidad y la naturalidad de lo verdaderamente sentido: el amor es el sentimiento primordial de la naturaleza humana, y por ello no es de extrañar que, junto con lo poético y musical, Safo iniciara a las muchachas en el culto a Afrodita, diosa a la que ella misma dedica varias composiciones.

Formalmente se sirvió de varios metros, destacando la estrofa sáfica que lleva su nombre; poetisa muy valorada —hasta el punto de ser considerada la «décima musa»—, fue imitada por grandes poetas romanos como Catulo y Ovidio.

IV) ANACREONTE. Colocado tradicionalmente junto a Alceo y Safo, Anacreonte vivió medio siglo más tarde que ellos y no era natural de Lesbos, sino de Jonia. El mérito principal de este poeta es el haber hecho de la monocordia individualista de los lesbianos un canto de tipo cortesano donde se ensalzan los placeres de la vida (el amor, el vino, la comida y la música) que se reúnen en el banquete.

Sus composiciones se encuentran más «intelectualizadas» que las de sus predecesores, y los sentimientos se contemplan algo irónicamente: de visión más relajada y desapasionada que realmente sentida, ligero y burlón al tiempo que delicado y sensible, sus temas tienen ya un mucho de tipificación literaturizada de una actitud vitalista sensual.

c) *El lirismo dórico*

El lirismo dórico —o lirismo coral— es quizá la más importante de las manifestaciones líricas helénicas: su vinculación original al culto en la región dórica lo hace reflejo de la vida de la ciudad, de sus fiestas religiosas, de sus diversiones cívicas. Representa, además, la síntesis de tres artes: poesía, música y danza, entre las que ocupaba el puesto preferente la primera, hasta el punto de que el poeta regulaba las evoluciones del coro.

Lógicamente, las formas líricas corales debían adaptarse a las diversas circunstancias de la vida pública o privada para las que estaban pensadas, y así encontramos el *himno*, canto en honor a los dioses o los héroes; el *pean*, canto en honor de Apolo; el *partenio*, ejecutado por un coro de doncellas en procesión; el *ditirambo* o canto apasionado y tumultuoso para cultos dionisiacos; el *epinicio*, que celebra al vencedor de los juegos públicos; y el *treno coral*, especie de oración

fúnebre en verso.

I) LOS POETAS DÓRICOS. A Alcman de Sardes, que desarrolló su actividad poética en Esparta, atribuían los antiguos el perfeccionamiento de la poesía coral; de él sólo nos han llegado —a pesar de haberlos conservado los alejandrinos— unos cuantos fragmentos de partenios para ser cantados por vírgenes.

Estesícoro («el ordenador de coros», sobrenombre de Tisias) debió vivir entre el 645 y 560 a. C. en Sicilia, colonia griega. Introdujo en la lírica importantes innovaciones, entre las que no hay que desdeñar su interés por el mito, cuyo predominio en sus composiciones lo acercan a la épica: así, de él afirmaba Quintiliano que había tomado sobre sí el peso de la epopeya. Su conservación del mito lo convierte en directo influyente de la tragedia.

Simónides de Ceos (556-467 a. C.) es el primer poeta que se hace pagar sus cantos, protegido como estuvo por mecenas de las distintas cortes helénicas; su fama provino —a pesar de lo poco conservado— de sus epinicios, los cantos triunfales (sobre Maratón y Salamina) que incorporó a la lírica doria y a los que Píndaro daría forma definitiva.

Baquílides de Ceos, sobrino del anterior (hacia el 450 a. C.), fue desterrado al Peloponeso. Tampoco nos ha llegado sino a través de fragmentos de papiros en mal estado, que nos pueden dar una idea de su talento: encontramos las mismas formas que en Píndaro, aunque sin lo poderoso de su inspiración. Con todo, Baquílides es un poeta ingenioso y de producción regular.

II) PÍNDARO. Píndaro nació en Beocia, cerca de Tebas, en el 522 a. C.; de ilustre familia doria, fue instruido en la música y la poesía por notables maestros, y ya a los veinte años compuso una oda triunfal que hoy conservamos (la décima Pítica). Viajó por todos los núcleos importantes del mundo griego —que se disputaban el honor de ser celebrados por su poesía— y residió durante largas temporadas en Atenas y Sicilia. De carácter orgulloso y consciente de su genialidad, se mostró franco e independiente en todo momento. Murió a los ochenta años, admirado por sus contemporáneos.

Píndaro había cultivado todas las variedades del lirismo coral, pero debe su fama esencialmente a los *Epinicios* u *Odas triunfales*, de expresión brillante producto de una impetuosa imaginación; en ellos se intercalan rápidas y profundas lecciones morales en las que la alusión a la realidad —quizás hoy desconocida para nosotros— puede resultar oscura.

Los *Epinicios*, en número de cuarenta (unos 6000 versos), se dividen en cuatro libros, según a los juegos a los cuales se refiere: Olímpicos (dedicados a Zeus en Olimpia), Píticos (a Apolo en Delfos), Ístmicos (juegos fúnebres en el istmo de Corinto) y Nemeos (también fúnebres en honor de un héroe patrio, en Argos). Dichos juegos tenían gran importancia, y en ellos se festejaba al vencedor, que entraba a la

ciudad en carro triunfal y entre aclamaciones, ricamente vestido; se le ofrecía un banquete y toda la ciudad se ponía de fiesta.

Toda oda pindárica contiene tres elementos esenciales cuya extensión es variable (de 56 versos a 533): el «elogio del vencedor», elemento fundamental, la razón de ser de la obra; el «recitado mítico», sobre antecedentes legendarios de la familia del vencedor, tradiciones de la ciudad o sobre la institución de los juegos —esto es, el elemento transmitido por la epopeya a la poesía lírica—; y, por fin, los «consejos morales», ya de carácter general, ya destinados particularmente al personaje celebrado por el poeta; es decir, el elemento gnómico de la oda. En lo referente al estilo y la forma, la grandiosidad de la frase, el excesivo elemento ornamental y las constantes imágenes, frecuentemente entrecruzadas entre sí, hacen de su rebuscamiento una dificultad para la lectura actual; pero no así para los contemporáneos, que gustaban de ver en la grandiosidad de la lírica coral pindárica el producto literario de la grandiosidad de sus juegos panhelénicos.

4. La producción en prosa

a) Orígenes de la prosa griega

La prosa, que era considerada en la Antigüedad como más pobre y humilde que la poesía, debió aparecer en Grecia varios siglos después que ella: su empleo (hacia el 550 a. C.) coincidió con el empleo corriente de la escritura y el desenvolvimiento de la curiosidad científica, así como con la extensión del público lector y de los materiales necesarios para la escritura. Así, progresivamente la poesía va cediendo lugar a la prosa, cuyas primeras manifestaciones provienen en realidad de aquélla: la poesía didáctica de Hesíodo, junto con las principales obras épicas y sus ciclos correspondientes, debió ser el origen primero de la historiografía. Por otra parte, eran usuales en ciertas ciudades las narraciones históricas —del tipo de los anales o las crónicas— de los sucesos más relevantes del año; existieron igualmente, en evidente paralelismo con aedos y rapsodos, narradores ambulantes de pequeñas novelitas, tradición en la que debemos insertar ejemplos como el de más que probablemente legendario Esopo. En lo que se refiere a la curiosidad científica, no hay que olvidar el movimiento intelectual jonio de aplicación a las ciencias filosófica, médica e historiográfica que se dio entre los siglos VII y VI a. C.

b) La historiografía

I) LOS PRIMEROS «HISTORIADORES». Las primeras obras en prosa de carácter histórico se encuentran localizadas en Jonia, de gran tradición comercial y viajera, donde se

produjeron los *Periplos*, descripciones costumbristas y geográficas de viajes emprendidos por distintos lugares; es también en Jonia donde encontramos a los *logógrafos*, historiadores locales de los que poco se sabe, pero de cuyas obras nos han llegado algunos fragmentos.

El más conocido de ellos es Hecateo de Mileto, quien debió nacer sobre el 540 a. C. y vivió en la época de las guerras médicas; gran viajero, en él empieza a apuntar —desde el descriptivismo costumbrista ya antes anotado para los logógrafos— un cierto racionalismo y cientifismo histórico. Entre sus principales obras destaca un periplo por el mar Mediterráneo y, ante todo, sus *Genealogías*, intento de historización general por el método de las generaciones, aun a sabiendas del subjetivismo que limita su producción. Formalmente se nos aparece como primitivo, con una pobre concatenación de la frase y repeticiones abundantes.

II) HERÓDOTO. Nacido hacia el 490 a. C. en Halicarnaso, en Asia Menor, era hijo de familia notable; recibió una buena educación y emprendió largos viajes no sólo por el mundo griego, sino también por Persia y Egipto, siendo considerado como un sabio (esto es, intelectual), de lo que es prueba su requerimiento para la construcción y fundación de Turios, algo parecido a una ciudad ideal en la que intervinieron arquitectos, legisladores, políticos, filósofos, etc. Quizá murió allí, sobre el 425.

Sus *Historias*, significativamente así tituladas (de la raíz del término «información», «comprobación»), se aplican más objetivamente que la obra de los anteriores logógrafos: su intención es la de narrar las luchas médicas entre Grecia y Asia, contempladas como el gran conflicto bélico de la Antigüedad. En efecto, hay aún en ellas algo de épico, aunque, en un intento compilador, se ofrecen —además de los míticos— temas políticos, geográficos, tradicionales, etc., con una intencionalidad que está a caballo entre lo legendario y lo estrictamente histórico. Las *Historias* fueron arbitrariamente estructuradas en nueve partes por los posteriores gramáticos alejandrinos, aunque en realidad podría hablarse de tan sólo dos: la primera, aplicada a la historización del período anterior a las guerras médicas; la segunda, referida ya a la lucha, narra la expedición de Jerjes y Darío contra Grecia; esta segunda parte, más extensa, es la que contiene mayor número de digresiones sobre la historia, geografía y costumbres de los países visitados durante sus largos viajes.

Considerado «padre de la historia», su estilo es fluido y sencillo, libre de todo ornato: primitivo e ingenuo pese a los homerismos que se mezclan con su dialecto jonio, logra una simplicidad fuera de toda duda. En lo referente a sus ideas morales y filosóficas, Heródoto remite todos los hechos históricos a un principio que gobierna y unifica: la Némesis o indignación divina ante los hombres, que a fin de cuentas mueve la historia de modo fatal.

1. Generalidades sobre el género dramático

a) Origen del drama

En cualquiera de sus manifestaciones, hay que reconocer en el drama la deuda directa con Atenas, su cuna primera: allí son los tiranos, gobernantes que deben su poder a las clases populares, los encargados de promover y apadrinar la cultura, que les servirá como aparato ideológico a su servicio. Es a esta clase política —y, concretamente, al tirano Pisístrato, que llega al poder en el 545 a. C.— a la que se debe el florecimiento de las fiestas en las que se insertaron las primeras representaciones escénicas de las que se tiene noticia: estas estarán directamente vinculadas en sus orígenes al culto dionisiaco, de cuyo cuerpo irán independizándose rápidamente para conformarse como algo distinto y diferenciado, pero, en cualquier caso, de eminente carácter social.

I) EL DITIRAMBO Y LOS ORÍGENES DE LA TRAGEDIA. El ditirambo era una oda cantada en honor de Dionisos (el romano Baco) por un coro circular que se movía en derredor del altar del dios; en su forma más popular, el elemento narrativo y mímico tenía un lugar importante, en referencia siempre con las aventuras del dios. Precisamente en ellos aparecían los *coreutas*, vestidos con pieles de cabra, en representación de los sátiros, compañeros de Dionisos (y de ahí el nombre aplicado a la «tragedia», de *tragos*, «macho cabrío» y *ode*, «canto»).

De cualquier modo, es difícil establecer cuándo dejó la tragedia de vincularse a lo religioso y se conformó como estrictamente literaria: si parece cierto que fue Arión de Metimna —contemporáneo de Safo y Alceo— quien la definió en su forma es más difícil decidir cuándo se aplica a personajes heroicos y abandona así los elementos dionisiacos. Un poeta del Ática, Tespis (hacia el 550 a. C.) propagó la tragedia, haciendo intervenir a personajes tomados de la tradición heroica, aparte de Dionisos; poco a poco se excluye del coro a los sátiros (Frinicos hace dominar aún el elemento lírico hacia el 490), pero sólo será Esquilo, cuando haga intervenir a dos actores y cree el diálogo independiente del coro, el que haga posible una forma dramática en su sentido propio. Más tarde, con Sófocles, los actores aparecerán en número de tres.

II) EL DRAMA SATÍRICO. En tanto que la tragedia se perfeccionaba, otra forma dramática de orden secundario se mantenía más fiel a la tradición del ditirambo y del culto a Dionisos: era ésta el *drama satírico*; conservaba el coro de sátiros y el héroe principal era Dionisos o Heracles, ofreciendo un carácter frecuentemente obsceno y sensual muy cercano aún al culto dionisiaco.

b) Organización del teatro

I) EL TEATRO DE DIONISOS. El teatro, a cielo abierto, estaba dispuesto en forma de semicírculo; el de Atenas, llamado de Dionisos, servía de modelo a los demás, y estaba adosado a la pendiente sureste de la Acrópolis, de modo que sus gradas resultaban en parte de la talla de la roca. Comenzado hacia el 490, fue sucesivamente mejorado hasta el 330 a. C. Así, en un principio su estructura se limitaba a la *orquesta*, el lugar donde danzaba el coro; pero más tarde se construyó en torno suyo el conjunto de gradas por cuyo nombre debió conocerse el recinto: el «teatro», el «lugar para ver».

La escena era un edificio que representaba la fachada de un palacio, y en ella se distinguían tres puertas: por la del centro entraba el protagonista principal; por la de la derecha se venía del ágora; por la de la izquierda, del campo. La *orquesta*, reservada a los actores y al coro, era un vasto emplazamiento semicircular limitado por la escena y por la primera grada, reservada ésta para los arcontes; en medio, el altar de Dionisos —*timele*— era el centro de las evoluciones del coro.

II) CORO Y ACTORES. El coro, después de Sófocles, se compuso de quince personas; a la cabeza de los *coreutas* se hallaba el *corifeo*, quien frecuentemente dialogaba con los actores. Los cantos y movimientos del coro seguían las reglas generales del lirismo coral.

Los actores eran exclusivamente hombres, incluso para los papeles femeninos; junto a personajes que no intervenían en la representación —simplemente figurantes— había únicamente tres actores: según su importancia se distinguían como «protagonista», «deuteragonista» o segundo protagonista y «tritagonista» o tercer protagonista. Las actividades de los actores eran muy simples y sin ninguna fisonomía propia: llevaban vestiduras solemnes y el rostro cubierto por una máscara, empleando el *coturno*, especie de borceguí de gruesas suelas que aumentaba su talla en más de veinte centímetros.

III) LAS REPRESENTACIONES. El arconte, después de haber hecho su elección entre las piezas que se le ofrecían, encargaba a un ciudadano rico, el *corego*, la organización de la representación de acuerdo con el autor. Durante las fiestas, sobre todo en las grandes dionisiacas (marzo-abril), cada día se representaba, durante tres seguidos, una nueva tetralogía, esto es, cuatro obras de las que las tres primeras —tragedias—

formaban una trilogía.

Las representaciones constituían un concurso entre los tres poetas cuyas piezas habían sido admitidas; a su terminación, el público mismo o un jurado de cinco personas dictaba el fallo.

2. La tragedia

a) *Estructura de la tragedia*

Las piezas formaban trilogías, grupos de tres tragedias o, mejor aún, historias trágicas en tres partes; más adelante, sin embargo, las trilogías estuvieron compuestas por tragedias con asuntos totalmente distintos.

La tragedia se componía de partes cantadas y habladas: para las primeras se usaban las ricas y variadas formas del lirismo dórico, mientras que para las segundas se echaba mano del yambo jónico. En la tragedia clásica existía un prólogo, consistente generalmente en un monólogo al que seguía la entrada del coro con su canto (*parodo*), y su salida al final de la obra (*éxodo*); a su vez, los cantos del coro que interrumpían el diálogo eran llamados *estásimos*, y los diálogos de los protagonistas entre ellos o con el corifeo, *episodios*.

Por regla general, los argumentos se tomaban de las antiguas leyendas heroicas, aunque a veces —pero muy raramente—, como en *Los Persas* de Esquilo, se refieran a acontecimientos recientes: usualmente, no faltaba entre los sucesos acaecidos a las familias nobles o a sus ascendientes materia eminentemente dramática. De cualquier modo, lo que siempre se buscaba por el poeta era el fuerte contraste dramático, la situación fatal del inexorable destino ante el que no cabe revelarse y que propone como solución dos deberes contrarios: así, es deber sagrado para Orestes vengar la muerte de su padre, pero no puede hacerlo sino matando a su madre; es deber de piedad para Antígona dar sepultura a su hermano, pero para ello debe violar las leyes de su patria. Según quedaría establecido en la preceptiva poética aristotélica, el tragediógrafo debe provocar también al espectador sentimientos encontrados: el terror y la piedad.

La tragedia encuentra sus mejores condiciones de producción en Atenas, donde convive con el crecimiento, desarrollo y final de la polis hasta el punto que, aparte la fuerza de su favor popular, es el mejor síntoma de la sociedad que la produce: pese a estar alejados en el tiempo los temas a que se aplica, la tragedia griega nos presenta y es en sí misma el cambio ideológico y social que se va operando en la vida ateniense.

b) *Esquilo*

I) BIOGRAFÍA. Nacido de familia noble en Eleusis —cerca de Atenas— en el año 525 a. C., Esquilo tomó parte en las guerras médicas: debió combatir en Maratón y muy probablemente en Salamina y Platea; viajó por algunas ciudades invitado por sus tiranos y participó en gran número de festivales trágicos, en muchos de los cuales resultó vencedor. Murió, tal vez en Sicilia, en el 465 a. C.

De él dice la tradición que escribió noventa obras, de las cuales, sin embargo, sólo nos han llegado completas siete: de cualquier forma, y dejando aparte su fecundidad, hay que ver en Esquilo al creador de la tragedia griega, desde el momento en que introduce un segundo actor e independiza el diálogo del coro haciendo evolucionar el género, todavía hasta cierto punto lírico-narrativo, hacia una tendencia propiamente dramática.

II) LAS TRAGEDIAS DE ESQUILO. *Los Persas* debió formar parte de una trilogía trágica cuya temática, sin embargo, parece muy desigual. En la obra que conservamos se trata el tema de la soberbia y la arrogancia humana —en este caso personificada en los persas— que trata de trascender su propio destino y recibe por ello el castigo de los dioses. El asunto tratado es la derrota naval de Jerjes en Salamina; la exposición se lleva a cabo por un consejo de ancianos que forma el coro y que espera junto a Atosa —madre de Jerjes— la confirmación del trágico destino de la expedición: nada más adecuado para adular a los griegos e inflamar su valor que la aparición de la sombra de Darío —hijo y sucesor del caudillo persa— encareciendo a los suyos que no ataquen Grecia, y especialmente Atenas, ciudad invencible.

Siete contra Tebas goza de gran unidad junto al resto de las obras de la trilogía, que le valieron el triunfo en los juegos trágicos del 467: el tema de todas ellas está en contacto con el ciclo tebano, viniendo a ser un desarrollo de la ruina de la casa de Layo. Éste engendró a Edipo a pesar de las advertencias divinas, y murió a manos del hijo, que casó con su propia madre; a su vez, Edipo maldijo a su descendencia, tema que desarrolla *Siete contra Tebas*: la ciudad se halla sitiada por siete jefes, entre ellos Polinice, hijo de Edipo y hermano del defensor, Eteocles, quien enfrenta a cada jefe sus mejores guerreros y lucha él mismo contra su hermano. El coro, con una poesía admirable, le suplica que no manche sus manos con sangre fraternal, pero pronto llega la doble noticia de la liberación de la ciudad y la muerte de ambos; el llanto de Antígona e Ismena sobre los cuerpos de sus hermanos cierra la pieza.

Las Suplicantes, que se conserva completa, resulta de difícil interpretación en el conjunto trágico en el que se inserta; el tema desarrollado debía ser el de la huida de las Danaidas —las hijas de Dánao— de sus primos los hijos de Egipto; así llegarán a Argos, donde se forma la situación trágica: dadas las súplicas de las doncellas ante los altares de los dioses, el rey debe aceptarlas según el rito religioso de la hospitalidad, protegida por Zeus, pero esto le acarreará la lucha contra los egipcios. La pérdida del resto de la trilogía impide concluir tajantemente, pues incluso en esta primera pieza se integran pasajes de interpretación dudosa.

Prometeo encadenado fue quizá la más tardía de sus tragedias hoy conservadas, y presenta características tan poco habituales en Esquilo que ha llegado a dudarse de su atribución —léxico simplificado, visión de los dioses inadecuada al pensamiento esquileo, etc.—. El aparato escénico debió ser enorme según se desprende del argumento de la obra: por haber osado crear a un hombre de la arcilla y haberle entregado el secreto del fuego, Prometeo es castigado por Zeus a permanecer encadenado al Cáucaso; el Océano y las ninfas escuchan sus quejas, y sin embargo Prometeo se muestra animoso, puesto que afirma conocer el secreto de Zeus para no ser derribado del trono por los dioses; aunque este mismo pretende arrancárselo, nada logra, y Prometeo —junto con el coro— es finalmente precipitado al abismo por el rayo del encolerizado Zeus.

La Orestíada, la obra maestra de Esquilo con la que obtuvo la victoria en las Olimpíadas del 458 y que desarrolla un tema tradicional en la épica homérica y en sus correspondientes ciclos, es la única trilogía que se nos ha conservado completa de este tragediógrafo, estando constituida por las piezas *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*.

En *Agamenón* volvemos a encontrar el tema de la soberbia humana y su castigo: a la vuelta triunfante de Troya, se recuerdan —generalmente por medio del coro— los horrores cometidos por Agamenón —que se iguala así a los dioses— en nombre de la victoria en lucha, y el sacrificio de su hija Ifigenia. Clitemnestra, la esposa del rey, ensombrece aún más la atmósfera con sus negros presagios, a pesar de la fingida alegría que muestra: es ella la que mata a Agamenón y a su concubina Casandra, hija del rey troyano, la cual a su vez, en trance profético, ha hecho desfilar anteriormente ante los ojos del rey argivo los crímenes de su linaje.

Las Coéforas sigue la temática de la trilogía con una estructura similar: Orestes se ve empujado a la venganza del crimen de su padre por el dios Apolo, con lo que se encuentra —como en todas las situaciones trágicas— ante una encrucijada: la obediencia al dios y la muerte de su madre. Entrando en la cadena de castigos familiares, y ejecutando éste con el asesinato de Clitemnestra y su amante Egisto, Orestes intenta justificar su acción, pero las terribles Erinnias buscarán la venganza.

Las Euménides es una pieza producto de una nueva concepción de lo divino y lo religioso; en ella encontramos a Zeus como ordenador comprensivo y benevolente del cosmos, del orden natural que él mismo trastoca —incluso en el Olimpo— para un más justo y perfecto gobierno del mundo. Orestes se refugia en el templo de Delfos, hasta donde lo han seguido las Erinnias; Apolo, sin embargo, no lo deja de su mano, y le envía a Hermes para que lo acompañe ante el tribunal del Aerópago, en Atenas, a fin de encontrar el voto favorable gracias también a la intervención de Atenea: los dioses dan así por zanjado el conflicto y las Erinnias se transforman en las Euménides (las «Benévolas»), en una ruptura de la cadena de crímenes que aprisionaba a la casa de Orestes.

III) NOTAS SOBRE EL TEATRO DE ESQUILO. Esquilo hizo progresar de una manera definitiva el género dramático: no sólo creó el aspecto material —decoraciones, tramoya, vestuario, etc.—, imprimiendo a todo ello grandeza y solemnidad, sino que también encontró en su propio fondo el secreto de la conmoción por la pasión —el terror y la piedad fundamentalmente— como principales resortes de la tragedia.

Sus planes son sencillos, por lo que una sola acción, con tal que sea heroica, le basta; de ella hace salir, sin recurrir a ninguna intriga y con muy pequeño número de personajes, las situaciones más dramáticas. El Destino (aunque invisible) representa verdaderamente el papel principal, y ante él —extraña divinidad a la que nada aplaca— deben doblegarse reyes y héroes. Los personajes de Esquilo son de una sencillez y grandiosidad épicas; personajes vengativos que producen una fuerte impresión de terror.

c) Sófocles

I) BIOGRAFÍA. Sófocles nació en el 496 a. C. en el seno de una distinguida familia que le proporcionó una esmerada educación; estuvo desde muy joven dedicado a la vida pública ateniense, en la que desempeñó el cargo de estratega. Sin embargo, prácticamente nunca salió de la ciudad, que sólo abandonó por cuestiones relacionadas con su función militar. Ya a los quince años fue el encargado de dirigir el coro que celebró la victoria de Salamina, y desde entonces gozó de la consideración de sus contemporáneos; vivió hasta una edad muy avanzada sin dejar de componer las hasta más de cien piezas que se le atribuyeron, de las cuales sólo nos han llegado siete. Murió en el año 405 a. C.

II) LAS TRAGEDIAS DE SÓFOCLES. *Ajax* debe ser la más antigua de todas las piezas conservadas, y su asunto está conectado con el ciclo tebano: Ajax, caudillo griego, solicita para sí las armas del ya muerto Aquiles, pero los aqueos deciden entregarlas a Ulises. Esto mueve a la ira a Ajax, quien, enloquecido, comete demenciales actos y llega a arremeter contra un rebaño que cree tropas aqueas; cuando, lúcido, comprueba lo que ha hecho, se cree deshonrado y, escondido, se da muerte. Aunque los aqueos pretenden no realizar sus honras fúnebres, Ulises —su antes enemigo— reivindica este derecho y Ajax queda así reafirmado como guerrero. En realidad, no hay aquí destinos trágicos en el sentido estricto de la palabra, sino —como veremos en muchas de las obras de Sófocles— una humanización que comprende también lo trágico como el enfrentamiento heroico y digno con un destino irreversible.

Antígona vuelve a insistir en una humanización de la tragedia que hace aceptar el destino como consecuencia de una actuación consciente: siguiendo el ciclo tebano (y especialmente el argumento de *Siete contra Tebas*), Antígona se enfrenta a su tío Creonte, nuevo rey tebano que ha dado honras fúnebres a su sobrino Eteocles y, por el contrario, las ha prohibido para Polinice, el hermano de Antígona atacante de la

ciudad. La doncella incumple la ley humana —la de su tío como «Estado»— para someterse a la ley eterna y divina, y es por ello condenada a ser enterrada viva en una cueva. Hernán, hijo de Creonte y enamorado de Antígona, que no consigue conmutar la sentencia y maldice a su padre, marcha desesperado, y el soberano cambia de opinión demasiado tarde: Antígona se ha ahorcado y a su lado, traspasado por un puñal, yace su hijo; Eurídice, la esposa del rey, también se da muerte en secreto: el rey, abandonado, cierra la pieza con unas reflexiones sobre la armonización entre leyes naturales y humanas y la moderación.

Las Traquinias debe ser posterior al 438 a. C., y nuevamente encontramos la aceptación del destino por parte del hombre no pasiva, sino activamente: a la vuelta de la guerra, Heracles trae una concubina a la que ama profundamente; pero su esposa, también enamorada de él, pretende recuperarlo y para ello se sirve del poder mágico de la sangre de un centauro; sin embargo, esta sangre estaba envenenada, y Heracles muere no sin antes reconocer que se ha cumplido el destino, ya marcado por una antigua profecía. Así, no se rebela, sino que comprende la voluntad divina como trascendente e inexplicable para el ser humano.

Edipo Rey, centro de la producción trágica de Sófocles, es la más clara muestra de las razones para la consideración de «heroico» y «trágico» según la concepción del ateniense: el héroe lo es en tanto que se opone al destino, pero a la vez encuentra su grandeza trágica en el sufrimiento al que esta acción consciente lo lleva. En *Edipo Rey*, inserta dentro del ciclo tebano, Edipo, consultado el oráculo de Delfos, se compromete a descubrir las causas de la peste que azota la ciudad y pronuncia contra el culpable las más terribles imprecaciones, sin pensar que estas recaen sobre sí mismo. Desvelado el sentido del oráculo, y llegada la noticia de la muerte de quien él cree su padre, se va mostrando la realidad de su actuación pasada y descubre finalmente su parricidio y el incesto que comete. Al volver a palacio, Yocasta —su madre y esposa— se ha dado muerte, y —consciente el soberano tanto de su acción pasada como de su presente— se sirve de sus mismos broches para arrancarse los ojos, incapaz de contemplar lo que ha ocasionado: la tragedia finaliza con la despedida de sus hijas para marchar al destierro y librar así a Tebas del azote.

Electra presenta el mismo asunto que *Las Coéforas* de Esquilo. Sin embargo, en esta última Orestes tiene el papel principal, mientras que Sófocles se centrará en la figura de Electra, su hermana, que espera a Orestes para que se cumpla así la divina venganza por el asesinato de su padre: es este deseo y el amor fraternal el motor de la pieza, que debemos considerar tardía, y en la que abunda el estudio psicológico sobre los demás elementos dramáticos.

Filoctetes vuelve a ser, ante todo, un estudio psicológico dramatizado en el que encontramos tres posturas distintas: por un lado, el pragmatismo de Ulises, quien intenta convencer a Filoctetes, enfermo y abandonado en una isla desierta, para que entregue su arco maravilloso sin el cual no podrá ser vencida Troya; por otro, la rebelión interior en el carácter de Neoptólemo, que, de natural bueno, se ve forzado

por Ulises al engaño y finalmente lo confiesa a Filoctetes; por último, el mismo Filoctetes, quien, airado en un principio por la actitud de sus compañeros —abandono en una isla desierta a sus propias fuerzas mermadas, engaño, utilización de las armas...—, accede por fin a acompañarlos en persona a la batalla, deponiendo así su actitud de altivez y orgullo quebrantados.

Edipo en Colona, la última obra de Sófocles —representada en el 401, ya muerto su autor—, vuelve a presentarnos al rey tebano, pero ahora desde una perspectiva muy distinta: un oráculo predice la muerte de Edipo y la victoria segura al pueblo que posea su tumba; sin embargo, el rey sigue vagando abandonado, tan sólo en compañía de su fiel hija Antígona. Llegado a la pequeña ciudad de Colona, cerca de Atenas, su hija Ismena le hace saber que sus hermanos están enfrentados en la lucha, y que ambos lo buscan para hacer suya la victoria; llega también Creonte enviado por Eteocles, y arrebatada al anciano sus dos hijas, las cuales, sin embargo son felizmente protegidas por Teseo, rey de Ática y modelo de las virtudes espirituales, que acompaña a Edipo en sus últimos momentos. Rechazando a ambos hijos, los maldice y les anuncia un triste fin; poco después, llamado por una voz divina de la que sólo Teseo es testigo, Edipo desaparece entre relámpagos y truenos arrebatado por los dioses, que lo elevan así a la categoría de héroe. La obra tiene un carácter profundamente religioso, y muestra de un modo impresionante la gran ley de la expiación: Edipo, purificado por el sufrimiento, no ha de temer la cólera de los dioses, y sabe —así lo expresa— que, al contrario que ante los humanos, ante los ojos de los dioses él resulta inocente de cualquier crimen.

III) NOTAS SOBRE EL TEATRO DE SÓFOCLES. Sófocles ha llevado a la perfección la tragedia griega: dio cima a la que Esquilo había podido esbozar y produjo múltiples recursos para dar forma a este admirable sistema dramático. En cuanto a las innovaciones introducidas, abandona la producción trágica en trilogías, e independiza sobradamente cada una de sus obras; introduce en ellas un tercer —y, en las últimas, un cuarto— personaje; su diálogo toma más amplitud y, como consecuencia, se hicieron más breves los cantos del coro (a éste pareció reservarle un papel moral, permitiendo que se concentrase la atención sobre los personajes).

Los progresos en la producción artística permitieron a Sófocles dar un mayor verismo a la pintura de las decoraciones y a la tramoya —se le tiene por el «creador» de la escenografía— mediante la aplicación de la perspectiva lineal, tan adecuada para completar el encanto de ilusión. Pero, sin duda, la gran innovación de Sófocles fue la introducción de lo que hoy denominamos como intriga: en efecto, en su teatro la estructura de las piezas es más sólida, y las situaciones se encuentran más diferenciadas y a la vez mejor encadenadas.

Sus personajes, más humanos que los de Esquilo, no inspiran tanto terror como piedad: no son ya héroes que se muevan por la fatalidad, sino que, muy al contrario, lo hacen por voluntad propia, enérgica, apasionada pero serenamente. Su estilo es

más claro que el de Esquilo, más natural y variado, y ello pese a que puede parecer menos grandioso: es decir, hay un intento de dominio y perfección de la técnica dramática, de ajuste a unos límites más simples y verdaderos.

d) Eurípides

I) BIOGRAFÍA. Pocos datos que puedan tenerse por verdaderos poseemos de Eurípides: de carácter inconformista y quizás un tanto agrio, fue pronto incesantemente atacado por los autores cómicos, y a partir de ahí su figura comenzaría a deformarse.

Nació en Salamina sobre el 485 a. C., de padres hacendados que le proporcionaron una esmerada educación completada con lecturas filosóficas y el trato con pensadores renombrados, especialmente *sofistas*: de ellos habría de adoptar el sistema de pensamiento racionalista fuertemente crítico que lo definiría. Se mantuvo toda su vida alejado de la política y dedicado al arte —quizás en un primer momento a la pintura—; sin embargo, pocas veces logró el éxito entre sus conciudadanos atenienses contemporáneos, y por fin, amargamente, dejó Atenas en el 408 para pasar a Aretusa, donde el tirano Arquelao le dio protección. Allí murió en el 406 a. C.

Todo ello contrasta con el favor público del que hubieron de gozar sus obras siglos más tarde en Grecia, hasta el punto de conservarse de él dieciocho tragedias y un drama satírico —el único conservado—, en contra de las siete que poseemos hoy día de Esquilo y Sófocles.

II) TRAGEDIAS DE TEMA TEBANO. *Las Suplicantes* es la primera de sus obras conservadas que se refiere a la leyenda tebana: negada por los tebanos la sepultura a los jefes argivos caídos en el combate, sus madres se dirigen a Atenas para implorar a Teseo, rey de la ciudad; este vence a los tebanos y hace que se rindan las honras fúnebres a los muertos.

Las Fenicias desarrolla el mismo tema de los *Siete contra Tebas* de Esquilo; sin embargo, desde la perspectiva crítica de Eurípides, Eteocles es la personificación del déspota que justifica cualquiera de sus acciones por el poder y el Estado.

Las Bacantes, sin duda la última de sus obras conservadas, dramatiza el enfrentamiento de Penteo, rey tebano, con el dios Dionisos y su culto, y el terrible castigo que recibe por ello despedazado por las Ménades, con su madre al frente arrebatada por lo orgiástico.

III) TRAGEDIAS SOBRE LA LEYENDA DE HERACLES. *Alceste*, la más antigua de sus obras conservadas, es en realidad un drama satírico que debía ocupar el cuarto lugar tras tres tragedias perdidas: se trata de una historia entre sentimental y cómica en la que Alceste sacrifica su vida para prolongar la de su esposo, el rey Admeto, personaje cobarde y ridículo. Hallándose éste aún de luto recibe una misteriosa visita a la que

hospeda y que resulta ser Heracles; este conoce el «dolor» del rey y, llegado a la tumba de Alceste, combate con el genio de la muerte y trae a la sacrificada mujer.

Heracles se encuentra articulada en dos partes: en la primera, el protagonista salva a sus hijos y esposa, a quienes Lycos pretende matar; en la segunda, enloquecido y enfurecido por Hera, su enemiga, él mismo los degüella creyendo dar muerte a la familia de Euristeo. Recobrada la razón, conoce por boca de su padre la terrible verdad, y sólo Teseo le convence de que lo digno y heroico es enfrentarse a los sufrimientos de la vida.

Los Heráclidas, que presenta la protección de Atenas a los hijos de Heracles contra Euristeo, es en realidad un recordatorio de la hospitalidad que antiguamente la ciudad brindó a los espartanos, en ese momento enemigos de los atenienses.

IV) TRAGEDIAS SOBRE LA LEYENDA DE TROYA. *Hécuba* también se estructura en torno a dos momentos enfrentados: la protagonista, reina de Troya, se presenta como madre de natural tierno y amoroso que, en la segunda parte, ante la noticia de la muerte de su hijo Polidoro a manos de Polimnestor, se transforma en madre vengativa arrancando a éste los ojos y matando a sus hijos.

Andrómaca, localizable en los primeros años de la guerra del Peloponeso dado su antiespartanismo, refiere la historia de Andrómaca, esposa de Héctor y ahora esclava de Neoptólemo, hijo de Aquiles; a él le ha dado como descendencia a Moloso, por lo que Hermíone, esposa estéril de Neoptólemo, pretende hacer perecer a ambos. Peleo, padre de Aquiles, los salva.

Las Troyanas significa un cambio de orientación en el punto de vista desde el que Eurípides contemplaba la guerra: en esta tragedia, ésta se vuelve absurda, y Atenas no es ya contemplada como «democracia», sino como imposición desde la supremacía. La obra es un cuadro recogido a través de las mujeres troyanas, consideradas simple botín de guerra. Resulta una de sus piezas en que la situación uniformemente sombría se extiende de principio a fin.

Electra no aporta nada en lo referente a la venganza de los hijos de Agamenón — Orestes y Electra—, pero sí es totalmente otra la concepción por la que se culpa a Apolo como instigador del crimen, a la vez que se pone el acento en los valores nobles, que sólo dependen de la virtud, y nunca de la condición social.

Helena es una recreación de la leyenda dentro de una concepción cercana a lo novelesco: Helena nunca había sido llevada a Troya, sino que se había raptado a una estatua de éter; la verdadera Helena, que estaba en Egipto, consigue reunirse con su esposo Menelao no sin dificultad.

Ifigenia en Táuride consiste igualmente en una burla de la antigua tradición del sacrificio de la hija de Agamenón en la isla de Aulis. Transportada por Artemisa a la Táuride, enemiga de extranjeros, debe inmolar a todos los extraños que lleguen a sus costas. Pero, al traerle a su hermano Orestes, se reconocen y logran escapar.

Orestes fue la última de sus obras representadas en Atenas antes de su marcha a

Aretusa, y en nada es similar a las restantes obras de este mismo título: sobreabunda en acción, desorienta el desenlace y transforma el mito de los hijos vengadores. En realidad, habrá que pensar en que tal tragedia pretende más una dramatización de tipo psicológico y moral que estrictamente literario.

V) OTRAS TRAGEDIAS. Indudablemente, una de las obras —no sólo de Eurípides sino de toda la tragediografía griega— que ha influido más decisivamente en la visión de la leyenda y de los temas que de ella se desprenden, tanto para sus contemporáneos como para los siglos posteriores, ha sido *Medea*. Y no sólo por lo que tiene de descripción de fuerzas antagónicas en las pasiones humanas, sino además porque la elaboración a la que sometió el mito ha resultado más efectiva que la leyenda misma: Eurípides, convirtiendo a Medea en la asesina de sus hijos, consigue crear un conflicto psicológico en el que luchan los celos y el amor a Jasón contra el amor materno; el deseo de venganza de la infidelidad con la pasión desenfrenada que todo lo abandona ante el amor.

Hipólito se orienta en un sentido parecido: aquí el conflicto pasional será el amor de Fedra por Hipólito, su hijastro, que no la corresponde, y el final trágico consistirá en la perdición de padre e hijo por la protagonista, quien finalmente se dará muerte. Parece ser que existió una primera versión en la cual el elemento erótico era determinante, hasta el punto de escandalizar a los atenienses, por lo que Eurípides se vio obligado a realizar esta segunda redacción que hoy se conserva.

VI) NOTAS SOBRE EL TEATRO DE EURÍPIDES. La carrera dramática de Eurípides corresponde al período de relación que siguió a las guerras médicas; más joven que Sófocles, no había sido testigo de los altos hechos de armas por los cuales Atenas había vivido su gloria, sino que, muy al contrario, sólo conoció el abuso de la victoria, el orgullo que descendió de los grandes al pueblo, la decadencia de las costumbres, las luchas intestinas de donde salió la guerra del Peloponeso, tan funesta para los atenienses. Eurípides, atendiendo a su época, rebajó el aspecto moral de la tragedia, así como el sentimiento religioso: ambos habrán de buscarse desde unos presupuestos distintos a los tradicionales en la literatura griega.

El sistema dramático busca ahora unos personajes adecuados, y abandona lo exclusivamente heroico para, según una frase de Sófocles, pintarlos tal como son —extremo éste por el que fue muy criticado y que le valió las burlas de Aristófanes—: más próximo a la sensibilidad moderna, Eurípides es un pintor realista que busca ante todo la sentimentalidad. Curioso de la filosofía, plantea en sus obras problemas que no se encuentran en sus predecesores, reflejados ante todo en el fuerte elemento psicológico que aplica a los protagonistas y que le lleva a arrinconar el coro como elemento prácticamente decorativo. La tragedia de Eurípides, menos lírica por tanto, gana en acción y en efectividad: con un mejor dominio de la técnica, sabe graduar efectos y colocar las situaciones patéticas, especialmente el conflicto del amor, que ha

encontrado por vez primera su expresión trágica.

3. La comedia

a) *Origen de la comedia*

Por los datos que poseemos, el origen de la comedia griega es similar al de la tragedia: nació indudablemente del mismo culto a Dionisos, en cultos orgiásticos en los que se debía celebrar una procesión fálica; las diversiones de las fiestas consistirían en banquetes en los que predominara el vino, y todo ello se acompañaba de cantos improvisados de carácter obsceno y satírico. Al conjunto de la celebración se le denominaba «comos», así como se designaba a los cantos del cortejo con el término «comodía», de donde proviene la actual denominación.

Aunque es en Sicilia donde por primera vez encontramos la comedia como forma literaria —y en contacto con ella debe estar la griega—, es en Atenas donde aparece con una forma definida, asociada aún al culto a Dionisos; debió evolucionar lentamente, y en el 442 a. C. sabemos que tenía ya un carácter oficial.

b) *Tipología de la comedia griega*

La comedia, que se cultivó en Grecia durante siglos, siguió una dinámica propia determinada por condiciones tanto literarias como históricas y sociales; no es por ello de extrañar que ya los alejandrinos establecieran una división de la comedia según las distintas concepciones cómicas que se habían desarrollado durante este tiempo.

I) **COMEDIA ANTIGUA.** En la segunda mitad del siglo V, la comedia ofrece en Atenas ciertas particularidades que no pudo conservar durante mucho tiempo: en ella predomina la sátira personal y política, en alusiones y ridiculizaciones continuas; encontramos la fantasía más desbordada en unión con un realismo que puede llegar a lo grosero; se sigue manteniendo —como lastre del culto dionisiaco— la alusión directa al espectador y la interrupción de la acción; la intriga, simple y lineal, es sin embargo muy rápida y variada, y queda frecuentemente interrumpida por un coro cuyas intervenciones son decisivas y generalmente compuesto por los más extravagantes personajes.

II) **COMEDIA MEDIA.** Se designa con el nombre genérico de *comedia media* a las producciones que fueron surgiendo como diferenciadas de las antiguas y que se fueron apartando de ellas paulatinamente en su mismo desarrollo. Como característica general, debe decirse que tal tipo de comedia dejó la bufonada para

aproximarse cada vez más a una pintura de la vida real en unas determinadas condiciones, y especialmente condiciones de vida burguesa. Efectivamente, hay que ver también en este desarrollo la influencia de unas condiciones políticas y sociales determinadas —las cuales, en cualquier caso, comenzaban a no limitarse en Atenas— y, en lo estrictamente literario, el influjo de los elementos de la tragedia de Eurípides.

En estas producciones —las cuales se darán, aproximadamente, hasta el 330 a. C.—, la intriga se embrolla y multiplica, se disminuye la audacia agresiva en la expresión, se elimina la apelación al público (y, con ella, el coro) y aparece, como fundamental —determinado por el «burguesismo» del género—, el tema erótico imbricado en la aventura, la separación y el reconocimiento. A juzgar por los títulos que nos han quedado (*El labrador, Los gemelos, El soldado...*), el género tomaba ya el rumbo hacia la comedia de costumbres, y hay que pensar que en este momento es ya plena la aparición de personajes-tipo tales como el fanfarrón, el esclavo, el parásito, el ingenioso, etcétera.

III) COMEDIA NUEVA. La comedia nueva fija definitivamente la forma esencial del género cómico, que conoce en Grecia su época de esplendor entre el 330 y el 270 a. C.; se conforma así de un modo especial como el género —evasivo y de entretenimiento por naturaleza— propio de una burguesía que abandona el análisis de una concreta situación social, cultural y política que la envuelve: precisamente de ahí la fijación ya decidida no sólo de personajes, sino incluso de actitudes, que se limitan entre ellas: el soldado fanfarrón, el padre incomprensivo, la matrona indulgente, el esclavo imprudente y cobarde, el hijo finalmente honesto y simpático, la prostituta de nobles sentimientos... La trama se complica aún más en una intriga a veces inesperada en la cual, entre lo sentimental —que no excluye materialidades como la pecuniaria y la amorosa—, la comicidad se inserta por medio del equívoco.

c) *La «Comedia Antigua»: Aristófanes*

I) BIOGRAFÍA. Prácticamente no existen datos fiables para establecer su biografía: sabemos que era ateniense y que debió vivir entre los años 445 y 388 a. C.; estuvo en estrecho contacto con la vida pública —política y literaria— de la época, aunque no es probable que militara en ningún partido. Su sátira se orienta siempre desde los antiguos ideales, y —aunque sin ser su adversario— muchas de sus críticas van dirigidas al sistema democrático y a los distintos elementos que lo componen.

II) LAS COMEDIAS DE ARISTÓFANES. La primera pieza que conservamos es *Los Acarnienses*, fina sátira de la guerra —en concreto la del Peloponeso— por medio de una efectiva contraposición: Diceópolis ha hecho una paz separada con Lacedemonia y disfruta una feliz abundancia, preparándose para un banquete; sin embargo, sus vecinos, engañados por Cleón y Lamacos, sufren los males de la guerra y su ejército

se prepara para partir.

Los caballeros es una sátira despiadada de Cleón, demagogo al que Aristófanes descalifica en la pieza —también con ocasión de la guerra del Peloponeso— como ignorante e incapaz; si se deben creer los datos que se nos ofrecen, la violencia satírica hizo que ningún actor quisiera representar el papel, ni ningún operario confeccionar la máscara, por temor a las represalias, por lo que ambos oficios debieron ser desempeñados por el mismo Aristófanes.

Las nubes vuelve a ser una sátira, en la que se aplica ahora a la ridiculización de Sócrates, al que Aristófanes contempla como representante máximo de la sofística: sobre él recaen los más agrios calificativos, en una obra en la que un campesino lleva a su hijo a la escuela de Sócrates: el alumno está pronto de tal modo pervertido que el viejo lamenta haberlo llevado a aprender.

Las avispas carece de la vitalidad del resto de sus obras, aunque hay que reconocer que en ella su intento era más ambicioso, fustigando a todas las clases sociales atenienses. Sin embargo, la obra —completamente imaginaria, lo que le hace perder efectividad— pretende ser ante todo una crítica a un sistema de administración de justicia caprichoso y arbitrario.

Las aves, dentro del carácter imaginativo y fantástico, es más lograda que la anterior. En ella, Aristófanes se nos revela —mediante la descripción de la naturaleza— como un excelente poeta lírico. El argumento de la comedia se basa en las negociaciones que deben mantener los dioses con los pájaros, que han decidido formar también su imperio celestial.

En *Las Tesmoforias* Aristófanes critica a Eurípides como difamador de la mujer: efectivamente, las mujeres intentan —durante las fiestas de la siembra, exclusivas para ellas— tomar represalias del tragediógrafo, quien introduce entre las mujeres a un amigo suyo disfrazado; descubierto éste, el escritor debe pactar.

Las ranas es una comedia fantástica e imaginativa que trata un tema de crítica literaria: el enfrentamiento arte viejo/arte nuevo. En ella, los dioses deciden volver a la vida a algún poeta pasado, puesto que en la actualidad en Atenas sólo se representan malas tragedias; se presenta Eurípides, se prefiere a Esquilo y, finalmente, en ausencia de éste, Sófocles ocupará el trono de la tragedia que Eurípides quería usurpar.

III) NOTAS SOBRE EL TEATRO DE ARISTÓFANES. La comedia antigua, personificada en Aristófanes, era un encaminamiento lejano hacia nuestra comedia moderna: no hay, por tanto, que juzgar el sistema dramático de este poeta según nuestras reglas, sino teniendo en cuenta las de la época: si a la comedia sólo se le pedía diversión, Aristófanes la proporcionó, y él no fue más allá de este programa; lo cual no impide que sobresaliera en el diálogo centelleante, sembrado de ironía, que constituía el mérito principal de este tipo de obras.

Sus personajes son hombres públicos de todos conocidos, aunque ciertos papeles

los desempeñen personificaciones morales como lo Justo y lo Injusto, la Paz, la Abundancia, etc., que son convenciones sociales griegas en muchas ocasiones por él cuestionadas. Otras son creaciones fantásticas y burlescas —las Nubes, los Pájaros, las Avispas...— que, no obstante, se convierten en personajes para hacer así más cómica la ilusión de los hombres: efectivamente, bajo personificaciones burlescas, Aristófanes persigue un fin serio, y —usando del privilegio del que gozaba la «musa cómica»— ataca a la vez a los dioses, a la política, a la moral y a la literatura.

Ocupa gran lugar en su teatro la sátira política: partidario de la paz y adversario declarado de la insolente demagogia imperante en Atenas, ofrece al pueblo rudas lecciones y, bajo formas alegóricas, le hace ver su ligereza, su crédula y susceptible vanidad; al mismo tiempo, los cuadros animados que son la comedia de Aristófanes nos descubren con realismo tanto la vida pública —política— como la privada de la Atenas de su siglo.

d) *La «Comedia Nueva»: Menandro*

Si poco se puede decir de la vida y obra de Menandro, puesto que de su obra sólo nos han llegado —y muy tardíamente— algunos fragmentos, sí podemos deducir que la comedia que triunfa en Atenas entre mediados del siglo IV y mediados del III a. C. es muy distinta de la que Aristófanes había producido casi un siglo antes.

Lo que se nos ha conservado de *El arbitraje* y la íntegra *El misántropo* nos revelan una comedia de caracteres burgueses, especialmente pensada para el entretenimiento de una clase despreocupada que veía reflejada en el teatro una problemática muy distinta a la real. Los temas vienen a concentrarse en lo sentimental que, mezclado con lo cómico, persigue un fin moralizante. Así, *El misántropo* trata de la humanización última que se consigue de un tipo insociable, por medio de una burla despiadada a cargo —como usualmente— de sus esclavos. Los ambientes están perfectamente descritos —ceranos al pleno cuadro costumbrista— en una adecuación con la clase a la que se aplican, como el elemento psicológico, bien tratado y recogido.

4. La prosa

a) *Tucídides y la historiografía*

I) BIOGRAFÍA. Tucídides es el gran historiador de Atenas, y en su figura culminaría toda la tradición historiográfica griega: nacido en el Ática hacia el 455 a. C., pertenecía a una familia aristocrática ligada a la vida política, aunque él nunca perteneció a ningún partido; en realidad, dadas las características de su obra, habrá

que pensar que Tucídides era ante todo un pensador político. Nombrado estratega, fracasó estrepitosamente en su misión y se vio desterrado durante veinte años, en los que debió comenzar su *Historia*. Con el fin de la guerra del Peloponeso (404), regresó a Atenas, donde compondría la mayor parte de su obra histórica, hasta su muerte a los cuatro años, en el 400 a. C.

II) LA «HISTORIA DE LA GUERRA DEL PELOPONESO». La obra de Tucídides fue dividida más tarde en ocho libros que se estructuran según su función dentro del conjunto. El libro I supone la afirmación de la relevancia de la guerra dentro del conjunto de la historia griega: expone brevemente la primitiva historia de Grecia y las causas de la guerra que le va a ocupar; libros II-V: Guerra arquidámica (invasión de Atenas por los espartanos en el 431) y paz de Nicias; libros VI-VII: expedición a Sicilia y desastre ateniense (año 415); libro VIII: segunda etapa de la guerra hasta el 411, donde se detiene la *Historia*, probablemente por la muerte del autor.

En la obra —compuesta cronológicamente— abundan las arengas y discursos que, puestos en boca de los personajes que intervienen, no sólo dan un desarrollo a la acción histórica, sino que además refuerzan la caracterización —en cierto modo, dramática— de estos protagonistas de la historia griega.

III) CONCEPCIÓN DE LA HISTORIA EN TUCÍDIDES. Los principales precedentes del historiador ateniense están en los logógrafos anteriores y, especialmente, en Heródoto, aunque las diferencias con respecto a ellos son notables: en primer lugar, Tucídides se aplicó a la historia contemporánea; en segundo lugar —al contrario que sus antecesores— no pretende encantar y ensalzar con recitados brillantes, sino exponer con claridad y rigor para conseguir una obra útil; por fin, en lo que se refiere al método, Tucídides reúne y critica con una escrupulosidad científica aplicada a un laborioso proceso de contrastación de las diversas informaciones, cuando no de observación directa.

Por tanto, el genio de Tucídides se caracteriza fundamentalmente por la razón, que localiza los sucesos y las acciones dentro de su propia lógica interna: comprende y hace comprender los acontecimientos, sus causas, su encadenamiento; es decir, sabe dar a los hechos la importancia real que han tenido, abandonando interpretaciones mitológicas tan frecuentes en los historiógrafos anteriores. No es de extrañar que en esta tendencia pueda verse una influencia del pensamiento racionalista sofista, que determina un análisis científico para todas las actividades que a ello puedan aplicarse.

En la composición de su obra se sirve de un vigoroso orden cronológico, usando además ciertos efectismos estilísticos y lingüísticos que refuerzan un pensamiento apasionado, denso y enérgico: su estilo es conciso (acertadamente calificado por Quintiliano de «*densus et brevis*»), y viene a ser así el creador de lo que se ha llamado prosa ática, en la cual predomina la idea y el detenimiento en el tema tratado sin digresiones que puedan distraer la atención del pensamiento principal.

b) Jenofonte

I) VIDA Y OBRA. Jenofonte, del cual conservamos un buen número de obras en tanto que se tuvo por excelente representante de la prosa ática, nació en Arquia hacia el año 430 a. C.; seguidor intelectual de Sócrates y Tucídides, en su obra procuró emular a ambos, si bien hay que anotar que no fue discípulo suyo en toda la propiedad del término. Tomó parte en la campaña de Ciro el Joven en Asia y en sus últimos días vivió dedicado a ejercicios campestres y a sus trabajos literarios; murió, a una edad avanzada, sobre el 350 a. C.

Su obra, muy extensa por lo que su carácter tuvo de equilibrado y disciplinado, se puede dividir en tres apartados: obras históricas, que intentan seguir el modelo de las de Tucídides; obras filosóficas, en las que sigue las orientaciones filosóficas de Sócrates; y obras técnicas, interesantes para el conocimiento de las costumbres griegas.

II) OBRAS HISTÓRICAS. *La Anábasis* (cuyo título significa propiamente «marcha hacia el interior de las tierras») describe la retirada de los diez mil mercenarios griegos, tras la batalla de Cunaxa, a través del imperio persa hasta las ciudades helénicas del Mar Negro y luego a Tracia. El carácter histórico del relato sólo se entiende si este concepto es tomado en un sentido elástico: aunque abundan las descripciones geográficas, militares y etnográficas, el suceso histórico sirve a Jenofonte de pretexto para la narración de aventuras —en las que él mismo tomó parte— en una caracterización cercana a la novela.

Las *Helénicas* pretenden ser una continuación de la *Historia* de Tucídides en una aplicación a la Grecia de los años 411 al 362 a. C. Sin embargo, poco debe esta obra histórica al espíritu que animó la tucidídea: desigual y falta de rigor, análisis y comprobación, resulta parcial y superficial, aunque, con todo, superior en la narración, de la que Jenofonte era maestro.

En general, Jenofonte no tiene como historiador las cualidades de imparcialidad y de rigor científico que adornan la obra de Tucídides: en su *Anábasis* siente una admiración excesiva por Ciro, como en las *Helénicas* la siente por Agesilao; los desenvolvimientos son desiguales y el relato de sus aventuras puede llegar a ser interminable. En cambio, es un escritor elegante, claro, fluido y ordenado.

III) OBRAS FILOSÓFICO-MORALES. La *Ciropedia*, que hasta cierto punto puede considerarse también una obra histórica, se conforma especialmente como algo parecido a una novela política y moral. Exponiendo sus ideas sobre la educación, la política y el gobierno, presenta como forma la educación de Ciro (ése es el significado de su título) y se basa en acontecimientos y personajes históricos, entre los que propone a Ciro el Viejo, rey de Persia, como modelo de soberano ideal y gobernante justo y equitativo.

Las *Memorables* son una exposición de las conversaciones de Sócrates destinada a mostrar a los atenienses lo falso de las acusaciones vertidas sobre el filósofo; en ella se mezclan recuerdos personales con datos entresacados de obras de distintos socráticos; a parecido fin dedica también Jenofonte obras como *El Banquete* o *Apología de Sócrates*, si bien hay que recordar que el escritor estuvo lejos de elaborar un verdadero cuerpo de doctrina socrática.

En el *Económico*, por fin, Jenofonte se aplica a la descripción de la explotación de una hacienda rural, en un intento de consignar su propia experiencia; de poco valor, la obra revela una acusada idealización de la vida familiar de los hacendados rurales griegos.

c) *Los sofistas*

Quizá debido al triunfo de la democracia, se hizo sentir en Grecia la necesidad de una cultura general más elevada que la que podían ofrecer las escuelas existentes: los antiguos filósofos —en tanto que intelectuales— habían resultado imbuidos de un espíritu demasiado «aristocrático» que les había impedido desarrollar plenamente esta función. Por eso se encargaron de ella hombres que, recorriendo las ciudades, daban a la juventud lecciones de filosofía y elementos de ciencia positiva; les leían y juzgaban poesías y suscitaban de una forma preferente cuestiones políticas y morales para ejercitar a sus alumnos en la elocuencia. Los intelectuales que dieron lugar a esta corriente se llamaron *sofistas*, esto es, «maestros en sabiduría», y desarrollaron su actividad —remunerada, lo que pareció una novedad censurable— en la segunda mitad del siglo v a. C., convirtiéndose, por su carácter, en el blanco preferido de ciertos filósofos y de los poetas cómicos. Ofrecen gran diversidad en sus caracteres, tanto a nivel teórico como práctico, pero, en general, se puede decir de ellos que fueron los portadores de las mayores innovaciones del período.

5. La oratoria

La elocuencia debió ser desde un principio una cualidad celebrada en Grecia —ahí está la epopeya, en la que los héroes se nos aparecen como marcadamente elocuentes—, y debió gozar de una importancia preferente en Atenas con el triunfo de la democracia: el ciudadano basa en ella todo su aparato de poder y defensa con respecto al Estado, y la carrera política —decisiva para los grandes personajes— pasa necesariamente por su dominio.

No es por ello de extrañar que fuera en Grecia donde los discursos —ya políticos o jurídicos— recibieran su forma concreta y se desarrollaran en sus reglas y modelos propios: los sofistas, con su enseñanza enraizada en la facultad de la elocuencia y en el debate, propugnaron la oratoria como un arte consciente que alcanzará categoría y

forma literaria.

a) *La retórica*

Los sicilianos Córax y Tisias fueron los que por primera vez, hacia el 450 a. C., enseñaron los procedimientos propios para la persuasión de un auditorio. Pero en Atenas fue sobre todo Gorgias, también siciliano, quien hace que este arte, llamado retórica, se desenvuelva como una parte de las enseñanzas sofistas a las que pronto se adscribe.

Gorgias fue enviado por sus compatriotas a Atenas en calidad de embajador en el 427 a. C., y fue muy estimado por sus dotes oratorias, además de ser uno de los principales fundadores de la prosa griega. Su estilo es notable por su patetismo, brillantez y abundancia de imágenes, y su enseñanza se basaba en el ritmo, cercano al poético, por lo que rompía la frase en cortas cláusulas con las que buscaba el efecto tanto por paralelismo como por antítesis. Con estos presupuestos, la retórica fue perfeccionándose hasta convertirse en un arte e incluso en una necesidad para la vida pública griega, y especialmente ateniense.

b) *Los maestros de la oratoria ática*

I) PREDECESORES DE DEMÓSTENES. Antifonte, nacido hacia el 480 a. C., escribió numerosos discursos que nos han quedado conservados en un *corpus* del que para algunos casos habrá que desconfiar. Discípulo de Gorgias, su estilo es más rígido, pero libre aún del efectismo posterior. Admirado en Atenas por su elocuencia, intervino en el derrocamiento de la democracia y fue juzgado por traición, encargándose él mismo de su defensa en un discurso que se tuvo por memorable.

Andócides nació el 445 a. C. en el seno de una familia aristocrática; conservamos de él varios discursos de defensa para el proceso de su destierro a Chipre o su acusación por impiedad. Es autor de un *Discurso sobre los misterios*, hábil e interesante, y de estilo claro y flexible.

Isócrates, que nació en el 436 a. C., fue el perfeccionador de la prosa artística e influiría decisivamente en el estilo posterior, que habría de llegar también a Roma, donde Cicerón lo consideró el maestro de Grecia. Ejerció como logógrafo redactando discursos de defensa para clientes suyos, e igualmente fundó una escuela de retórica en Atenas.

Gran forjador de la forma artística, su estilística gozó de gran aceptación, y era ejemplificada con sus mismos discursos; sin embargo, con él comienza la corriente de brillantez retórica que logró ahogar el contenido, forma que habría de imponerse durante todo el siglo IV a. C. como modelo de la prosa ática. Efectivamente, partía del principio de que el dominio de la oratoria era el primer paso para la primacía en la

vida pública de la ciudad, fin al que orientaba la educación que impartía.

Lisias, emigrante de Siracusa nacido por el año 445 a. C., fue durante bastantes años el logógrafo más en boga de Atenas, donde hizo fortuna para pasar a Turios, colonia ateniense en Italia; regresó a la ciudad en el 412, pero cayó en desgracia con el gobierno oligárquico posterior a la guerra del Peloponeso. Ayudó —también financieramente— al restablecimiento de la democracia, y debió morir sobre el 380 a. C. Su estilo sencillo y claro está siempre adaptado a las necesidades y aptitudes de sus clientes: carente de aparato retórico, su elocuencia es natural, sencilla y grave.

Iseo, también emigrante, ejerció como logógrafo y como maestro de retórica: al parecer fue maestro de Demóstenes y discípulo de Isócrates. Su elocuencia, fina y sutil, acumula recursos retóricos en una prosa vigorosa pero falta de delicadeza y naturalidad.

II) CONTEMPORÁNEOS DE DEMÓSTENES. Esquines, de modesta familia ateniense, nació por el año 390 a. C. Adversario de Demóstenes, intentó ser actor, pero fracasó y se dedicó a la elocuencia, para la que poseía dotes naturales y efectivas. Murió hacia el 314 a. C., siendo maestro de retórica en Rodas. Los tres discursos que conservamos de él («las tres gracias», como son denominados) —*Contra Timarco*, *Sobre la embajada* y *Contra Ctesifonte*—, todos ellos en contra o como defensa ante Demóstenes, nos revelan a un artista hábil, brillante y sin exceso. El lenguaje, claro y armonioso, encierra una intensidad dialéctica que recuerda a su adversario político.

Licurgo, administrador y financiero nacido en el 390 a. C., participó activamente en la vida pública ateniense. Sólo se conserva de él un discurso en el que acusa a un ciudadano de huir de la ciudad en la batalla de Queronea.

Hipérides, también nacido en el 390 a. C., se enriqueció ejerciendo la profesión de logógrafo y siguió, como Demóstenes, la tendencia política antimacedónica. Discípulo de Isócrates, murió en el 322 a. C. al ser apresado por los macedonios. Su lengua revela claramente el paso a la «coiné», la oficial lengua unificada —y en cierto modo literaria y artificial— del helenismo alejandrino.

Dinarco también fue enemigo de Demóstenes, aunque su obra es posterior a la del maestro de la elocuencia griega: nacido en el 360 a. C. y muerto después del 292, sus discursos resultan descuidados y poco pulidos, predominando en ellos el ataque verbal y el ingenio conceptual.

c) *Demóstenes*

I) BIOGRAFÍA. Demóstenes, el gran maestro entre los diez modelos clásicos de la elocuencia ática, nació en el 384 a. C. en Atenas, y pertenecía a la clase burguesa enriquecida. Se reveló pronto como orador en un litigio contra sus tutores, quienes —muerto su padre— habían derrochado su patrimonio; sin embargo, es de suponer que el resultado no le fuera favorable, puesto que, según apuntan todos los datos,

Demóstenes nunca poseyó dotes naturales para la elocuencia: con gran tenacidad, el orador fue puliendo su estilo y venciendo incluso su falta de habilidad para hablar en público y —menos aún— para la improvisación. Elaboraba concienzudamente sus discursos, por lo que resultaban perfectos desde un punto de vista literario y también de utilidad: se le consideró desde entonces como uno de los grandes oradores políticos y uno de los mayores enemigos declarados de Macedonia. Figuró en la batalla de Queronea (338 a. C.) y tras el desastre —con la victoria de Filipo, peligro del que había advertido insistentemente— se le encargó pronunciar la oración fúnebre —*Epitafio*— de los soldados muertos.

Vencida Atenas, hubo de reconocer la supremacía de Filipo y siguió interviniendo en los asuntos atenienses y participando en la fortificación de la ciudad: admirado, se propuso por Ctesifonte su coronación solemne y su enemigo Esquines pleiteó por esta causa. Envuelto en un escándalo monetario, Demóstenes fue desterrado hasta la muerte de Alejandro, cuando se sublevan varias ciudades griegas, breve lapso de tiempo en el que el orador regresa a Atenas para volver a huir rodeado por las tropas de Antípater: antes de caer en sus manos, Demóstenes se envenenó. Era el año 322 a. C.

II) LOS DISCURSOS. Sus discursos públicos —dejando aparte los privados— son los más interesantes de toda su producción, pues en ellos la inflamación y exaltación política ha dejado verdaderos modelos de elocuencia para la oratoria posterior.

Sin duda, de entre ellos son los más interesantes los de una segunda época, esto es, los producidos como reacción política frente al peligro que Demóstenes veía en Filipo, y especialmente a partir de la intervención de éste en las colonias atenienses de Tracia: efectivamente, las *Filípicas* son el resultado de un intento de combatir, por medio de la palabra y su poder de persuasión, la política militar de Filipo y Macedonia. El primero de los discursos que dirige a este fin se orienta a infundir el recelo y a la proposición de medidas; una enfermedad de Filipo detuvo el avance, pero con la recuperación de este cae Olinto (348 a. C.). Demóstenes compone entonces las tres *Olintíacas* y, poco más tarde, la *Segunda Filípica*, con la que intenta conseguir aliados en contra del militar. En el año 342 a. C. cae toda Tracia, y la creciente tensión queda recogida en los discursos *Sobre la situación en el Quersoneso* y las *Tercera* y *Cuarta Filípicas*. Sin embargo, tal vez sea el más relevante de todos —por lo que tiene de síntesis de todas las características de su oratoria— *Sobre la corona*, de trasfondo político, elaborado para el pleito que Esquines entabló a causa de la coronación de Demóstenes propuesta por Ctesifonte.

El rasgo dominante en todos ellos es la vehemencia, la fuerza que fue consiguiendo con el dominio de la elocuencia: si en un principio muestra la frialdad y el comedimiento propio de la oratoria del período isocrático y de su maestro Iseo, pronto dará con una expresión propia en la que la retórica se encontrará siempre al servicio de un objetivo concreto.

Literatura griega: período alejandrino

1. Introducción

a) Alejandría y el período alejandrino

Para el principio del siglo III a. C., Grecia ha perdido su libertad y su grandeza, y Atenas su primacía; pero, al mismo tiempo, la conquista macedónica extiende en Oriente la lengua y literatura griegas: Egipto, Siria, Asia Menor..., son gobernadas por reyes y generales griegos en el período que se ha denominado *alejandrino*. Alejandría fue, efectivamente, el centro más importante del helenismo en los años que transcurrieron desde la muerte de Alejandro (323 a. C.) hasta la definitiva conquista de la Grecia continental por Roma en el año 146 a. C.; pero, de cualquier forma, como Alejandría siguió siendo la capital de un reino independiente hasta el reinado de Augusto, y dado que el espíritu griego continuó su desarrollo regular sin ser influido por Roma, este período alejandrino puede prolongarse hasta el año de la batalla de Actium, en el 30 a. C.

Alejandría —junto con Pérgamo, Antioquía, Siracusa...— fue el centro literario más importante de Egipto; fundada por Alejandro en el 332 a. C., su posición, muy favorable para el comercio, le valió un crecimiento vertiginoso, confirmándose, con sus 300 000 habitantes a los cincuenta años de su establecimiento, como una de las ciudades más considerables del mundo. Sus reyes, los Ptolomeos, pretendieron hacer de su capital el centro de la cultura helénica, y para ello fundaron el Museo y las bibliotecas: el Museo —«lugar consagrado a las Musas»— era una especie de academia donde numerosos intelectuales desarrollaron su labor con la protección económica de los reyes; las bibliotecas, por su parte, tuvieron también una importancia decisiva, y, en concreto, la del Museo llegó a poseer hasta 700 000 volúmenes a cargo de un bibliotecario elegido entre los más renombrados eruditos alejandrinos.

b) El helenismo

Se designa con esta denominación a la civilización griega del período, la cual, adquiriendo caracteres comunes en todo el mundo helénico, no viene a ser más que

una adaptación y difusión de la cultura creada por los pensadores y artistas griegos anteriores y, de un modo especial, por los atenienses. Del mismo modo, la lengua se unifica en una lengua común —la *coiné*—, que constituye un modo de expresión oficial muy perfeccionado, hasta cierto punto necesariamente artificial y ajustado a la norma culta ática, lo que no quiere decir que faltase el estudio de los antiguos dialectos o que éstos se olvidasen para la creación literaria —eso sí— más erudita.

Hay que anotar que en este período se produce mucho menos, pero se conoce mucho más: eruditos e intelectuales disponen de bibliotecas que los ponen en condiciones para la teorización, la crítica y —en general— para la creación científica. En cambio, se echan en falta las condiciones materiales necesarias para la creación literaria, que se considera en este momento ejercicio de escuela, distracción del hombre de letras: la literatura, por norma general, seguirá un acusado proceso de artificialización; las producciones literarias de la época —salvo muy contados casos— pueden despertar la curiosidad, pero nunca llegarán a conmover.

2. Los géneros poéticos

a) *La poesía épica*

La poesía épica está representada por Apolonio de Rodas (295-215 a. C.), que compuso *Los Argonautas* a imitación de la poesía homérica. La obra, que narra la expedición de Jasón y sus argonautas a la busca del vello cino de oro, sus amores con Medea y el regreso del héroe a Tesalia, resulta una obra brillante pero excesivamente artificial: bibliotecario del Museo, el erudito Apolonio consigue los mejores logros cuando abandona todos sus elementos de formación libresco —especialmente la emulación de Homero— y se aplica más libremente a la composición. Peca por exceso en la descripción mitológica y geográfica, pero es magistral, en cambio, en la caracterización psicológica de los personajes, y en especial la de Medea.

b) *La poesía didáctica*

Arato (310-245 a. C.) sigue el modelo de Hesíodo en sus *Fenómenos* y *pronósticos*, poema en el que se expone la astronomía de su tiempo y la meteorología popular. La elegancia y precisión de este poema le proporcionaron gran éxito, y fue traducido varias veces al latín; de él debió tomar materiales Virgilio para sus *Geórgicas*.

Nicandro (nacido a finales del siglo III a. C.) nos ha dejado un poema acerca de las *Mordeduras de las alimañas y sus remedios*, y otro sobre *Contravenenos*, aparte de otras obras hoy perdidas sobre geografía e historia natural.

c) *La poesía lírica*

Calímaco, el único nombre que se nos ha conservado de entre los líricos alejandrinos, nació en el 310 a. C. en Libia, y estudió filosofía en Atenas. Regentó una escuela de gramática en Alejandría y logró la admiración de sus contemporáneos como uno de los mayores eruditos de su tiempo: estimado por Ptolomeo Filadelfo, desempeñó el cargo de bibliotecario. Murió sobre el 240 a. C.

Cultivador de todos los géneros literarios, fue gran estudioso y escritor de temas históricos y filológicos; compuso epigramas y elegías de las que se nos han conservado fragmentos, así como himnos —a Zeus, Artemisa, Deméter, Apolo...— entre los que destaca su *Himno a la cabellera de Berenice*, conocido también gracias a la libre traducción latina de Catulo. Poeta culto y refinado, su obra resulta fría y medida, aunque hay que reconocer en él una elegancia inusual y elevada. Su poema más largo, *Hecalé*, es una epopeya familiar de la que sólo se conservan unos fragmentos de graciosos rasgos y descripciones.

d) *La poesía dramática*

Poco se puede decir del drama una vez que la tragedia ha dado sus últimas producciones significativas con Eurípides y que ha sucedido lo mismo con la comedia de Menandro.

En realidad, la *Alejandra* de Licofrón (que vivió entre finales del siglo IV y principios del III a. C.) es un poema de difícil clasificación pero en el cual —indudablemente— ha sido grande la influencia del género dramático y, concretamente, del trágico Eurípides. El poema toma la forma de un extenso monólogo en el que Casandra (Alejandra) profetiza largamente sobre el pasado y el futuro de Grecia, existiendo incluso referencias que apuntan a la fundación de Roma por un héroe troyano.

La erudición mitológica desplegada —tal como lo exige el tema— es enorme, y la oscuridad que encierra la obra no es menor: Licofrón adoptó el tono y la disposición oratoria de los oráculos, en un estilo conscientemente rebuscado y misterioso que juega incesantemente, no ya con los términos, sino, más aún, con los conceptos, convertidos así en puras abstracciones.

e) *Teócrito y el idilio*

I) UN GÉNERO ALEJANDRINO. El *idilio* es el único género literario que parece haber sido producido en esta época, y su origen debe localizarse en Sicilia; el término equivale a «poemita» y supone la adopción de la tendencia bucólica dentro de la literatura occidental. El idilio —que parece relacionarse con piezas dramáticas de

tema rural—, se revela como producción sintomática de una sociedad refinada y avanzada tanto social como culturalmente, al contrario que similares producciones anteriores cuyo origen se debería a determinados cultos relacionados con la naturaleza.

Por tanto, el género debe establecerse como la poetización de un afán escapista en el seno de una sociedad urbana y desarrollada que intenta así crear las condiciones para una vuelta al pasado idealizado. Esta negación del elemento civilizador no supone, sin embargo, la negación de las condiciones culturales que la han hecho posible, por lo que no es de extrañar que el género tenga como protagonistas a pastores y campesinos que, idealizados en su labor, se presentan siempre como refinados y nunca en sus condiciones reales.

II) TEÓCRITO. Nacido —probablemente en Siracusa— hacia el año 315 a. C., viajó por diversos países griegos y vivió durante algún tiempo en Alejandría. De él conservamos unos treinta *Idilios* —en su mayor parte pastoriles y mitológicos— cuya delicadeza y sensual poetización eleva a literario cualquier tema: con una construcción cincelada y depurada, conscientemente artística y a la vez dramatizada, Teócrito —el último gran poeta de Grecia— consigue crear un vibrante sentimiento de la naturaleza y del hombre inmerso en ella como ser receptivo y esencialmente delicado, trascendido por un sentimiento superior. Tanto él como sus imitadores lograron superar la formación libresca y erudita, cientifista en no pocas ocasiones y carente de sentido muchas más, para aplicarse a una producción que pretendía ser sencilla y que al menos conservó —sobrepasando su elaborada técnica— una cierta impresión de espontaneidad.

3. La prosa alejandrina

a) Gramáticos y críticos

Como ya se ha indicado, el período alejandrino se caracteriza por la producción de numerosos trabajos de erudición y crítica; es un período de sistematización, de ordenación, de balance de la producción anterior.

Zenódoto de Éfeso (muerto hacia el 250 a. C.), bibliotecario de Alejandría, hace dos ediciones críticas de Homero y otros poetas como Hesíodo y Píndaro. En la edición de Homero señala los pasajes que considera apócrifos, y compara y corrige manuscritos, no sin cometer algunos errores. Con todo, abrió el camino que los editores posteriores habrían de seguir, estableciendo las bases de un método a perfeccionar.

Aristófanes de Bizancio (nacido a mediados del siglo III a. C.), también

bibliotecario, intentó explicar la declinación griega por la analogía, y realizó un gran trabajo en determinados aspectos lexicográficos. Crea sistemas de signos críticos y puntuación que permiten indicar más fácilmente los pasajes interpolados y hacen el texto más cómodamente legible. Su fama como crítico y filólogo fue pronto oscurecida por la de su discípulo Aristarco.

Aristarco, nacido en el 222 a. C., fue el encargado de la educación de los hijos de Ptolomeo Filometor. Edita a los principales clásicos griegos, particularmente Homero, cuyo texto analiza cuidadosamente desde el punto de vista de la ortografía, la prosodia, la declinación, la conjugación, etc. Muy superior a Zenódoto y a Aristófanes, hace gala en sus trabajos de un gusto refinado y de una gran sagacidad crítica.

b) *La geografía alejandrina*

La grandiosa historia de Alejandro y los sucesos con él relacionados dieron al género histórico y a los estudios geográficos un nuevo impulso; sin embargo, todas las obras que historiaban las campañas del gran conquistador se han perdido. No así las referentes a la ciencia geográfica, que se desarrolla mucho en este período: se exploran las nuevas tierras y se describen con mayor exactitud las ya conocidas.

Nearco, almirante de Alejandro, había explorado el curso del Indo y llevó a su flota por el Océano Índico hasta el Éufrates, viaje descrito en su curioso *Periplo*.

Piteas de Marsella se aventuró en un audaz viaje de exploración hasta las islas Shetland y Orkney, e incluso —tal vez— hasta Islandia, tal como se describe en su obra *Alrededor del Océano*; se pretendió que en ella había mentido, pero la exactitud de sus observaciones ha sido en gran parte confirmada.

Eratóstenes de Cirene (275-195 a. C.), geómetra y filósofo, tiene más importancia como geógrafo. Contribuyó en mucho al progreso y transformación de la geografía como ciencia, en cuanto que basó aquélla, de un modo fundamental, en las matemáticas y la astronomía. Él fue el primer erudito que, para distinguirse de los filósofos, pretende ser llamado «filólogo» (es decir, «persona de mucha erudición»).

c) *Polibio y la historiografía alejandrina*

I) BIOGRAFÍA. Polibio (202?-120 a. C.), nacido en Megalópolis de familia noble, aprendió el arte de la guerra y se aplicó a la vida militar. Apresado como rehén por los romanos en el 168, fue tratado con consideración y nunca como prisionero: amigo de Escipión —al que sigue en sus campañas— y de Fabio Máximo, viaja por todo el Imperio Romano —Libia, Hispania y la Galia— y está en contacto directo con su cultura. En el 150 obtiene el permiso para volver a Grecia, sin que ello le impida retornar frecuentemente a Roma. Asiste a la toma de Cartago e intenta impedir la

última sublevación griega, así como, tras la toma de Corinto, mejorar la suerte de sus compatriotas.

II) LA «HISTORIA GENERAL». Polibio posee un concepto pragmático de la historia: pretende exponer los hechos, ser útil a los hombres de Estado por el análisis exacto de los acontecimientos y de sus causas: interesado por algo muy parecido a la «historia universal», se basa en su experiencia de los distintos tipos de Estado y relaciona el destino de los pueblos con sus constituciones. A este respecto, su *Historia General* quiere, ante todo, probar cómo Roma ha llegado a ser el primer pueblo del mundo en un corto período de tiempo, para lo que estudia la constitución romana en comparación con las de otros Estados —especialmente, la de Cartago— que originan otros sistemas de gobierno menos efectivos.

La materia a la que se aplica son los acontecimientos ocurridos en el mundo grecolatino después del comienzo de la primera guerra púnica (268 a. C.) hasta la toma de Cartago y la ruina de Corinto (146 a. C.). La obra estaba dividida en cuarenta libros, de los cuales sólo conservamos completos los cinco primeros. (Esta narración fue continuada por Posidonio —para el período que va del 144 al 86 a. C.— y por Estrabón —que la llevó hasta el 27 a. C.).

III) SU CONCEPCIÓN DE LA HISTORIA. Para Polibio, la historia es, ante todo, una ciencia para la que se exige una gran capacidad técnica, lo cual se traduce en su obra como consulta y aprovechamiento de los textos de archivos y testimonios escritos contemporáneos de los hechos historiados: la documentación es comprobada y seleccionada en función directa de su verismo, y reproducida tal cual en su *Historia General*. Se ayuda de la geografía —que describe desde la observación directa— como instrumento indispensable para la obra histórica.

En consecuencia, si como historiador resulta imparcial e interesante, es un narrador mediano: narración y descripción se presentan como carentes de color, sensibilidad e imaginación; su estilo, prolijo y monótono, puede llegar a la pesadez.

1. Caracteres generales del período

A partir del reinado de Augusto, la historia griega se confunde con la historia romana: todos los Estados griegos forman parte del inmenso Imperio; pero, en tanto que otras regiones abandonan su lengua y costumbres, la mayor parte de los países griegos conservan sus tradiciones. Los griegos cultos aprenden el latín, como los romanos instruidos conocen y dominan el griego. En este primer siglo de nuestra era, no existen prácticamente producciones literarias: la producción poética se halla completamente agotada, y sólo en la prosa destacan algunos nombres que se nos han conservado.

Durante los siglos II y III, la lengua griega es más favorecida: en griego escribe el emperador Marco Aurelio sus *Reflexiones*; escritores como Suetonio se sirven indiferentemente de las dos lenguas. Se asiste entonces a una especie de renacimiento, con dos figuras originales: Plutarco y Luciano.

Con Diocleciano, el Imperio se transforma en una monarquía oriental. La lengua de la corte es, en adelante, el griego; por otra parte, la fundación de Constantinopla, que viene a ser la verdadera capital del Imperio, parece dar algo de independencia al pensamiento griego. Pero el helenismo está agotado: la producción se limita a obras anecdóticas o crónicas poco interesantes. Una fecha podría señalar el término de la brillante literatura griega: el año 529, cuando un edicto de Justiniano cierra la Academia platónica de Atenas.

2. La producción literaria

a) *Geógrafos e historiógrafos*

Cabe destacar, entre los siglos I al III, a distintos estudiosos de la materia que, sin sobresalir en el género, son lo más representativo del período.

Diodoro de Sicilia (siglo I) intenta exponer, en los 40 libros de su *Biblioteca histórica*, la historia de todos los pueblos conocidos desde los tiempos mitológicos hasta las campañas de César en las Galias; no pasa de ser un compilador.

Estrabón (nacido hacia el año 60 a. C.) visitó Roma en tiempo de Augusto y emprendió diversos viajes que consignó en su *Geografía*. Esta obra, llena de exactos detalles y escrita en un estilo claro, pertenece también a la historia por sus consideraciones sobre los pueblos de cada región, creando así un precedente claro de la «geografía humana».

Flavio Josefo nació sobre el año 37; judío protegido por Vespasiano, narra la ruina de Jerusalén en sus *Guerras judaicas*; su otro libro importante, *Antigüedades judaicas*, es una historia del pueblo judío.

Arriano (nacido en el 105, aproximadamente), gran admirador e imitador de Jenofonte, compuso la *Expedición de Alejandro*, relato de sus conquistas, a base de una veraz documentación y exposición. Discípulo de Epitecto, recoge y resume las doctrinas del maestro en *Manual de Epitecto*.

Apiano (siglo II) vivió en Alejandría y Roma. Nos ha dejado una *Historia romana*, escrita hacia el 160, en la que estudia sucesivamente cada uno de los pueblos conquistados por Roma. Se trata de una historia estimable donde, con todo, falta estudio de caracteres y, especialmente, penetración.

Pausanías (siglo II) nos proporciona en su *Itinerario* la descripción más completa que existe de la Grecia clásica; su exactitud ha sido confirmada por los monumentos griegos subsistentes.

b) *La novela griega*

La aparición de la novela griega como género tardío debe explicarse como síntoma de la decadencia política: prueba de ello es que, por una parte, desarrollase como propio el tema amoroso dentro de una óptica burguesa, característica que ya se encontraba en la comedia nueva; y, por otra, el que desvinculase el tema del viaje y la aventura de los condicionamientos que —desde la *Odisea* de Homero— tradicionalmente éste encerraba. Efectivamente, según puede comprobarse por lo anteriormente dicho, la novela se conforma, de un modo determinante, como género de evasión en el seno de una sociedad que ha perdido todos los ideales —espirituales y, sobre todo, políticos— a los que se había consagrado.

En realidad, la novela aparece en Grecia en pleno período alejandrino: según se atribuye generalmente, ya en el siglo II a. C. Arístides de Mileto (hacia el 160 a. C.) compondría ciertos *cuentos milesianos*, antecedentes directos de la novela. También sabemos, a través de un resumen posterior de Diodoro de Sicilia, de una novela de viajes del siglo II a. C., *Yámbulo*.

Caritón de Afrodísia, por lo que conservamos, debió ser —en el siglo I— uno de los primeros novelistas en sentido estricto: con su *Quereas y Calírroe* produce un género en el que, en medio de un mundo fantástico y a pesar de forzadas e inimaginables separaciones, predomina el tema amoroso de corte platónico con final

feliz.

Heliodoro de Emesa (Siria), vivió en el siglo III y compuso en su juventud sus *Etiópicas* (o *Teágenes y Cariclea*), relato fantástico de gran aceptación en el Renacimiento. Artificial en lo lingüístico, logra sin embargo una gran técnica narrativa de la que no está ausente la descripción geográfica más amplia.

Longo, probablemente del siglo II, es autor de la famosa novela pastoril *Dafnis y Cloe*. Con gran influencia posterior en el género, abandona el elemento fantástico — generalmente dado por medio del viaje— para aplicarse a la pintura idílica del amor de dos niños criados entre pastores, que, al crecer, descubren entre ellos una pasión entre ingenua y maliciosa.

c) Plutarco

I) BIOGRAFÍA. Plutarco nació en Queronea, de una antigua familia. Después de algunos viajes, reside en Roma, donde da conferencias en griego; regresa a Queronea y allí pasa la mayor parte de su vida, admirado por sus conciudadanos y apreciado por Trajano y Adriano. Hombre honesto y amable, muy apegado a la religión griega, es un curioso de todas las ciencias conocidas, especialmente la historia y la filosofía moral.

II) LAS «MORALIA». Se trata de un conjunto de breves obras sobre los más diversos asuntos (política, religión, filosofía, literatura...). También en su forma se presentan bajo distintos aspectos, entre los que sobresale el diálogo de corte platónico. Títulos de este conjunto son *Sobre la salud*, *Sobre la educación de los niños*, *Sobre el gran número de amigos*, etc.

III) LA HISTORIA: «VIDAS PARALELAS». *Vidas paralelas* comprende una serie de biografías de hombres ilustres de Grecia y Roma, agrupados de dos en dos en cuanto que análogos en sus vidas; así, compara, por ejemplo, dos generales (Alejandro y César), dos oradores (Demóstenes y Cicerón), dos ciudadanos modélicos (Aristides y Catón el Viejo), etc.

No hay que ver en esto una «invención» de la biografía, pero sí una nueva orientación de ésta: intenta presentar al hombre (en su integridad) por medio de la anécdota, a través de la cual puede deducirse una especie de «lección universal». No por ello dejan de existir en sus *Vidas paralelas* extensos cuadros de historia y visiones políticas muy justas: lo que importa aquí es su interés en tanto que narración, para la cual posee Plutarco un talento especial, dando relieve al hecho significativo que a su vez revela un carácter. Gran observador de la naturaleza humana, la juzga con un optimismo entre humanista e histórico.

d) *Luciano*

Luciano, nacido en Samosata hacia el año 125, se dedicó a la sofística y la retórica, dando conferencias en Grecia e Italia. Fijó más tarde su residencia en Atenas y finalmente pasó como funcionario imperial a Egipto, donde murió sobre el 200.

Luciano fue un escritor prolijo de las más diversas materias, encerradas casi siempre en forma de diálogo. Lo más celebrado de su obra es el *Diálogo de los dioses*, donde ridiculiza la mitología tradicional, así como el *Diálogo de los muertos*, cuyos principales interlocutores son filósofos cínicos que se burlan con irónico escepticismo de las grandezas humanas que desaparecen ante la acción niveladora de la muerte. Por fin, en la misma línea sigue su *Historia verdadera*, especie de novela satírica donde se ridiculizan los fantásticos relatos de los geógrafos.

Se nos revela así Luciano como un escritor satírico de primer orden, con el mérito de la finura, la observación psicológica y el ingenio dispuesto. En lo que se refiere al estilo, logra una prosa muy correcta, cercana casi a lo clásico.

Introducción a la literatura romana

Si alguna nota llama la atención a la hora de acercarse a la literatura romana, hay una que descuella de forma relevante —y no sólo ni exclusivamente para una tradición como la «occidental»—: el hecho de que la literatura romana sea la más universal de todas las que ha contemplado cualquier civilización humana. Su influjo, amplio y permanente, contrasta, sin embargo, con un hecho que tampoco deja de llamar la atención, como es el de la falta —salvo unos pocos— de nombres que hayan de ser decisivos para la Historia de la Literatura universal. Es decir, que si bien su influencia llegó a ser tal que habría de determinar en gran medida lo que hoy conocemos como cultura occidental, también es cierto que su valor estético no alcanza las cimas que con anterioridad hubo de sentar la literatura griega o que, más tarde, habrían de conquistar los herederos directos de su tradición.

Y con todo, hay que reconocer que la literatura romana abarca un mundo inmenso, en el cual tienen cabida manifestaciones de todo tipo de las más importantes civilizaciones y pueblos mediterráneos: etruscos, galos, incluso africanos y, de una forma preferente, griegos —de quienes recogen la tradición cultural—, fueron sus fuentes principales, magistralmente aglutinadas por los romanos; y son ellos los que, a su vez, resultan fuente necesaria para una Europa medieval que es su continuadora casi directa y que les hereda el pensamiento griego, hasta tal punto que, «antes de eclipsarse, esta literatura se transformó de *romana* en *latina* y en la forma de expresión de un reino espiritual que sobrevivió al derrumbamiento del imperio» (L. Bieler).

Efectivamente, la literatura romana fue el resultado de un conglomerado de tradiciones entre las que no fueron menos decisivas las recogidas de otros pueblos itálicos: nos reservamos aquí, por tanto, el apelativo de «latina», nombre otorgado a una lengua de la que los romanos tenían conciencia, pero que nunca fue identificada —o sólo tardíamente— con el pueblo que la utilizó; por tanto, la región de la que tal lengua provenía, el Lacio, para nada podía confundirse por aquel entonces con la región que hubo de dar nombre a un Imperio: Roma. Aquélla no fue sino otra de las regiones caídas bajo el influjo de la poderosa urbe, y ello a pesar de haber tenido una vida cultural propia; como la tuvieron los etruscos, los habitantes de Etruria (actual Toscana), quienes durante la primera mitad del primer milenio a. C. sojuzgaron a romanos y latinos: de orígenes desconocidos, desarrollaron una brillante civilización y mantuvieron importantes contactos con otros pueblos, especialmente con los griegos. Se les conoce una literatura que debió de tener poca importancia en lo

profano, pero de capital importancia en lo que se refiere al servicio de la religión. En realidad, su literatura debió ser aún eminentemente oral, dado que el conocimiento de la escritura parece reservado a la clase sacerdotal proveniente de familias aristocráticas.

Pero es en la tradición literaria romana donde los contactos e influencias se resumen con tal perfección que han llevado a la puesta en entredicho de la originalidad de su poder creativo, y esto para todas sus manifestaciones culturales: en realidad, juicios de este tipo no se basan más que en una falta de perspectiva histórica, incapaz de comprender que los cánones de «originalidad» se han puesto en funcionamiento exclusivamente a partir del asentamiento de la ideología burguesa desde el siglo XVIII. La concepción imitativa fue seguida por la mayoría de los pueblos de la Antigüedad, en la que similitud y sucesión de formas y géneros lleva al estancamiento: tan sólo los griegos supieron producir una literatura verdaderamente autónoma; la cual, en manos de los romanos, sería formalmente aceptada, pero no necesariamente en su contenido. Porque si es verdad que se aceptan las formas helénicas, ello no quiere decir que no sean concebidas de otro modo; es más, géneros y formas presuponen para el literato romano el dominio de algo ya asentado, y con posibilidad, por tanto, de manejar a su antojo: de hecho, la literatura romana no consigue crear nada nuevo, pero hace entrar a lo viejo en tales relaciones que «crea» estilos diferentes, basados especialmente —al contrario que para los griegos— en el conocimiento y práctica de distintos géneros, e incluso, dentro ya de su tradición, de distintos niveles literarios: «La literatura romana se desarrolla entre dos extremos: el fondo popular de una literatura que Roma compartía con las estirpes de Italia y las obras maestras helénicas» (L. Bieler).

Con todas estas aclaraciones, se puede ya adelantar, por tanto, que el concepto de «literatura romana» resulta más exacto que el de «literatura latina» e, incluso, más general. Y prueba de ello es el que no todos los autores romanos escribieran en latín: los más primitivos lo hacen en griego, y aun en el período clásico, algunos autores se sirven de él como lengua de cultura, cuando no de otras lenguas itálicas (como el etrusco) cuya pervivencia, aunque difícil, se alargó durante muchos años. Por el contrario, el término «romana» recoge la realidad de una expansión cultural, política y administrativa —República e Imperio Romanos— cuya denominación, difundida, alcanzó otros territorios y otras realidades. A ellas se impuso hasta el extremo de, en muchas ocasiones, estar a cargo de autores nacidos fuera de Roma las más importantes manifestaciones de tal civilización; así sucedería en las Provincias, tan efectivamente romanizadas que se presentaron las más de las veces como las verdaderas transmisoras de su espíritu.

Ante toda esta complejidad de relaciones y denominaciones, a la que se une su extensión cronológica, se ha venido considerando que la literatura que produjo esta sociedad y civilización romana puede dividirse en una serie de etapas diferenciadas entre ellas, muy desiguales a veces, y que permiten la periodización de unas

manifestaciones diversas social, política e históricamente:

La literatura en la República contempla:

- a) Un período de iniciación, que llega hasta una época de grave crisis del sistema político; coincide con los comienzos de la carrera oratoria de Cicerón (240-82 a. C.).
- b) El inicio del período clásico con la época de Cicerón, puente de unión entre los extremos de corrientes no sólo literarias, sino también políticas, y creador en definitiva de la continuidad histórica romana y de un nuevo orden que hubo de hacerse también literatura (82-43 a. C.).

La literatura en el Imperio, por su parte, contempla:

- c) La época de Augusto, florecimiento de las mejores manifestaciones de la literatura romana hasta el punto de integrar, junto con la época de Cicerón, la *aurea latinitas*, el período clásico, el siglo de oro de la literatura romana: renovada espiritual y moralmente, Roma se convierte, realmente, en el centro literario y artístico de la Antigüedad (43 a. C.-14 d. C.).
- d) El siglo primero, desde la muerte de Augusto hasta el encumbramiento de Adriano, literatura a rastras con el peso de un gran pasado, ya por afirmación o negación (14-117).
- e) Una época de decadencia, con reacciones literariamente diversas, desde una dinámica vuelta al arcaico preclasicismo —especialmente vía helenismo— o el estancamiento (siglos II-III); hasta una lucha por la literatura nueva, lanzada al futuro, en la que tuvo mucho que decir el naciente y pujante cristianismo (siglos IV y V).

Literatura romana: período de iniciación

1. Época preliteraria

Según lo expuesto en el anterior capítulo, no es extraño que las primeras manifestaciones de la literatura romana, aunque imperfectas, tendiesen a la imitación de los griegos, y ello a pesar de la resistencia que se opuso por quienes vieron en la cultura griega la corrupción del espíritu romano. Así, es cierto que tras la guerra de Tarento (282-272 a. C.) y la primera guerra púnica (261-241 a. C.) los griegos del sur de Italia y de Sicilia llegaban en masa a Roma, llevando el conocimiento de su literatura, y que ésta fue más tarde acogida entusiastamente por los grandes señores romanos; pero no se puede olvidar que también esta influencia se realizó indirectamente por medio de los etruscos, y sobre todo de los oscos, estrechamente relacionados con las ciudades de la Magna Grecia. En cualquier caso, aunque desde un principio se admite el contacto directo, nunca habrá que olvidar que éste se lleva a cabo, las más de las veces, mediante lo itálico. Concretamente, de los etruscos tomaron los romanos gran parte de su ceremonial estatal y religioso (el culto a los antepasados, los augurios y, aunque en contadas ocasiones, los sacrificios humanos), a pesar de que tal deuda —e incluso origen— quiso ser ignorado o menospreciado.

En lo que se refiere a los orígenes literarios, hay que pensar que siempre se tiende a producir en primer lugar una expresión en verso, generalmente como modo de responder de forma típica a una situación preestablecida y usualmente colectiva: los romanos, en este sentido conservadores por naturaleza, mantuvieron dicho formulismo arcaico durante un largo período. Este habla formulista —y formal— se denomina *carmen*, y por medio de él se expresarían en lo arcaico oraciones rituales, jurídicas y canciones que habrían de dar forma, más tarde y bajo influencia griega, al poema. Nada conservamos de ellas, aunque hay noticias indirectas en diversos autores, referidas en concreto a canciones de guerra, trabajo y cuna, así como de bodas, de tono satírico y burlesco.

Entre estas canciones, tuvieron gran importancia, por su carácter religioso y social, las *naenia* y las *laudatio funebris*, ambas dedicadas al panegírico de los difuntos. De ellas, y en especial de la *laudatio*, habría de nacer la prosa romana, abundante en composiciones laudatorias de todo tipo. Distinto es el caso de los *annales*, en los que se narra lo referente a la comunidad social viva: en ellos se registraban los acontecimientos dignos de mención para la casta sacerdotal que los

componía, y poco tienen de «histórico» a pesar de que su denominación siguió adoptándose para escritos históricos posteriores.

Las mismas canciones antes mencionadas, pero desarrolladas en muchas ocasiones en forma dialogada, dieron origen a la fórmula dramática: las primeras noticias se refieren a unos *versus Fescennini* dialogados que han de seguir un modelo griego, al menos mediatizado, como indica su nombre (de Fescennium, en Etruria). De cualquier forma, tales tradiciones, a pesar de las denominaciones que se les dé, y de ciertas influencias que efectivamente recibieron, deben ser consideradas de carácter local, al igual que, necesariamente, la farsa improvisada, la cual, a pesar de su carácter autóctono, recibe el nombre de *lodus Oscus* o *fabulla Atellana*, quizá por la forma de representación de la que gozó en Roma. Menos dificultades plantea el teatro de los *histriones* (término indudablemente etrusco), que sigue una tradición griega ya adaptada en Etruria.

Finalmente, no se puede dejar pasar la aportación romana, ya desde sus orígenes, al derecho universal: pueblo eminentemente práctico, los romanos supieron elaborarse una reglamentación de la vida social que, aunque en sus principios tuvo aún mucho de ritual y formulista, llegó a verse redactada en la *Ley de las doce tablas*, cuya publicación supone el abandono de su condición de privilegio patricio por presión de todos los sectores sociales.

2. Los poetas primitivos

Aunque a lo mítico pertenece la afirmación de Licinio en una de sus obras, «poenico bello secundo Musa pinnato gradu / intulit se bellicosam in Romuli gentem feram» (con la segunda guerra púnica el paso alado de la Musa / penetró en el rudo pueblo guerrero descendencia de Rómulo), sí es cierto que la poesía romana coincide en su primer florecimiento con la época de la guerra contra Aníbal.

En realidad, el paso que nos ha de llevar directamente a una plena concepción de «literatura» no se basa más que en una cuestión de aparición de la «obra»; esto es, en lo que hoy entendemos como una simple condición de mercado y que, en la Antigüedad, reviste unas especiales características. De cualquier modo, es curioso constatar cómo la aparición de las primeras producciones romanas autógrafas están directamente determinadas por la conciencia de la dominación socioideológica que supone la palabra escrita: Apio Claudio, constructor de la Vía Apia, publicó los primeros escritos personales sobre cuestiones jurídicas y se hizo especialmente célebre por su discurso contra la paz de Pirro; se le debe dentro de la literatura romana la primera dignificación de la labor poética —considerada propia de personas ociosas—, a la que se dedicó de manera esporádica en composiciones aplicadas a una sabiduría vital de arraigado pragmatismo.

Sin embargo, hay que reconocer en Apio Claudio a un adelantado de su época;

sólo para bastantes años más tarde puede hablarse de una generación de poetas que produzcan una efectiva literatura romana.

a) *Livio Andrónico*

De origen griego, llegó a Roma como prisionero de guerra; su dueño, un Livio, le confió la educación de sus hijos, y más tarde, ya como liberto, siguió dedicándose a la enseñanza de hijos de nobles. Para sus alumnos, no sólo explicó la gramática griega, sino que la ejemplificaba también mediante la lectura de una *Odisea* traducida, primer poema extenso en latín. Aunque imperfecta, la obra supuso el molde de una expresión latina desde el molde griego.

También se deben a él las primeras representaciones (en el 240 a. C.) de comedias y tragedias griegas, traducidas y adaptadas ahora con mayor libertad y conocimiento de la acentuación latina.

b) *Nevio*

Itálico de origen (270-201? a. C.), luchó como soldado en la primera guerra púnica y mantuvo una postura política encontrada con los gobernantes romanos durante la segunda, lo que le valió el encarcelamiento, especialmente tras la representación de algunas comedias en las que criticaba abiertamente a los Metelos, y más tarde el destierro a África, donde murió.

En el género dramático, Nevio tuvo preferencia hacia la comedia, y concretamente hay que asignarle la creación del drama nacional por excelencia, la *fabula praetexta*, de material exclusivamente romano; poco se conserva de ellas, pero todo indica que se aplicaban únicamente a la leyenda y la historia romana. También se le puede considerar creador —o, cuando menos, precursor— de la *fabula togata*, en la que se mezcla lo trágico con lo cómico en un sentido mucho más popular romano.

Obra de vejez es su epopeya *Bellum Poenicum*, crónica poco poética, pero sí eficaz, de la primera guerra púnica, en la que también se narran las leyendas de la fundación de Roma por Dido y Eneas. Aunque ruda y prosaica, tiene la animación y el color que proporcionan las impresiones personales, y viene a ser el cimiento de la tradición épica no ya romana, sino de toda la Antigüedad occidental.

c) *Ennio*

Quinto Ennio (239-169 a. C.) fue uno de los más completos autores primitivos, reuniendo dotes que le habrían de llevar a la aplicación a distintos campos literarios, característica propia de los grandes poetas romanos. Combatiente en la segunda

guerra púnica, conoció a Catón en África, quien lo convirtió en su protegido y lo llevó a Roma; allí trabó contacto con los más relevantes escritores y actores y penetró en los círculos helenófilos de la alta sociedad romana, en la que contaba con amigos y protectores hasta el punto de conseguir por intermedio de ellos la ciudadanía romana.

I) **TEATRO.** Prefería Ennio la tragedia a cualquier otro género dramático, y en especial se dedicó a la imitación de Eurípides: se conoce en concreto el modelo para *Hécuba*, *Ifigenia* y *Medea*, lo que nos permite comprobar que con frecuencia se aleja del original para dar rienda a la creación propia.

II) **POESÍA.** Pocos son los fragmentos conservados de una serie de breves poemas con asuntos varios, entre los que destaca *Scipio*, composición próxima a la sátira en honor del héroe de Zama.

Más importancia tiene su *Epicharmus*, nombre de un cómico que actuó en Sicilia y al que se atribuyen inclinaciones filosóficas. Se trata de un poema didáctico en el que, en sueños, el poeta encuentra al cómico en el infierno, donde recibe de él la ciencia pitagórica. Didáctico también, pero parodístico, es su *Hedupagetica*.

III) **SÁTIRA.** La sátira romana conoce la forma que le será propia («satura quidem tota nostra est», afirma Quintiliano) gracias a las *Saturae* de Ennio: el término es exclusivamente romano, y su latinidad se funda tanto en la multiplicidad de su contenido (*satura*, «ensalada»; «cajón de sastre») como en lo cambiante de la métrica, por mucho que la sugerencia primera venga a través del helenismo. En general, su temática y fuerza se centra en la individualización tanto formal como de contenido, lo que la ha llevado a ser considerada normalmente como un género menor.

IV) **HISTORIA.** Los *Annales* de Ennio son, sin duda, lo mejor de su producción. Se trata en realidad de una epopeya histórica de la grandeza de Roma desde sus orígenes a la época contemporánea, al estilo griego y tomando como modelo a Homero: helenizante resulta el estilo y la lengua, pero plenamente romana la gravedad en el tono y en la concepción de lo histórico. Trabajó Ennio en sus 18 libros hasta el final de su vida, y fueron apareciendo por trilogías para convertirse en la epopeya nacional hasta la *Eneida* de Virgilio.

3. El primer teatro romano

a) Generalidades

I) **EL TEATRO ROMANO.** Aunque no se conoce con exactitud el origen primero de las

representaciones teatrales en Roma, parece que, como luego debió de suceder en la Edad Media en Occidente, éstas surgieron a la sombra de manifestaciones religiosas de diversa índole. En concreto, las primeras representaciones tenían lugar con la celebración de fiestas religiosas, victorias guerreras o ceremonias fúnebres de personajes relevantes.

Técnicamente no debió diferir en mucho del teatro griego en lo que se refiere a la actuación: los actores se calzaban *coturnos* para aumentar su talla, vestían colores casi fijos para facilitar su reconocimiento, y utilizaban en muchas ocasiones la máscara (*personae*) para establecer arquetipos ya determinados. El coro —de forma especial para la comedia— fue sustituido por el *canticum*, cantado o declamado con acompañamiento musical. Generalmente, pero en época más tardía —tras Plauto y Terencio—, se dispuso la acción en cinco actos, precedida siempre por un *prologus*, más bien un resumen en el que presentar, por medio de un personaje, la acción de la pieza y los que la integran.

II) LOS GÉNEROS. Por lo que toca a los géneros, se siguieron los moldes griegos, aunque con aportaciones totalmente originales, hasta el punto de agruparse en dos categorías según los asuntos estuvieran tomados de lo helénico o presentasen temática exclusiva romana: así, la *fabula palliata* desarrollaba —como comedia o tragedia— asuntos griegos (de «pallium», manto griego), mientras que la *fabula togata* y la *fabula praetexta* presentaban —en forma de comedia y tragedia, respectivamente— asuntos romanos (de «toga», el manto romano, y toga «praetexta», la propia de los magistrados y grandes personajes). La *tragedia* se apoyaba esencialmente en Eurípides y Esquilo, aunque, como ya se ha dicho, el gusto romano por lo musical en el coro, junto con la atención a lo espectacular, le da un carácter extrañamente barroco. La *comedia*, sin embargo, no aparece tan «romanizada»: la acción y los personajes se mantienen tal como en los modelos griegos —en especial, Menandro—, lo que no impide una transformación que llega a lo que se denomina «contaminación», consistente en la yuxtaposición de elementos de diversas comedias griegas para buscar una mayor comicidad.

No hay que olvidar, con todo, que junto al drama de origen griego, el teatro romano presenta aportaciones provenientes de la tradición popular propia: en concreto la *atelana* consiste en una farsa vulgar, en la que la comicidad está más cerca del sentir popular y predominan los engaños y una ambigüedad obscena; se trata de piezas cortas, que más tarde fueron complemento de comedias y tragedias, llevadas a escena por personajes-tipo (Macus, el payaso; Bucco, el bobo; Pappus, el viejo engañado; Manducus, el glotón; Sannio, el farsante...) y en las que todo se redujo a un esquema que luego se dejaba a la improvisación. El *mimo*, por su carácter realista, encerraba un episodio vulgar de la vida cotidiana, y a veces claras alusiones a sucesos contemporáneos; como las atelanas, tardó en alcanzar rango literario; pero, en contrapartida, resultó muy recurrido para la representación pública de crítica social

y política.

b) *Plauto*

I) **BIOGRAFÍA.** Tito Maccio Plauto nació en Sarsina, Umbría, sobre el 250 a. C., de donde pasó a Roma siendo joven. Parece probable que allí ganase dinero con el teatro, pero que pronto lo perdiera en asuntos comerciales, lo que le llevaría a trabajar con un panadero; popularizado y nuevamente enriquecido con la representación de sus comedias, murió en el 184. De todos estos datos, pocos ofrecen seguridad, aunque sí se suele tener por cierto que debió ser actor en su juventud, dadas ciertas referencias indirectas y, ante todo, dada su perfecta adaptación al género, insólita para quien no domine prácticamente la escena.

II) **COMEDIAS.** Confundido con un tal Plautio, se le atribuían unas 130 comedias, de las cuales veintiuna son generalmente tenidas como auténticas; otras son atribuibles, y las restantes deben ser adaptaciones o piezas anteriores a él. Lo que interesa es que, por plagio o especulación, se representaron con su nombre, lo que nos ofrece una idea de su éxito.

Efectivamente, consciente conocedor de su público y de los gustos imperantes, se dedica exclusivamente a la *paliata*, comedia precisa y justamente dirigida al pueblo romano, conformadora en gran medida de lo que habría de ser la comedia posterior: intriga, amoríos y embrolladas confusiones que dan lugar a escenas vigorosas y rápidas que pueden llegar a la complicación, evitada mediante «apartes», alocuciones directas al público, y, sobre todo, mediante el prólogo aclaratorio.

En realidad, sus comedias son variaciones sobre temas conocidos de Menandro, Filemón y Dífilo, lo que no quita originalidad a unos recursos que se han consagrado hasta la actualidad.

Menaechmi, por ejemplo, se basa en la explotación del motivo y recurso del doble, por el que dos mellizos crean una embrollada confusión finalmente aclarada. *Aulularia*, «la comedia de la olla», es la historia del avaro (que luego pasaría a Molière) que encuentra una olla de oro y la esconde: el continuo temor a que la descubran y se la roben origina situaciones cómicas y ridículas que llevan la acción a su desenlace feliz. También en *Miles gloriosus* se recurre a tipos cómicos ya definidos: el soldado —fanfarrón y perdonavidas— cobarde y embustero, y el esclavo servil y adulador, más cobarde aún que su amo; o, en *Mostellaria*, el criado que intenta, mediante un engaño, aplazar la vuelta a casa del amo, para que éste no sorprenda así a su hijo entregado a los placeres del amor.

III) **ORIGINALIDAD Y MÉRITO.** En realidad, a la vista de lo anterior, hay que concluir que Plauto no creó caracteres ni asuntos nuevos; es más, no parece que su interés se dirija en ese sentido: los personajes son los propios de toda la comedia romana, sin

aportaciones individuales, modelos que existían de antiguo; y los asuntos llegan a ser comunes con los de otras comedias.

Su mérito brota, indudablemente, del lenguaje, cuya riqueza expresiva lo convierte en un singular caso de penetración en la lengua hablada romana: el lirismo, la parodia y la ironía, la obscenidad incluso, están al servicio de un arte realista, hondamente romano y popular, reconocible por el público que le proporcionó el éxito; el diálogo, fluido y vivo, constituye, en fin, toda una «actitud» que los romanos reconocieron —y aplaudieron— como suya.

c) *Terencio*

I) **BIOGRAFÍA.** P. Terencio Afer, nacido —como su nombre indica— en África (185? a. C.) y de más que probable origen bereber, llegó a Roma como esclavo en la casa del senador Terencio Lucano, quien le proporcionó una cuidada educación y pronto le concedió la libertad. Amigo de Escipión el Joven y Lelio —con los que se decía que mantenía relaciones íntimas—, estuvo en contacto con un círculo culto helenizante hasta llegar a afirmarse que era ayudado en la composición de sus comedias, acusación que nunca negó de forma tajante. Murió joven, a los treinta y cinco años, en una gira por Grecia.

II) **COMEDIAS.** La preocupación de Terencio por los moldes griegos es mucho más acusada que en la mayoría de los comediógrafos romanos; imitador y asimilador de Menandro, busca la exquisitez formal y el asentamiento de su condición de artista en los círculos entre los que se mueve, lo que en realidad le aleja del público sin proporcionarle el total favor de los críticos y literatos contemporáneos, que le siguen achacando falta de rigor.

Sólo nos han llegado seis de las comedias por él compuestas, pero todas ellas con claras referencias en cuanto a la fecha de representación; de ellas, cuatro son adaptaciones de obras de Menandro.

Andria («La hija de Andros») se representó en el 166; es una comedia de asunto amoroso en la que el interés principal reside en la caracterización, en especial de los esclavos.

Hecyra («La suegra»), del 165, llegó a representarse dos veces más, en el 160, dado que fue un fracaso por circunstancias extrateatrales y, sin embargo, había interés en ciertos círculos ante su representación; su principal mérito consiste en el logrado contraste establecido entre las dos suegras.

Heautontimorumenos («El torturador de sí mismo»), en el 163, resulta una crítica —que más tarde repetirá— a la educación rígida anticuada: Menedemo se castiga a sí mismo por su severidad para con su hijo, al obligarlo a marchar a Asia.

Eunuchus fue representada con gran éxito en el 161, al igual que *Phormio*, nombre este tomado de un importante personaje de la obra, un parásito que vive del

provecho que a los demás les saca.

Adelphoe («Los hermanos») es, sin duda, su mejor obra, representada en el año 160. Vuelve a una crítica de la rigidez en la educación, ahora mediante la presentación de dos hermanos: uno de ellos severamente educado por su padre; el otro, indulgentemente tratado por su tío. El tema fue seguido por Molière para *La escuela de los maridos*.

III) OBSERVACIONES SOBRE EL TEATRO DE TERCENCIO. Hay que considerar que, ante los frecuentes ataques de los que Terencio tuvo que defenderse —ante todo, en lo tocante a la «contaminación» de sus piezas—, éste se vio obligado a ofrecer un nuevo desarrollo a los prólogos: generalmente introducidos por una primera escena dialogada entre esclavos, los utilizaba para arremeter contra aquellos que lo criticaban, aduciendo ejemplos griegos y plautinos. Tampoco faltan casos en los que la técnica consiste en un monólogo expositivo con el que presentar tanto la acción como, indirectamente, el carácter de personajes que hablan o de los que se habla.

Influido por la cultura griega y una cada vez más refinada forma de vida romana, Terencio resulta mucho menos cómico que Plauto: más delicado y acertado en la caracterización psicológica, su teatro pierde mucho de fuerza y comicidad a pesar de la pureza del lenguaje, familiar pero nunca vulgar.

d) *Los tragediógrafos*

I) PACUVIO. Sobrino de Ennio, nació hacia el 220 a. C. en Brindis, de donde pasó a Roma; alcanzó una avanzada edad, y en su vejez se retiró a Tarento, donde murió hacia el 130.

De gran fuerza lingüística, a veces rebuscada, sus tragedias (escasas, dada su poca fecundidad) fallan en lo que se refiere a la pureza idiomática, lo que no evitó que gozara del favor del público, especialmente por la lograda intensidad de la situación dramática.

II) ACCIO. Contemporáneo de Pacuvio (170-94 a. C.), nació en Pisauro, hijo de liberto. Notablemente fecundo, conocemos de él cuarenta y cinco tragedias y dos praetextas, frecuentemente deudoras de la técnica de la «contaminación». Siguió hasta el final la antigua tradición trágica romana, tanto por el modelo seguido —Eurípides, especialmente— como por la temática —preferentemente troyana—. Descollaba por la energía de sus representaciones, que llegaban a inspirar el «terror trágico».

Hay que reseñar también, fuera ya del género dramático, su poema didáctico *Didascalía*, historia documentada de las literaturas griega y romana, y especialmente del teatro.

4. La sátira de Lucilio

Aunque la sátira aparece ya originariamente vinculada a la literatura romana, en realidad no alcanza su forma plena hasta darse ciertas condiciones en la sociedad romana. Efectivamente, aunque ya con anterioridad Ennio compone sus *Saturae*, poco tienen éstas de lo que más tarde habrá de entenderse como satírico.

Será Lucilio quien, con unas composiciones poéticas muy próximas a la prosa («sermones» llamó a sus *Saturae*), establezca el género más romano de esta literatura: inserto totalmente en una sociedad desarrollada, y con una lúcida comprensión de su tiempo, estará en condiciones de crear el género satírico a través de elementos anteriores a él.

I) BIOGRAFÍA. Lucilio debió nacer sobre el 180 a. C. en el seno de una antigua familia patricia; acaudalado, no ambicionó, sin embargo, una ascensión a la clase senatorial. Cercano políticamente al círculo de los Escipiones —y, sin embargo, muy interesado por la filosofía—, pasó por ser uno de los hombres más cultos de su época, y ello a pesar de un cierto sentimiento de inadaptación con respecto a los nuevos tiempos. Murió entre el 102 y el 101 a. C. en Nápoles.

II) LAS «SATURAE». Sus *Saturae* circularon individualmente en el círculo de sus amistades antes de ser publicadas póstumamente, aunque ya él mismo habría publicado dos libros (colecciones). Los asuntos, como pide el mismo género, son varios, y se basan generalmente bien en una parodia, bien en una crítica directa. Encontramos, así, ridiculizaciones de la tragedia de Accio, parodias épicas (de Nevio o Ennio), críticas a la superstición, la avaricia, a la decadencia moral romana, etc.

Para Lucilio la sátira era una necesidad, lo que nos ha brindado un retrato fiel y animado de la sociedad romana contemporánea en un lenguaje que en ningún momento pretende ser purista, sino, muy al contrario —y en «sermo cotidianus»—, vivo y contundente, desabrido a veces. Es espontáneo en la exposición y transición entre temas, así como en la utilización de metros, lo que confiere al género su carácter asistemático pero unitario.

5. La oratoria

Como vimos al comienzo de este capítulo (y, en general, para todo este volumen), habrá que reconocer en el discurso hablado una mayor antigüedad que en el discurso escrito: el ejercicio de una vida pública social y religiosa desarrollada institucionalmente debió llevar aparejada una tradición práctica del arte de la oratoria en Roma.

Por tanto, la aparición de la oratoria como literatura está —como para cualquier

género— determinada a su condición de «publicación», la cual se daría sólo excepcionalmente en este período, ciertamente favorecida, de una parte, por la frecuencia de los procesos políticos: no deja de ser interesante, en este sentido, comprobar cómo se fue consolidando este valor ideológico y político que hubo de desarrollar en muchas ocasiones la elocuencia, hasta tal punto que la conciencia de lo que de dominio popular y de masas tiene, llevó a la prohibición de la enseñanza retórica —como de la filosófica— en varias ocasiones, alegando que su ejercicio era contrario al espíritu tradicional romano. De otra parte, la aparición de la oratoria como «literatura» está claramente vinculada al desarrollo en el estudio de los correspondientes modelos griegos.

El primer ejemplo sería el del discurso de Apio Claudio contra la paz de Pirro; pero la sistematización en tales publicaciones vino de la mano de Catón el Censor: de Catón afirma Cicerón conocer unos 150 discursos, de los que nos han llegado 80; acusado en multitud de ocasiones —fue un duro administrador y censor insobornable—, en todas ellas fue declarado inocente gracias a la efectividad de su oratoria, muy directa. Penetrante y vigoroso, su prosa resulta, sin embargo, imperfecta y primitiva.

Tiberio y Cayo Graco recibieron clases de oratoria ya desde su infancia, aunque las noticias que de ellos tenemos son principalmente indirectas, a través de Cicerón. Tiberio debió poseer dotes naturales para la elocuencia, pero su temprana muerte impidió su desarrollo. Sí nos quedan fragmentos de los discursos de Cayo, fogosos y patéticos pero siempre dignos y efectivos.

Pero si hemos de creer las noticias de Cicerón, en esta época el foro estaría dominado por dos oradores en posesión de una refinada técnica griega y en disposición de desarrollar una prosa latina plenamente conformada: Marco Antonio y Licinio Craso, de los que hace interlocutores para su obra *De oratore*. Ambos suponen para Cicerón el ideal del orador romano, aunque las características de su oratoria son totalmente distintas: Antonio poseía una mayor vivacidad y espontaneidad, buscando el efecto rápido mediante la improvisación. Craso, por el contrario, triunfa por la gravedad y el esmero en la palabra, y su preparación jurídica lo convirtió en el máximo intérprete del derecho en su tiempo.

6. La historiografía

a) Orígenes

El género histórico en esta época está determinado también en un principio por su escritura en griego y, más aún, por su helenismo; pero no hay que volver a decir aquí lo ya dicho sobre la «imitación» de los modelos que los griegos ofrecían, sino que en esta ocasión hay que ir más allá: efectivamente, el helenismo en la historiografía tiene

un motivo segundo que puede ser más interesante y que puede, por ello, llegar a convertirse en su causa primera: no hay que olvidar que, en estos años, la lengua fundamentalmente reconocida como de cultura para toda la cuenca mediterránea es la griega, y que en realidad los romanos no tenderán sino a integrarse en tal conjunto de pueblos y, más tarde, a dominarlo. Es por ello lógico que, buscando un «reconocimiento internacional», las historias que narran las grandezas del pueblo romano se compongan en una lengua por todos conocida y de incuestionable prestigio. A este respecto, hay que anotar que ya Roma se había hecho lo suficientemente poderosa y desarrollada como para que los griegos no pudieran calificarla de «bárbara» ni equiparar su nivel cultural con el de la mayoría de los pueblos mediterráneos.

Los primeros historiadores de Roma escribirían sus obras en griego, más tarde traducidas con el nombre de *annales*; aunque no conocemos sus títulos, tenemos referencias indirectas de estos analistas primitivos: generalmente comenzaban su relato con el origen de Roma y lo concluían en los tiempos contemporáneos, pero todo ello a imitación de los modelos griegos, lo que les llevó usualmente a una gran libertad en la estructuración artística de los materiales y a un bastante de arrigorismo.

Llevan tal nombre de *Annales* las obras posteriormente traducidas de Fabio Pictor y Acilio, de quienes se sabe que fueron muy recurridos para la historiografía posterior, tomados como fuente más o menos fiable para la composición de las *historiae* y *annales* (distinción que nacería según la narración se aplicase al presente o al pasado).

b) *Catón el Censor*

I) BIOGRAFÍA. Marco Porcio Catón nació en el 234 a. C., de una familia plebeya; entró en política con la pretensión de unas funciones públicas más elevadas; cónsul, cuestor y censor, fue un hombre duro y tenaz que no cejaba en los empeños marcados; luchó de una forma especial contra la nueva sociedad y a favor de la restauración de las antiguas y sencillas tradiciones romanas. Partidario de la guerra contra Cartago, llegó a ver el comienzo de la derrota de la ciudad, pero no su destrucción, muriendo a finales del 149.

II) HISTORIOGRAFÍA. Sin duda —y sin olvidar su oratoria (ya considerada en el *Epígrafe 5* de este mismo Capítulo)— su obra más significativa son los *Orígenes*, obra histórica con la que habría de sentar nuevas bases, especialmente por cuanto al hecho de componerla en latín: supuso un consciente apartamiento de lo helénico, pero, lo que habría de ser más significativo, supuso además la instauración de la historia romana en sus propias condiciones; esto es, en cuanto que romana, y no ya en función de lo griego. Los *Orígenes* son, por tanto, la primera y verdadera historia nacional romana a pesar de lo que Catón debe —inequívocamente— a los griegos.

Dispuestos en siete libros, los *Orígenes* recorren toda la historia de Roma: en el libro I, fundación de Roma y la monarquía; los libros II y III, los orígenes de las ciudades de Italia; el IV, la primera guerra púnica; la segunda el V; y el VI y VII se refieren a la historia contemporánea, casi hasta la muerte de Catón.

III) OBRAS DIDÁCTICAS. No hay que olvidar, aun fuera de lo historiográfico, que el apego de Catón hacia las manifestaciones tradicionales de la vida romana lo llevaron a la redacción de distintas obras de carácter más o menos encubiertamente didáctico, generalmente compuestas como recomendaciones a su hijo; hay que destacar aquí su obra *De agricultura*, colección de consejos en estructura informal dictados por su sabia experiencia y que vienen a poner de manifiesto —aun desde su tecnicismo— su interés por el cultivo de las formas de vida romanas tradicionales, regidas por la racionalidad, el pragmatismo y la austeridad.

1. El contexto histórico

Todo el esfuerzo civilizador del que Roma había hecho gala —y del que, casi oportunamente, algunos intelectuales se quejaban— fue a rodar por tierra en pocos años; gran parte de razón habrían, por tanto, de llevar determinados autores que ya sobre estos años, o con anterioridad, habían advertido sobre el peligro de un Estado poderoso que se escapaba al control, distinto de la simplicidad que siempre había caracterizado al pueblo romano. Efectivamente, ya campañas como las de Corinto o Cartago habían puesto de manifiesto que se estaba operando con fuerzas y recursos que, imposibles de dominar, imponían su propia dinámica al proceso de desarrollo romano.

Intentos de reformas sociales como las de los hermanos Graco fueron cortadas en su raíz por abusos y corrupciones que se cobraban con las vidas de los bienintencionados «críticos»: desde el 133 a. C., en que se asesina a Tiberio Graco, nos encontramos con revueltas, asesinatos políticos, conspiraciones de todo tipo e incluso una guerra civil entre el partido popular de Mario y el de los optimates de Sila; sólo con la victoria de éste en el año 82 a. C. puede decirse que tal proceso haya tocado a su fin, pero sin olvidar que todo ello está enmarcado por las sublevaciones de los esclavos y las acometidas teutonas y cimbras en las fronteras.

Por tanto, lo que llamamos la «época de Cicerón» corre entre los años que van de la dictadura de Sila al segundo triunvirato (82-43 a. C.); y tal denominación ha resultado oportuna y evidente para cualquier intento de historización de Roma, y no sólo para lo que se refiera a la literatura: incluso su adversario César admitió que Cicerón había conquistado más fama para Roma que cualquiera de los triunfadores políticos y bélicos. Tampoco se puede olvidar que Cicerón se inscribe en plena vida política y social de la época, y ello a pesar de su falta de visión y energía para el dominio de todas las fuerzas que ya andaban en juego; sirve de puente entre un orden republicano a extinguir y otro imperial —y augusteo— a imponer, creando el clima apropiado para su florecimiento y transformación. Pero tal paso no debería de ser —nuevamente— pacífico, sino muy al contrario: el fin de la dictadura de Sila supuso el fin de una falsa y aparente paz que se tradujo en nuevos disturbios e intentos de conjuraciones y, finalmente, en una nueva guerra civil entre Pompeyo y César. Sólo en base a precios como éstos pudieron los romanos tomar conciencia del interés en

formar un nuevo mundo resignado, tranquilo y seguro antes que libre, el cual, a su vez, produciría una literatura ya plenamente clásica que debería seguir perviviendo para ser determinante en la concepción de todo un mundo.

2. Cicerón

a) *Biografía*

De Marco Tulio Cicerón es del único autor romano clásico del que se puede escribir una biografía seria y rigurosa: con multitud de referencias en los contemporáneos, en sus propias obras, en biografías y, sobre todo, gracias a su correspondencia —de la que se conservan más de 800 cartas— podemos conocer al hombre más influyente de su época y punto de referencia obligado, en muchos aspectos, para la posteridad.

Procedía de una familia poco conocida de los caballeros rurales; nacido en Arpino el 3 de enero del 106 a. C., recibió su formación superior en Roma, a la cual llegó ansioso de entrar en la vida pública; en ella desempeñó una serie de cargos, rozando incluso el límite mínimo de edad permitida. En Roma recibió la enseñanza de Molón de Rodas en lo referente a la oratoria, que nunca desvinculó de la filosofía como rama principal de la sabiduría.

Se dio a conocer gracias a la defensa de Sexto Roscio de Ameria en el año 80, inteligentemente planteada y expuesta, pero tal vez por esta causa debió salir de Roma: pasa a Grecia y al Asia Menor, donde vuelve a estudiar con Molón. De vuelta en Roma, fue cuestor en Sicilia y, precisamente defendiendo jurídicamente a los sicilianos en contra de Verres, se ganó el primer puesto entre los oradores romanos.

Pretor en el 67 y cónsul en el 64, hizo abortar desde su consulado la conjuración de Catilina, lo que le valió del Senado el título de padre de la patria. Confiado, quiso influir para la restauración del antiguo orden, lo que le costó el exilio y la destrucción de sus bienes: ante ello, y tras su vuelta, se acercó a César, en el que veía al hombre poderoso —pero, al mismo tiempo, temía al aniquilador de la República—; instaurada la guerra civil, se dirigió, sin embargo, a Pompeyo, pero derrotado éste debió unirse nuevamente a César.

Aunque el asesinato de César le disgustó y alivió al mismo tiempo, decidió quedarse en Roma: al lado de Octavio, «cesarista», atacó a Marco Antonio, su rival, pero éstos se aliaron finalmente y Cicerón fue proscrito, a pesar de Octavio: caído en las manos de la banda de Marco Antonio en diciembre del 43, fue asesinado, y su cabeza y sus manos fueron expuestas en el foro. Sin embargo, Octavio —más tarde Augusto— reconocía en él no sólo a un gran orador, sino a un patriota.

b) Oratoria

El arte oratoria de Cicerón no llegó a ser la más lograda de Roma sino a base de un gran esfuerzo de perfeccionamiento: durante todos los años de su vida, su estilo evolucionó acusadamente desde un asianismo al purismo romano casi obsesionante de su madurez, terminando en un magistral uso de la palabra mucho más tolerante.

I) DISCURSOS. Sus discursos —de los que se conservan 57 y se tiene noticia de otros 30— nos presentan una habilidad dialéctica impresionante, siempre convincente cuando Cicerón confiaba efectivamente en la causa que exponía y defendía. Todos estos discursos siguen manteniendo su vigencia por su nivel espiritual y humano, y, ante todo, por su estilo, superior al de sus contemporáneos y, en su madurez, más perfecto que el de asiáticos y aticistas.

Interesado por la filosofía, puso ésta siempre al servicio de una práctica —generalmente política y, más aún, de estado— que le lleva a enfrentar todos los problemas desde una perspectiva de compromiso político a pesar, incluso, de su falta de oportunidad y conveniencia en muchas ocasiones. Con más razón, por tanto, parece poco conveniente dividir sus discursos en «jurídicos» y «políticos», puesto que, por otro lado, no es poco usual que las acusaciones jurídicas vengan a menudo dadas por motivaciones políticas.

Así, en *Pro Sexto Roscio*, su primer discurso, la defensa del joven amerino traslucía un fondo político manejado por Crisógono, el protegido de Sila, al que ningún abogado deseaba enfrentarse. A pesar de la excesiva pasión juvenil, logró la libertad del cliente separando hábilmente a Sila —al que adula continuamente— de los secuaces que realmente llevan a cabo el asesinato del padre del joven en busca de los bienes de éste.

A una época de madurez corresponden sus *Verrinas*, que le suponen el afianzamiento de su fama de orador: conseguida la fiscalía contra Verres, adujo tal testimonio de cargos —tan sólo introductorios— que el abogado renunció a la defensa y Verres salió al exilio sin esperar sentencia. Para consolidar su posición, Cicerón publicó cinco discursos más tomados del inmenso material que no llegó a ser utilizado.

Pero, sin duda, los discursos más conocidos son los agrupados bajo el nombre de *Catilinarias*: se trata de cuatro discursos —de los que el primero fue improvisado— que suponen la acusación pública —de carácter estrictamente político— contra Catilina ante el Senado, y la exposición de un programa de ideal platónico en el que se pide la colaboración armónica de las distintas clases para lograr la unificación de la patria.

De obra maestra se ha calificado también —y ya desde la Antigüedad— a un discurso no pronunciado: *Pro Milone* es el resultado de la elaboración de una nueva defensa para Milón, dirigente de la banda que había dado muerte al terrorista Clodio.

El primer discurso, pronunciado con falta de confianza y ante una multitud excitada, no logró salvar a su cliente del destierro, y compuso este segundo que Milón, ya en el exilio, rechazó.

Las catorce *Filípicas* que se conservan fueron compuestas, mientras Cicerón se mantenía del lado de Octavio, para condena política de Antonio, contra quien se dirigen directa o indirectamente. La segunda, especialmente ofensiva, no debió pronunciarse jamás, aunque el mismo orador se complacía de forma singular en ella y ya Juvenal la denominase «la Divina». Con todo, tal vez las más interesantes sean la tercera y la cuarta, en las que Cicerón vuelve a exponer su programa ideal de concordia entre clases para la unificación y pacificación de Roma.

II) LA TEORÍA RETÓRICA. Cicerón también se preocupó de la retórica en cuanto que arte de la elocuencia, esto es, en tanto que disciplina teórica en la que estudiar los recursos de su arte. Sobre ella compuso varios tratados, algunos de ellos simples cuadernos de notas.

El diálogo *De oratore* —cuyos dos principales interlocutores son Licinio Craso y Marco Antonio— está dividido en tres libros, que tratan, respectivamente, de los conocimientos y disciplinas necesarias para el orador —entre las que destaca la filosófica—; de la invención y disposición; y del estilo y declamación, es decir, de las actitudes externas —gestos, posturas y voz— a tomar para la elocución.

El *Brutus* es un diálogo entre el mismo Cicerón, Bruto, en el que ve un joven y arriesgado orador —aunque propenso al pobre aticismo del que Cicerón se lamentaba— y otro amigo del orador. Entre los tres se da lugar a una historia de la elocuencia en la que repasan la oratoria griega —que afirman tardíamente desarrollada— y la prehistoria romana, de la cual es difícil hacerse una idea. Recorren los tiempos históricos y se alaba a Catón el Censor y a los Graco, así como, de forma especial, a Hortensio, el más grande, según Cicerón, de los oradores pertenecientes al pasado; por fin, lanza una ojeada a los tristes destinos que esperan a la elocuencia.

El *Orator* vuelve a insistir en las disposiciones que debe cultivar un orador: cultura esencialmente filosófica —entendida como general— y dominio de los estilos retóricos sencillo, moderado y opulento.

c) *Escritos filosóficos*

Ya se ha hablado anteriormente de la inclinación de Cicerón a la filosofía, nunca entendida como pura especulación, sino, muy al contrario, como utilidad práctica. Desde el comienzo de su carrera encuentra en la filosofía una fuente de ideas para su oratoria; más tarde pretende propagar entre sus contemporáneos las doctrinas griegas; y, por fin, cuando la situación de Roma se hace adversa e incluso se vuelve contra él, encuentra en la filosofía una ocupación y una meditación fortificante.

Sus obras filosóficas —no se olvide, mayormente orientadas a la práctica—

pueden ser agrupadas de la siguiente manera:

I) TRATADOS POLÍTICOS. Giran principalmente en torno a la teoría del Estado, y desarrollan generalmente una temática y estructura platónica, aunque con un bastante menos de idealismo y sí más de activismo práctico.

De re publica —mal conservado en seis libros— es un conjunto de diálogos que se agrupan en torno al planteamiento sobre la mejor forma de gobierno y el mejor ciudadano: el Estado es un asunto de plena incumbencia del pueblo, surgido por el ansia natural de lograr una comunidad armónica. Aunque no planteado con la exactitud y el rigor de un Platón, llega a una concepción de Estado romano idealizado, en el que no admite el mando exclusivo sino como medio para restaurar el Estado de los antepasados.

De legibus, por su parte, nace del intento de fundar la política sobre las más altas concepciones filosóficas y religiosas: los libros conservados tratan del derecho natural, del derecho sacro y de las leyes de los magistrados. Se trata de un diálogo al estilo de las «Leyes» de Platón que debería continuar con las consideraciones sobre los tribunales y la educación.

II) TRATADOS MORALES. Se agrupan bajo esta denominación una serie de obras en las que Cicerón encierra un carácter didáctico vigoroso, exponiendo una serie de ideas sobre temas que indujeran a determinados comportamientos.

Sin duda, el más interesante de ellos es el *De officiis*, dedicado a su hijo Marco, que es una disquisición que trata de establecer las diferencias entre lo «honesto» (libro I) y lo «útil» (libro II), y el conflicto que surge entre ambos (libro III), intentando establecer una norma de buena conducta que se basa especialmente en lo primero, esto es, en la virtud y el desinterés.

También hay que destacar el elogio y defensa que se hace de la vejez y de la amistad, respectivamente en *De senectute* —a través de Catón— y en *De amicitia*.

III) TRATADOS RELIGIOSOS. Desde el año 45 a. C., Cicerón escribe una serie de tratados concebidos, en su origen, como escritos para consuelo y meditación filosófica del propio autor; su *Consolatio* y *Hortensius*, ambas perdidas en la actualidad, son el punto de arranque. En realidad, la idea debió ser la de presentar en latín la filosofía griega, generalmente desde una visión resignada frente a los acontecimientos que le desbordaban. Aunque la experiencia no tuvo repercusión entre los contemporáneos —que preferían leer los modelos en la lengua original—, tales obras fueron una de las primeras fuentes a las que acudieron los primeros cristianos.

De finibus bonorum et malorum trata el problema del bien y el mal, exponiendo las posiciones de las diversas escuelas e inclinándose por el estoicismo y el escepticismo académico. Igual inclinación demuestran sus *Tusculanae disputationes*, en las que razona sobre problemas éticos como la muerte, el sufrimiento y las

pasiones.

De natura deorum toma la forma de diálogo para discutir opiniones estoicas y epicúreas sobre la existencia y naturaleza de los dioses. En cuanto a *De divinatione*, nos presenta a un augur culto y escéptico en cuanto a su arte; si bien no se puede decir que Cicerón negara el conocimiento del porvenir por los augurios, sí parece creer que resulta más nocivo que útil.

d) *La epistolografía*

Siendo la carta tan antigua como la misma escritura y un excelente medio de información, no es de extrañar que pronto pasase a producirse como género literario determinado, y a veces con gran altura. En realidad, tales cartas no hacían sino seguir desempeñando la función para la que habían sido creadas, sólo que ahora con una característica «abierta»; esto es, no pensadas ya como para un destinatario exclusivo, sino más amplio. Y todo ello a pesar de que la carta nunca se había tenido por discurso válido con el que producir literatura, lo que explica la falta de atención dirigida hacia ella en los tratados de retórica.

Es la colección de cartas de Cicerón la primera que se conserva en la literatura romana: 864 cartas escritas entre el 63 y el 43 a. C., de las que la mayoría son propias, y algunas dirigidas por medio de sus corresponsales; aunque ya el propio Cicerón pensaba publicar algunas de ellas, todas nos han llegado gracias al celo de sus amigos Tirón y Ático, que las publicaron tras su muerte.

Generalmente se han venido agrupando según las personas —o grupo de personas— a las que estuvieran dirigidas, y tenemos así que tales cartas se pueden dividir en: *Ad Atticum*, *Ad familiares*, *Ad Quintum fratrem* y *Ad Brutus*. Ofrecen, por tanto, gran interés por presentarnos a los grandes personajes y acontecimientos políticos de la época, junto a confidencias y detalles familiares de la antigua vida romana; por cartas conocemos a sus amigos, su mujer Terencia, su hermano Quinto y sus hijos Marco y Tulia.

Las más interesantes son, sin duda, las cartas dirigidas a Ático, por su viveza y la confianza que rezuman sus expresiones y opiniones; en ellas aparecen las citas y construcciones no clásicas, sino familiares, generalmente con un cierto tono humorístico que él mismo consideraba adecuado para este género. De las *Ad familiares* que presentan, sin embargo, un carácter menos sencillo y personal lingüísticamente, hay que entresacar, con todo, las cartas a Terencia, sin duda las más conseguidas y familiares del grupo.

3. La historiografía

a) César

I) BIOGRAFÍA. Cayo Julio César, nacido en Roma en el año 100 a. C., pertenecía a la más antigua nobleza: sus dotes, su formación e —incluso— las convenciones sociales del grupo en el que se movía, lo llevaron a la literatura, la cual no abandonó pero que nunca llegó a tomar como compromiso serio, sino como distracción e instrumento de su política.

Refugiado en Bitinia para escapar de Sila, quien veía cómo el pueblo le dispensaba sus favores como sobrino de Mario, sólo volvió a Roma tras la muerte del dictador. Cuestor, edil, gran pontífice, pretor y propretor, obtuvo el consulado por el favor de Pompeyo y Craso, con quienes formó el primer triunvirato.

Marchó a las Galias, y sometió el país por medio de combates e intrigas; al volver a Roma recibió el premio del triunfo y se hizo otorgar la dictadura perpetua; murió en el 44, asesinado a manos de quienes creían matar con él al despotismo.

II) LOS «COMENTARIOS». Cultivador de determinados géneros, ya César había desarrollado, según Cicerón, una elegante oratoria, precisa y cuidada, así como impresionantemente declamada y presentada; también había escrito una tragedia y algunas poesías y tratados; nada de ello se conserva, y sí exclusivamente sus *Comentarios* y algunas de sus cartas que Cicerón remitiera a Ático junto a las propias.

Sus *Comentarios* no son sino testimonios del político que pretende fijar su propia versión de determinados hechos históricos: dirigidos a un público más bien restringido, no hace verdadera historia —obsérvese que en ningún momento se quiere hacer de los «Comentarios» *historiae* o *annales*—, sino memoria «oficializada» de ciertos hechos en los que le tocó gran parte, y en los que no hay que esperar una mayor objetividad que la esperable en un género literario de esta clase.

Dos son los hechos a comentar por César, y ambos encadenados casi directamente y jugando el político en ellos un papel decisivo: son los *Comentarii de bello Gallico* y *de bello civili*, elaboración ambos de los hechos de una forma refinada, lo que se ha querido entender como falsedad y desfiguración; a pesar de todo, es muy difícil encontrar falsos datos: más bien, hay una adaptación a un fin políticamente determinado.

De bello Gallico comprende siete libros en los que se narran siete campañas sucesivas, la última de ellas la revuelta general llevada a cabo por Vercingétorix, el caudillo galo.

De bello civili es menos estricto estilísticamente, tal vez debido a la urgencia que tal obra imponía, lo que le hizo aceptar informes imperfectos y no revisados.

Porque hay que decir que las fuentes de tales obras suelen ser los informes que los mismos lugartenientes de César le enviaban, los diarios de campaña redactados por él y los mismos informes que él enviaba al Senado. Escritos con una lengua clara, de

simplicidad y sobriedad absoluta, tiende a la precisión en el detalle y al hecho directo, indicando datos objetivos e incluso tan técnicos que acaso perjudiquen a su prosa.

b) *Salustio*

I) BIOGRAFÍA. Cayo Salustio Crispo, nacido en Amiterno en el año 86, hizo carrera política desde una posición más baja: partidario de César y enemigo de Milón y Cicerón, su disipada vida privada lo llevó a la expulsión del Senado, aunque fue rehabilitado años más tarde por César. Tras el triunfo definitivo de éste, fue nombrado procónsul, cargo con el que se enriqueció y en el que fue acusado y absuelto gracias a la intervención de César. Salustio falleció el 35 a. C.

II) PRODUCCIÓN HISTORIOGRÁFICA. Todas sus obras fueron escritas en el último decenio de su vida, una vez muerto César y retirado Salustio a sus tierras en el Quirinal: parece como si fueran el resumen necesario para toda una época que había vivido, la interpretación de una historia que se quiere hacer provechosa, especialmente desde el momento en que se pretende equiparar al historiador con el político activo.

Escribió en primer lugar dos monografías, una sobre la conspiración de Catilina y otra sobre la guerra con Yugurta; centradas en un solo episodio, *De coniuratione Catilinae* y *Bellum Iugurthinum* toman el episodio desde su comienzo a su conclusión, y les antecede un prefacio en el que se alude a la realidad contemporánea.

De coniuratione Catilinae traza el retrato de Catilina y su gente, indica el plan de conjuración y cómo, descubierto éste, debe salir de Roma, donde sus cómplices fueron detenidos y condenados. El libro termina bruscamente con la muerte de Catilina en la batalla de Postoya.

Bellum Iugurthinum es la narración de la campaña de los romanos en África. Yugurta, rey de Numidia, sostiene una larga guerra contra Roma, usualmente mediante el soborno con oro a los generales romanos; sólo Mario, incorruptible, consigue derrotarlo. En esta obra, Salustio ataca a la nobleza romana, insolente y vendida a Yugurta: un hombre del pueblo, el plebeyo Mario, logra llevar justicia.

Su última obra, *Historiae*, se ha perdido: quedan muy escasos restos mal conservados; de cualquier forma, parece que trataba temas contemporáneos, y que se asemejaba a sus libros anteriores en la forma y estructura.

c) *Nepote*

La vida de Cornelio Nepote (99?-24 a. C.) es poco conocida; se sabe, sin embargo, que era originario de la Alta Italia, y que pasó su vida en Roma, sin ejercer cargo público, dedicado únicamente a la producción literaria. Mantuvo

correspondencia epistolar con Cicerón, Ático y Catulo, algunos de los personajes más relevantes de su época, y nos es presentado por Plinio el Joven como uno de los hombres más honrados de su círculo.

Aunque de cientifismo más que dudoso y cultura literaria prácticamente nula (su estilo y pensamiento no llegan ni a la mediocridad), hay que reconocer en él la creación —aunque no primera— de un género histórico poco cultivado: la *biografía*. Él mismo no se consideraba historiador, sino que afirmaba escribir «vidas», a pesar de que sus fuentes fuesen históricas.

De él nos ha quedado su *De excellentibus ducibus* —serie de biografías, de las cuales veinte pertenecen a griegos (su molde literario casi exclusivo), dos a cartagineses (Amílcar y Aníbal) y una al persa Datama—, así como dos biografías: la de Catón (resumen de otra más amplia) y la de Ático, pertenecientes a su libro *De historicis Latinis*.

Desprovisto de crítica y método, Nepote resulta un compilador modesto, de escasa profundidad y menor complicación.

4. La poesía

a) *Los poetas nuevos*

Reciben esta denominación ya contemporáneamente a través de Cicerón («*poetae novi*» o *neoterói*), y se ha seguido manteniendo en tanto que determina a una serie de poetas que pretenden componer al estilo griego alejandrino, alejándose de los antiguos moldes estrictamente romanos y ciñéndose de forma especial a la alegoría y el epigrama.

En general, les caracteriza un afán formalista, en una poesía muy elaborada y selecta que, por naturaleza, puede aplicarse a cualquier asunto, incluso el más nimio.

I) VALERIO CATÓN. Se le tiene por maestro de los *poetas nuevos*; privado de la herencia paterna por las proscripciones de Sila, se ganó la vida impartiendo clases de gramática, disciplina en la que incluía lecciones de poesía. Editó con probabilidad las obras de Lucilio, y él mismo publicó —entre sus obras conservadas— *Lydia*, poema mitológico-erótico y *Diana*.

II) CATULO. Sólo de Cayo Valerio Catulo, de entre los *poetas nuevos*, se ha conservado su obra. Nacido en Verona hacia el 84 a. C., vivió en Roma prácticamente toda su vida disfrutando del trato con la mejor sociedad: amante del «otium», de la vida mundana y del amor de las mujeres, sobresale entre los poetas de su generación por su explosiva fuerza poética y la profundidad y viveza de su experiencia, especialmente la amorosa. De forma especial hay que radicar ésta en Lesbia,

poetización de la real Clodia, esposa de Metelo Celer y cuya cultura era tan conocida como su liberal forma de vida. Habiendo marchado a Bitinia —quizá por motivos políticos o económicos tanto como amorosos, por olvidar la reciente ruptura con Clodia—, murió en el año 54.

Como mejor exponente de su generación, concentra en los 116 poemas que conservamos todo lo que caracteriza a los «poetas nuevos»: poesía erótica, descripciones naturales, críticas sociopolíticas, poesías de amistad... Su riqueza idiomática es enorme, recorriendo varios registros, desde lo más tierno en el amor a lo más grosero y obsceno, pasando por el ligero lenguaje familiar; todo es válido para expresar la experiencia vital inagotable y profundamente personal en cualquier caso.

Sus composiciones largas nos lo presentan como poeta erudito: así, su *Boda de Tetis y Peleo*, en la que el motivo estilístico no puede dejar de mostrar la lograda narración y la marcada caracterización psicológica de los personajes; hay que destacar también el estudio que se ofrece del tema mitológico en *La cabellera de Berenice*; pero, sobre todo, resaltar —por lo que de personal volvía a tener el tema— su *Elegía a Alio*, amigo del poeta, quien le pide una composición: sobresale el recuerdo de los felices días pasados en compañía de Lesbia, el sentimiento de lo pasado y la despedida final, no ya de Alio, sino de su amada.

b) *Lucrecio*

I) BIOGRAFÍA. T. Lucrecio Caro, nacido probablemente hacia el año 95 a. C., aparece como un poeta aislado no sólo por su actitud —como seguidor del epicureísmo filosófico y melancólico por naturaleza—, sino también en lo referente a su producción poética. Casi nada se conoce de su vida sino este apartamiento de toda manifestación de la vida pública y la tradición que nos lo presenta como enloquecido por un filtro de amor que lo llevó al suicidio.

II) «DE RERUM NATURA». El poema de Lucrecio constituía todo un reto no sólo para un seguidor del epicureísmo que pretende hacer de su filosofía y los principios que la rigen materia poética, sino reto también en tanto que desde esos mismos principios podía parecer un absurdo el intento, así como imposible desde el punto de vista técnico. Sin embargo, el logro fue de tal envergadura que *De rerum natura* («La naturaleza de las cosas») se constituyó en uno de los pocos poemas didácticos de la literatura universal que ha ejercido un influjo duradero.

Los libros I y II del poema tratan teóricamente de la naturaleza, movimiento y ordenación de los átomos; el III y IV, de la caracterización y distinción entre principio vital («anima») y espíritu («animus»); a partir de ellas, de la demostración del materialismo dualista, de la inmortalidad de la muerte en contra de la mortalidad humana (también del alma) y de la doctrina de la percepción y los sentidos. Los libros V y VI, por fin, la doctrina sobre el universo y la limitación del mundo y sus

fenómenos, entre los que incluye una detallada historia de la evolución cultural humana.

III) LOS LOGROS POÉTICOS. Evidentemente, la finalidad perseguida por Lucrecio era la consecución de un poema didáctico, cuyo objetivo último era la instrucción de los hombres con respecto a determinados aspectos filosóficos. En concreto, hay en el poema un ansia de renovación religiosa, en el sentido de liberar del miedo a los dioses y la muerte y, con ellos, de la superstición: el camino válido, lógicamente, es la física epicúrea, convenientemente envuelta —y de aquí la utilidad del poema— en la belleza poética; en este sentido, es el primer intento serio y logrado de transformación de lo que es racional y empírico en poético.

Por tanto, *De rerum natura* es el ejemplo teórico —pero a la vez, en su misma composición, práctico— de la utilidad y conveniencia del principio de felicidad que encerraba el epicureísmo: la vida sencilla, retirada y libre de pasiones, así como el goce siempre moderado de la naturaleza y los sentidos.

Estilísticamente, Lucrecio se sitúa a caballo entre los poetas «primitivos» y los «nuevos»: así, si es perfectamente localizable el influjo de la poesía helenística alejandrina y de Catulo, tampoco se esconde el hondo enraizamiento en la más tradicional poesía romana, y en especial la de Ennio. La misma naturaleza del tema hace los versos pesados y densos, lo cual no obsta para que, en muchas ocasiones, se base en recursos retóricos expresamente buscados por el autor, y ello a pesar de que el poema no pudo ser retocado en toda su extensión.

Combatido y alabado, ya por racionalista, ya por ateo, Lucrecio fue conocido en su obra hasta los finales de la Antigüedad; muy copiado y estudiado durante la Edad Media, fue siendo paulatinamente olvidado conforme ésta avanzaba. Recuperado por el Renacimiento, es considerado como uno de los grandes poetas y pensadores occidentales, resumen de una concepción global del mundo que no ha abandonado a la humanidad hasta nuestros días.

4. Varrón

a) Biografía

Nacido en Reata en el 116 a. C., Marco Terencio Varrón pertenecía a una familia plebeya lo suficientemente rica como para proporcionarle una excelente educación tanto en Roma como en Atenas; allí conoció a Cicerón, con quien mantuvo cierta relación, y la mística pitagórica, que le interesó de manera especial. De regreso a Roma se interesó también por la trayectoria política de Pompeyo, del cual fue teniente en España durante la guerra civil; derrotado, se refugió en su villa de Tusculum, donde se dedicó a la agricultura y consagró su tiempo a las artes y las

ciencias. Volvió a verse envuelto en nuevos acontecimientos políticos, y, de regreso a Roma, César le encarga organizar una proyectada primera biblioteca pública romana. Muere en el año 26 a. C.

b) Producción literaria

Existen referencias de unos 600 libros de Varrón, tan estudiados a finales de la Antigüedad, y tan compilados posteriormente, que se han perdido en su redacción original; sin embargo, por tal razón, los frutos han perdurado.

I) OBRAS HISTÓRICAS. Varrón ensayó la historiografía en una serie de obras entre las que destaca su *Antiquitates*, historia de la Antigüedad Romana dividida en libros de «asunto humano» y «asunto divino», muy interesantes éstos por lo que nos informan acerca de la religión romana.

Distintas en su concepción son las *Imagines*, semblanzas al estilo biográfico de Nepote de una serie de grandes personalidades; similar, pero únicamente aplicada a escritores es *De poetis*, fuente de referencia obligada para ciertas determinaciones sobre los poetas romanos.

II) OBRAS DIDÁCTICAS. Determinaremos para este grupo ciertos escritos varronianos que, si bien no tienen por qué usar de esta denominación en un sentido estricto, sí participan de un carácter más divulgativo que el resto de sus obras.

Destacan muy especialmente, por la pervivencia posterior, sus *Disciplinarum libri IX*, intento de formación al estilo helenista, mediante la aplicación a la gramática, dialéctica, retórica, aritmética, geometría, astronomía, música, medicina y arquitectura. En concreto, estudios gramaticales dieron lugar a su *De lingua Latina*, en los que se sitúa en la línea del estoicismo gramatical, dando primacía a la analogía frente a la anomalía.

Carácter didáctico, aunque totalmente distinto, encierra su tratado *Rerum rusticarum*, escrito ya en sus últimos años de vida, y del que escribió tres libros dedicados a la agricultura, la ganadería y la avicultura y piscicultura. Conservada casi íntegra, demuestra su apego a lo tradicional, tanto temática como estilísticamente.

III) SÁTIRA. Pocos fragmentos se nos han conservado de las 150 *Saturae Menippeae* que dejara escritas Varrón. Trabajadas al estilo del filósofo cínico Menipo —de quien reciben el nombre—, intentaban asociar no sólo prosa y verso, sino sobre todo elementos cómicos y moralizadores, dando lugar a unos medios expresivos satíricos, teóricos y contrastivamente inadecuados para la presentación de preceptos filosóficos y morales.

c) *Significación literaria*

En realidad, el valor de Varrón radica en dos hechos no estrictamente literarios: por una parte, en su longevidad, que le permite establecerse —al estilo de Cicerón, pero aún más acusadamente— como puente entre dos épocas, desde Lucilio hasta las primeras manifestaciones de Virgilio y Horacio. En cuanto a su erudición —segundo hecho—, ésta lo convirtió en uno de los autores más polifacéticos de su tiempo, dotado de un interés inusual: perfecto asimilador de toda la cultura griega —aunque no en toda su profundidad—, aplicó su método de investigación, si no efectivamente, sí con el interés que la acumulación de tales conocimientos y su propia investigación —especialmente histórico-cultural— proporcionó a Occidente para los siglos venideros.

1. Contexto sociocultural

La instauración de Roma como un poderoso Imperio sólo se hizo posible gracias a la intervención del hijo adoptivo de César, Octavio, quien libró a Roma de las guerras civiles y los desórdenes que, si ya anteriormente se habían producido, se repitieron tras el asesinato de César: la pacificación, que, junto con la conquista de Egipto, el último reino helenístico, le valió a Octavio el título de «Augustus», supuso la desaparición de la República y el nacimiento de un nuevo Estado cuya meta, bien definida, consistía en su consolidación mediante una renovación moral y espiritual. En este sentido, sería la literatura —producción ideológicamente determinante como ninguna— la encargada de trasladar todo el sentido de grandeza de la tradición romana a los nuevos tiempos; con el Imperio de Augusto, Roma se convierte por vez primera —pero también última— en el verdadero centro literario y cultural en general de la Antigüedad.

Sería especialmente la poesía, formalmente más contenida, la gran renovadora y renovada de la literatura imperial, y, ante todo, el género que llevaría a Roma a la cima de la literatura: el clima de contención que debió imperar con Augusto se pudo manifestar mucho más adecuadamente por medio de una expresión que, como la poética, se centra por propia naturaleza en ella, esto es, en la medida y en el formalismo —especialmente potenciado éste por la tradición romana y los modelos alejandrinos—. Por otro lado, si hay que caracterizar desde la diferenciación a la literatura augustea con respecto a la de otros períodos, llama la atención su carácter cortesano, esperable en cierta medida considerando el poder del que una corte como la imperial romana debió gozar; y más aún si se piensa en la disposición del emperador, que pretendía una determinada conformación ideológica desde la literatura, a la que habría de prestar una considerable atención como instrumento a su servicio: así, no sólo círculos literarios que él mismo propiciara —como el de Mecenas, cuyo nombre pasaría a denominar a los protectores literarios por antonomasia—, sino también creación de bibliotecas públicas, ediciones, o la elección de Apolo, señor de las Musas y dios de la luz, como deidad protectora de su linaje.

El papel que, por tanto, desempeñó en este momento el escritor en la sociedad romana pudo, por fin, dignificar la misma tarea de la escritura; si anteriormente los

autores romanos debían poco menos que disculparse por sus ocupaciones literarias, atribuyéndolas a distintas causas, el favor del que ahora gozaban evitó que tales producciones se fueran posponiendo ante otras labores más apremiantes: seguros de sí mismos, y, a causa de ello, no tan estrictamente sujetos como en períodos anteriores a los modelos más socorridos, los escritores consiguieron un «término medio» artístico que supo apartar a los alejandrinos, retomar otros moldes griegos y asumir los mejores logros —especialmente formales— de la *poesía nueva* para abandonar los excesos.

No quiere esto decir que la dignificación de la función de escritor mediante la posesión de un *status* determinado haga incurrir a los autores, por otra parte y como contrapartida, en el error del servilismo con la producción de un arte propagandístico y laudatorio. Aunque prácticamente todos los escritores veían en el emperador al salvador de Roma, en ningún momento impuso éste una línea literaria a seguir, sino que, consciente como fue del poder que ya de por sí encierra la literatura, permitió que siguiese libremente los cauces que ella misma debía irse marcando. En este ambiente, protegido, valorado, económicamente remunerado y socialmente reconocido, el poeta romano estuvo en condiciones de dar lugar a las más altas producciones literarias.

2. Los grandes maestros

Con esta denominación nos referiremos a los autores que no sólo definieron, ya desde la Antigüedad clásica romana, los modelos obligados para los distintos géneros, sino que también fueron reconocidos por la futura tradición occidental como referencias obligadas para las claves de la literatura y el pensamiento que le serían propios.

a) Virgilio

I) BIOGRAFÍA. Nació Publio Virgilio Marón en el año 70 a. C. en la comarca de Andes, cerca de Mantua; criado en un ambiente modesto, recibió su primera educación en Cremona, y más tarde pasó a Milán y a Roma para estudiar retórica. Introducido en el círculo del epicúreo Sirón, resultaba tal vez por ello, junto a su natural inclinación, un hombre retraído y tímido, alejado de la problemática social y política de su tiempo. Gozó desde joven de influyentes amistades que le pusieron en contacto, ya para el año 41, con Mecenas, su círculo y el mismo emperador. Enteramente dedicado a la producción poética, no le afectaba el constante incremento de una fama que rehuía; sólo con sus amigos íntimos parecía encontrarse francamente a gusto, hasta el punto de que nunca le atrajeron las mujeres —sin que pueda pensarse en ningún momento en homosexualidad—. Durante once años estuvo

componiendo su obra maestra, la *Eneida*, que le llevó a Grecia en un intento de finalizarla en los lugares en que se desarrollaba la epopeya. En Atenas se encontró con Augusto, quien, volviendo de Oriente, le instó a regresar a Roma junto con él. En el viaje de regreso, y tal vez tuberculoso, moría a causa de unas fiebres en la ciudad de Brindis a la edad de 51 años, en el año 19 a. C.

Curiosamente, Virgilio había dejado dispuesto que su legado literario pasase a sus amigos Vario y Tuca, siempre que cumpliesen la condición de publicar estrictamente lo por él mismo publicado: problema especial constituyó la *Eneida*, inacabada, que el poeta quiso destruir. A su muerte, Augusto dispuso que fuese publicada, encargo que cumplieron los amigos respetando reverentemente el original, sin suprimir, retocar o añadir nada.

II) SUS PRIMERAS OBRAS. Entre los años 42 y 39 debieron nacer las *Bucólicas*, su primera obra conservada que le llevó ya directamente a la fama, a pesar de que poco después afirmase de ellas ser un juego de juventud. En realidad, la obra no es sino una serie de diez cuadros de la vida pastoril a los que Virgilio denominó *églogas* y tomados de los «idilios» del griego Teócrito (para ello, véase el *Capítulo 8, Epígrafe 2.e.*); sin embargo, la obra de Teócrito prácticamente no influye más que través del romano, quien lo imitó e incluso tradujo. En realidad, hay que ver en el recurso a una literatura pastoril una típica respuesta o fórmula de evasión por parte de sociedades en un cierto grado de desarrollo.

Suele decirse que las *Bucólicas* de Virgilio crean un paisaje y unas actitudes pastoriles ficticios: es indudable que lo que de elaboración tiene el poema convierte a éste, en alguna medida, en un convencionalismo literario, pero esta condición viene estrictamente por lo «literario» de la producción; así pues, sin negar tajantemente tal afirmación, sí se debe decir que la creación de la Arcadia —visión del paisaje que luego habría de pasar como ideal a la literatura occidental— sólo puede llegar a través de una animación distinta del campo, que se siente como una realidad «otra» frente a la ciudad: es el único reducto que queda al poeta —este de la Arcadia de su propia creación— para el sentimiento de una vida esencial e íntima.

También se han querido ver en la estructuración de las *Bucólicas* elementos que se contrapondrían simétricamente para conformar la obra: a pesar de ello, lo más probable es que Virgilio no la ordenase tal y como fue redactada, sino que la ordenación viniese tras la composición de las diez églogas. Por tanto, se aclara así que intentaba disponer el total de la producción de forma tal que se agrupase temáticamente sin repeticiones, aun afectando a la cronología.

Las *Geórgicas* responden a un espíritu alejado del ambiguo alejandrismo de las *Bucólicas*: en efecto, su composición se ajusta a un molde mucho más romano y, en especial, muy propio de la época de Augusto, cuando se pretende una vuelta a las tradiciones patrias. Durante su redacción —en la que tardó siete años (fueron publicadas en el año 28)— Virgilio se alejó de Roma y vivió frecuentemente en el

Mediodía, Sicilia y Campania, siendo el resultado este poema sobre el trabajo y la vida en el campo romano. Alentado por Mecenas —a cuyo círculo se encontraba ya adscrito—, el poema trasciende la finalidad que aquél pretendía (esto es, un didactismo práctico) para convertirse en una captación del sentido de la vida no sólo campesina, sino humana en general: el trabajo agrícola se convierte en las *Geórgicas* en raíz y símbolo de la cultura y la civilización, las cuales deben ajustarse a las leyes de la naturaleza como verdadera conformadora y educadora del espíritu humano.

Estructurada en cuatro libros (I: cultivo de los campos; II: cultivo de árboles y vid; III: cría de ganado; IV: apicultura), contiene cada uno de ellos sus respectivos contrapuntos, temas desarrollados como episodios independientes que se relacionan entre sí y con el corpus general de la obra: prodigios tras la muerte de César, elogio de Italia, la peste de los animales y la leyenda de Orfeo y Eurídice.

Múltiples fueron las obras utilizadas por Virgilio como fuentes para estas *Geórgicas*. De todas ellas, tal vez resulte fundamental Hesíodo, y en concreto su obra *Trabajos y días*; pero, de cualquier forma, las diferencias son claras: aunque en él encuentra la idea de decadencia y una serie de consejos técnicos y espirituales para los campesinos, la orientación es bien distinta, puesto que mientras el griego compone su obra desde una preocupación individual, la obra de Virgilio es de carácter público, casi oficial; y, frente a la resignada visión del mundo que Hesíodo ofrece, el autor romano se caracteriza en las *Geórgicas* por su confianza y optimismo histórico, aunque esto no elimine una correcta visión de las duras condiciones de vida que el campo impone.

En cuanto al modelo de Lucrecio, *De rerum natura*, también existe una diferenciación clara: mientras que en el precedente de Virgilio existe una distanciada consideración de la naturaleza como objeto físico de conocimiento, en Virgilio hay una participación en ella como marco necesario no solamente para la grandeza romana, sino también para cualquier logro humano. Por decirlo de otro modo, si para Lucrecio la naturaleza es lugar válido para la aplicación de su filosofía, para Virgilio la misma naturaleza engendra un sentido filosófico de la vida, se convierte en sí misma en fuente y significado vital filosófico.

III) LA «ENEIDA». Aunque Virgilio nunca había rechazado la idea de componer una obra directamente imbricada en la historia romana —y prueba de ello son precisamente las *Geórgicas*, en las que determina la raíz del espíritu romano—, tampoco nunca había logrado concebir un poema en el que tal historia lograra insertarse satisfactoriamente de una forma plena, pese a los muy tímidos tanteos en sus dos obras anteriores.

Es evidente que tal concepción histórica debía pasar necesariamente por la consideración del presente augusteo, esto es, por la ubicación del momento presente en la proyección desde un pasado que lo explique a un futuro prometedor; si bien es cierto que el emperador había buscado entre los poetas la promesa de una producción

en la que se cantaran sus alabanzas, éste nunca forzó a ninguno de ellos a su composición. Dentro de este contexto, no hay que ver en la *Eneida* el intento de satisfacer tal deseo —aunque el mismo Augusto animara a Virgilio—, sino, muy al contrario, la ambición propia del poeta por enlazar toda la tradición romana para llegar a un presente en el que se confía como esplendoroso y que se promete esperanzador para el futuro de Roma. Pero hay que adelantar que el resultado debería llegar mucho más allá: si la intención original era ambiciosa, su amplitud y variedad se proyectó hasta tal punto que ya desde la redacción de los primeros versos se comprendió que se estaba gestando una de las mayores producciones que habría de contemplar la literatura romana y occidental.

La idea primera consistió, por tanto, en situar a Augusto, el salvador y renovador de Roma, en el seno de una significación histórica determinada y en conexión con ella: el eslabón necesario, la consagración de la casa Julia (de Julio César, padre adoptivo de Octavio Augusto) a Venus, de cuyo hijo, Eneas, descendía aquélla. Ya desde los principios de Roma se había dado forma a la leyenda por la que se creía fundada la ciudad por el troyano Eneas; historiadores y poetas habían recurrido a ella frecuentemente y estaba ya conformada como epopeya del pueblo romano. Tan sólo se trataba, por tanto, de expresar la plenitud de tal destino con la llegada de Augusto.

Por la propia naturaleza del tema, Virgilio introduce en la *Eneida* todo lo que constituye la historia de Roma: mitología, leyenda, filosofía, religión...; todo se entremezcla y se une a la perfección en el poema más completo de la literatura romana, en la obra que viene a dar sentido y a ser compilación de una total interpretación del mundo del poeta. Sus elementos, pese a su desigualdad a partir de los distintos modelos y fuentes, sirven plenamente a la intención poética: versiones de la leyenda de Eneas —con sus respectivas variantes, de las que usó libre pero magistralmente—, tradiciones itálicas de distintos pueblos —oscos, umbros, etruscos—, credos religiosos y filosóficos... quedan conjugados en la *Eneida* a través, sin embargo, de un casi exclusivo modelo poético fundamental: Homero. No podía ser de otro modo: toda epopeya heroica debía pasar por él desde una exigencia poética. De él toma pasajes, descripciones y situaciones, rasgos estilísticos y de composición, pero también le separan tres rasgos fundamentales. El primero de ellos, la conciencia de la deformación histórica operada en su *Eneida*: en tanto que Homero recoge las tradiciones de su pueblo en un intento recopilatorio en cierto modo mitológico y legendario, a Virgilio lo mueven razones estrictamente literarias; es decir, es consciente de que su composición se mueve dentro de lo transformado literariamente, y ello a través precisamente de la mitología como elemento artístico humano. El segundo rasgo, en relación con este primero, consiste en la fuerte ideologización que se imprime a la *Eneida*, es decir, que si Homero cree estar sirviendo a la tradición popular, Virgilio, en cambio, está creando ideología consciente y claramente puesta al servicio del Imperio Romano y, en concreto, de Augusto, a cuyo servicio —pero nunca como «servilismo»— se pone el poema en tanto que interpretación de la

historia. El tercer y último rasgo, a nivel de logros, consiste en la compleja caracterización psicológica existente en la *Eneida* y que falta totalmente en la obra de Homero, donde los personajes resultan individuos típicos enfrentados a su destino. La obra de Virgilio nos presenta, por contra, un héroe con una voluntad de destino, esto es, claramente orientado a una obra determinada, la misma que pedían los tiempos de Augusto: la creación de la grandeza romana.

El poema se desarrolla en doce cantos doblemente estructurados: por una parte, la división según el modelo griego homérico, por la que tendríamos dos bloques inspirados, respectivamente, en la *Odisea* (cantos I-VI: viaje a la nueva patria, Roma) y en la *Ilíada* (cantos VII-XII: lucha por su conquista). La segunda estructuración, según el desarrollo del tema propio del poema romano, en tres partes: cantos I-IV, Eneas en Cartago; cantos V-VIII, viaje al Lacio y preparativos para la guerra; cantos IX-XII, desenlace final. En estos cantos se va narrando la epopeya de Eneas, quien arrojado a las costas de África tras la destrucción de Troya por los griegos, reside durante algún tiempo en Cartago, la futura rival de Roma. Allí Dido se apasiona por Eneas y mantienen su amor hasta que el troyano parte a Italia, lo que lleva a Dido a suicidarse. Llegado a Sicilia, recluta a los mejores hombres y, tras la predicción de la grandeza de Roma, parte de nuevo para casarse con la hija del rey Latino, Lavinia, de quien obtiene el reino tras duras batallas contra Turno; en ellas los sucesos son diversos, y el fin dudoso, especialmente por la intervención y partido de los dioses, que finalmente acordarán —por medio de Júpiter— que decida el destino: la derrota y muerte de Turno supondrán el fin de la guerra y el comienzo de la grandeza de Roma.

El tema patriótico que el poema desarrolla viene a ser en realidad un trasunto simbólico de relevantes sucesos de la historia de Roma: por ejemplo, las batallas de Eneas en África son un recuerdo de las campañas romanas en Cartago, así como las guerras en Italia rememoran las guerras civiles que se trabaron para la unidad y pacificación. Al mismo tiempo, hay quien ve en la retención de Eneas por Dido un trasunto de los conocidos amores entre Antonio y Cleopatra; y, por fin, en la grandeza —más humana que mítica— de Eneas, se viene a trasplantar la figura de Augusto, el instaurador de la *pax augusta* y el verdadero creador de la grandeza romana.

b) Horacio

I) BIOGRAFÍA. Quinto Horacio Flaco nace en Venusia en el año 65 a. C., de familia humilde que, sin embargo, hizo todo lo en su mano para la educación de Horacio: estudió en Roma con el conocido gramático Orbilio, y más tarde pasó a Atenas, donde cursó filosofía y se alistó en el ejército de Bruto para participar en la batalla de Filipos. Huyendo de ella, volvió a Roma y compró un puesto de escriba: junto a su labor de funcionario, comenzó a componer versos que llamaron la atención de Virgilio y Vario, quienes lo introdujeron en el círculo de Mecenas. Aunque dentro de

él gozó de prestigio, no consiguió la fama de Virgilio, e incluso algunas de las que él consideraba sus mejores obras no fueron bien recibidas; sí recibió el favor del emperador, especialmente a partir del año 17 a. C.

De carácter alegre e independiente, sencillo pero crítico, conectó muy pronto con las ideas poéticas de Augusto, siendo el autor que más claramente expuso el papel de la poesía en el nuevo Estado; pese a ello, que le acercó sobremanera a Augusto y pudo hacer de él el poeta imperial, mantuvo siempre su actitud de reserva e independencia mediante una honestidad que le ganó muchos amigos, y entre ellos el emperador, con respecto al cual supo siempre guardar las distancias.

Muertos ya Virgilio, Tibulo, Vario y Mecenas —este último, pocos meses antes que él, y junto al cual fue enterrado—, murió Horacio en noviembre del año 8 a. C.

II) SÁTIRAS Y ÉPODOS. Pocos son los años que distan desde la conclusión de los épodos (*Iambi*) a las sátiras (*Sermones*); en lo que se refiere a su publicación, nunca podrían mediar entre ellos más de cinco años, y es probable que aun sólo uno. Sea como sea, hay que pensar que fueron parejamente compuestos, pese a que muy pocos de ellos puedan fecharse.

Los *Iambi* son una colección de diecisiete poemas según el modelo griego «épodo», que Horacio llamó «yambo» (consúltese el *Capítulo 6*, en sus *Epígrafes 3.a. III y IV*); aunque originalmente, según tal modelo —tomado de Arquíloco—, era una fórmula de violenta ironía especialmente social y política, el autor romano los concibió como una forma nueva, en la que tienen cabida más amplios temas: así, hay, efectivamente, ironía social —composiciones en contra de avaros, políticos y poetas—, pero aparecen también temas propiamente elegíacos y adelantos de otros que habrán de verse finalmente llevados a sus *Odas*. Sin embargo, esta caracterización no impide que tal ironía aparezca, hasta el punto de haber despistado a la crítica el épodo II —«Beatus ille»—: habiéndose generalmente creído alabanza de la vida campesina (retomada en el Renacimiento por fray Luis de León), el poema finaliza con una crítica de Alfio, usurero que, frente a su dinero, realiza tal encomio. Formalmente, reciben ya desde la Antigüedad el nombre de «épodos» por resultar composiciones en dísticos cuyo segundo verso era más corto que el primero.

En lo que se refiere a los *Sermones*, Horacio cuenta con Lucilio como modelo principal. Sin embargo, aun admirando en él la ironía y la agudeza, pretende superar su lenguaje, estilo y construcción, faltos de pureza y acabado. El título responde fielmente al tono adoptado por el poeta, coloquial y cercano a la prosa, en una fiel pintura de la sociedad romana. Sin embargo, nuevamente Horacio se encuentra frente a un problema similar al aparecido con los *Iambi*: la feroz y casi desconsiderada crítica que aparece en Lucilio —en un tiempo distinto al de Horacio— no tiene sentido en una sociedad como la imperial augustea. Generalmente, la crítica se dirige a personajes poco relevantes política y socialmente, y debe aplicarse fundamentalmente como sátira de costumbres, relegando la política. En este sentido

de sátira de costumbres, es determinante un estilo cercano a la predicación filosófico-popular, cuyo modelo sería Bión de Borístenes (siglo III a. C.).

III) LAS «ODAS». Con la publicación de tres libros de canciones (*Carmina*) —que ya los comentaristas contemporáneos denominan odas— en el año 23 a. C., Horacio era consciente de estar produciendo literatura prácticamente nueva para Roma. En efecto, aunque ya habían existido intentos por parte de autores como Catulo de recrear la primitiva lírica griega —que no alejandrina—, ésta permanecía vedada para los romanos, e incluso para los mismos griegos, a quienes también había resultado poco menos que imposible el seguimiento en la línea iniciada por poetas como Píndaro, Anacreonte y Safo.

En realidad, las *Odas* de Horacio suponen el final de un camino en la poesía romana, al que se había llegado en gran medida gracias al esfuerzo de los *poetas nuevos* anteriores: el ideal ya casi logrado de una poesía formalmente perfecta y refinada, esencialmente poética a pesar de los asuntos tratados, se vio superado por la labor de Horacio, ahora, en estos años, definitivamente inscrito en el círculo de Mecenas y vital y filosóficamente asentado; asiste, además, a un momento decisivo para la literatura romana y universal, con Virgilio en plena redacción de la *Eneida*, algunos de cuyos fragmentos debía conocer, Tito Livio componiendo su historia y Tibulo y Propertio sus elegías. Vivo y observador por naturaleza, Horacio se vio en condiciones de poetizar cualquier realidad circundante sin excesos ni retoricismos, lo que hoy día se puede traducir en un cierto objetivismo, sin que en esta época podamos por ello pedir —para Horacio como para ningún otro— una poesía estrictamente vivencial.

Pese a todo lo dicho, el éxito de las *Odas* no se correspondió con el resultado que Horacio esperaba y, desalentado, abandona la lírica para volver a los sermones, ahora bajo la forma epistolar. Sin embargo, las canciones sí entusiasmaron al emperador, que le encargó la composición de otra serie, ahora pensadas como himno cultural, en el año 17. Identificado a la perfección con el ideal poético y político augusteo, Horacio se nos muestra en su libro IV de *Odas* en plena madurez, en su grandeza poética y vital resignada donde se mezcla lo vivencial con el recuerdo y el deseo de perdurabilidad para la grandeza romana.

Las *Odas* pueden reunirse en dos grupos: por un lado, aquellas que se componen desde un motivo nacional, ligado a la vida pública (especialmente las seis del libro III que se denominan «Odas romanas»); por otro, las odas ligadas a la vida privada, donde Horacio pone de manifiesto su imbricación en la filosofía epicúrea.

En todas ellas, Horacio se nos presenta como amonestador moral de la sociedad romana, como maestro que experimenta los beneficios de una vida desapasionada —finalmente resignada— en la que descubre el sentido de la salvación del país, orientada ajustadamente a la obra de Augusto.

IV) EPÍSTOLAS. Bajo el nombre de *Sermones* confunde Horacio sus sátiras y sus epístolas. Aun cuando muchos asuntos se repitan, notándose, sin embargo, un espíritu diferente, se pueden establecer algunas distinciones concretas: las sátiras son obras de juventud del poeta; las epístolas, por el contrario, obra de madurez, resultando su tono más sereno y menos mordaz, y la versificación más esmeradamente cuidada.

Las 23 epístolas de Horacio —repartidas en dos libros muy desiguales— podemos reunir las, según sus asuntos, en tres grupos:

Epístolas familiares, que parecen por el tono y el asunto correspondencia ordinaria. Invitaciones, recomendaciones, peticiones, etc. La más notable es la dirigida a Mecenas, donde encontramos claramente expuestos los principios de su servicio a la política del emperador: aunque el poeta acepte los beneficios de un protector, no por ello ha de entenderse que enajena su libertad.

Epístolas morales, en las que atempera su filosofía epicúrea y tiende al estoicismo. Insiste en su amor a la tranquilidad y aconseja a los jóvenes prudencia y dignidad a la hora del cultivo de la amistad de los poderosos.

Epístolas literarias, insistentes en las cuestiones tratadas en sus sátiras. La dirigida a Augusto contiene un preciado elogio de la poesía y eruditas reflexiones sobre la historia literaria de Roma. Descuella, con todo la epístola a los Pisones (*Ars Poetica*), en la que expresa sus reflexiones sobre la composición poética y determinante para el establecimiento de la mentalidad literaria clásica y la posterior formación de los escritores. Ofrece consejos generales sobre el arte de escribir, y específicos sobre la adecuación temática y estilística de cada género; también trata de la dignidad de la poesía en su función social y de la utilidad de la crítica.

c) Ovidio

I) BIOGRAFÍA. Publio Ovidio Nasón, hijo de una familia acomodada de la clase ecuestre, nació en Sulmona (Italia Central) en el año 43 a. C. y estuvo llamado a la poesía desde muy joven, a pesar de que, por su propia condición, su padre quería dedicarlo a la vida pública como funcionario. Educado en Roma y más tarde en Atenas, ya a sus dieciocho años daba recitales poéticos públicos, y pronto lo quiso atraer Mesala a su círculo, aunque Ovidio, de carácter independiente —favorecido por su situación económica— no quiso vincularse nunca a nadie. Dedicado por entero a la poesía, casó joven por dos veces, y sólo en su tercer matrimonio obtuvo la tranquilidad necesaria que su compañera le otorgaba, junto a una vida armónica, un querido grupo de amigos y una justa fama poética. En el año 8 d. C. fue exiliado a Tomi, en los límites del Imperio, por Augusto, a causa de un incidente nunca aclarado, pero evidentemente de carácter cortesano y ya adivinado desde la publicación del *Ars amandi*, que siempre disgustó al emperador. Aunque la mujer quedó en Roma para, junto con los amigos, conseguir la revocación de la pena, nada se logró: en el año 17, Ovidio moría componiendo en el exilio, y el pueblo que lo

albergó lo honró como a su hijo ilustre.

II) PRIMERAS OBRAS. Los comienzos en la producción de Ovidio suponen la composición de sus tres libros titulados *Amores*, al estilo de sus amigos Tibulo y Propertio. Se trata de una serie de elegías retóricas, artificiosas en gran medida, cuya característica fundamental radica en el hecho de localizarse como magníficas variantes de temas corrientes y ya desarrollados anteriormente. Sin embargo, resalta también el profundo sentido psicológico que lo separa de los elegíacos y la hasta cierto punto relativa burla maliciosa que parece animar muchos de los poemas. Poco de sentimentalismo y pasión puede haber, efectivamente, si se piensa que Corina, la amada descrita en los *Amores*, no deja de ser una creación poética sin ningún contacto con la realidad; esto es, puro juego literario también.

Esta misma línea sigue Ovidio para sus *Heroidas*, libro en el que se reúnen casi una veintena de cartas fingidamente dirigidas por enamoradas mitológicas a sus ausentes amados (Penélope a Ulises, Briseis a Aquiles, Fedra a Hipólito, Dido a Eneas, etc.). Aquí el ejercicio literario es mayor si cabe, pero también lo es la penetración y caracterización psicológica, especialmente en lo que se refiere a lo femenino. Claramente convencional, hay que ver en la obra, con todo, el afán de ingenioso juego y el distanciamiento con respecto a lo mítico que caracterizó en toda su producción a Ovidio, lo cual no quita, sin embargo, lo inteligente y elegante.

III) EL «ARS AMANDI». Aunque esta obra ha pasado con ese título a la Historia de la Literatura, su título real es el de *Ars amatoria* con el que aparece en la portada del original. Para entender en su contexto la aparición de la obra, hay que pensar que también el mundo clásico occidental conoció la práctica amatoria y erótica como el oriental, pero que, con mentalidades distintas, aquél se dejó llevar por un sentido de pudor y un idealismo de naturaleza tal que las prácticas de este tipo quedaron constreñidas a esferas muy íntimas de la vida privada; no así para el mundo oriental, según cuyo pensamiento, el amor —también (y esencialmente) erótico— constituía un perfecto molde de expresión humana.

Por consiguiente, no es de extrañar la composición por parte de Ovidio, libertino e irresistiblemente empujado a la observación casi cínica de cualquier realidad, de este *Ars amatoria*: la obra no es sino el resultado del abandono de todo lo convencional erótico, de todos los moldes de expresión amorosa, para aplicarse a una experiencia personal que hubo de escandalizar irremediabilmente a una sociedad refinada y, más aún, a la sociedad augustea, con ese cierto sentido puritano que se le había venido imprimiendo. En realidad, a fin de cuentas, el arte de Ovidio otorga a este libro tales valores que éste se convirtió en fuente inagotable de recursos literarios para la pintura de la pasión amorosa aun pasada la Edad Media.

IV) LAS «METAMORFOSIS». Sin duda, los quince libros que componen las

Metamorfosis de Ovidio son lo mejor de su obra, y la que lo ha llevado a la cima de las letras romanas y universales; gracias a su influencia se han conocido en gran medida los mitos y leyendas de la Antigüedad clásica, y han influido, aun para nuestros días, no sólo en la literatura, sino en la conformación de la mayoría de las artes humanas.

A caballo entre lo elegíaco y lo heroico, las *Metamorfosis* trazan una historia universal de la mitología en unas 250 leyendas entrelazadas, desde la creación del mundo del Caos hasta la muerte de César (con su metamorfosis en Constelación): a todas ellas las une el hecho de terminar en «transformación», en «metamorfosis», y juntas vienen a proyectarse en un marco en el que insertar una historia de los dioses, los héroes y los hombres, destacándose sus distintos períodos. Es precisamente esta idea la que conforma a las *Metamorfosis* como algo original, pues si la idea de la exposición de los mitos estaba ya tomada de los griegos, Ovidio —quien evidentemente que debió usar un manual mitológico o similar— se encarga de asociarlas y transformarlas, esto es, interpretarlas.

Obra plenamente retórica —lo que, repetimos, parece alejarla de nuestros esquemas, pero que era sentimiento pleno para el antiguo—, Ovidio sabe convertirla en perfecta obra de arte, dominando no sólo la obra, sino también, mediante lo artístico, al lector. Las fuentes, múltiples, quedan logradamente diluidas, así como la variedad de los tonos determinados por los temas y enfoques. Todo queda absorbido en una obra de riqueza plástica y expresiva inigualable y muchas veces presentada como barroca, dada precisamente su variedad y expresividad.

De todos los episodios desarrollados en los quince libros, sin duda los más conocidos son los de las metamorfosis de la ninfa Dafne en laurel, de Acteón en ciervo, Alción en pájaro, la ninfa Aretusa en fuente, o los amores de Filemón y Baucis, Píramo y Tisbe o la aventura de Ícaro y Dédalo o la de Faetón conduciendo el carro del Sol.

V) LAS OBRAS EN EL DESTIERRO. Tanto para sus *Tristia* («Tristes») como para sus *Pónticas*, Ovidio vuelve a la forma de poemas individuales y autónomos. Aunque algunos enlazan con la gran tradición elegíaca, la mayoría suponen la adulación y la humillación propia en tanto que pretende la conmutación de la pena y la vuelta a Roma. Son, sin embargo, desgarradores los lamentos del hombre acostumbrado a la vida de la urbe y que se ve expuesto, en las fronteras del Imperio, a los peligros de las tribus bárbaras vecinas.

3. La poesía elegíaca

a) *La elegía*

La elegía romana toma su nombre de la homónima griega, y, como ella, es un tipo de estrofa que constaba de hexámetros y pentámetros; caracterizada por una temática muy variada, los romanos habrían de tomar del molde griego gran parte de ella, como los contrastes entre muerte y vida o placer y dolor, además de las narraciones eróticas mitológicas y los sentimientos y experiencias eróticos propios.

De forma preferente, sin embargo, la temática de la elegía romana nada debe a la griega, puesto que la exposición subjetiva del tema amoroso no aparece de tal forma en la literatura griega. Sí se puede aventurar, sin embargo, que dado su fuerte sabor erótico, la elegía romana debió partir de su forma breve, el epigrama —que ya Catulo había cultivado con fortuna—, para desarrollarse en época de Augusto, mediante elementos afines, como la forma que ha llegado a nosotros.

b) *Cornelio Galo*

Fue, por así decirlo, el creador de la elegía amorosa, si bien Catulo ya se había adelantado en el tiempo a su composición. En Cornelio Galo (nacido en el 69 a. C. en Forum Iulii) hay que ver al compositor sistemático de la elegía, bajo cuya forma escribió cuatro libros, perdidos todos, que dedicó a su amada Lycoris, liberta que trabajaba como actriz. El valor de su elegía ha quedado recogido en la alabanza que de ella hace Virgilio, quien parece reproducir algún fragmento en su *Égloga X*. Caído en desgracia ante el emperador, Galo se suicidó en el año 26 a. C.

c) *Tibulo*

Poco se sabe de la vida de Albio Tibulo. Debió nacer sobre el año 60 a. C., y murió con toda seguridad en el 19, poco después de la muerte de Virgilio. Estuvo a las órdenes de Mesala en la campaña de Aquitania y por tierras de Asia, y se inscribió en su círculo literario. De naturaleza delicada casi en extremo, disfrutaba de la vida del campo y gustaba de la intimidad de lo privado.

De los tres libros de *Elegías* que la tradición nos ha legado, sólo dos pueden serle atribuidos con seguridad plena: el tercer libro parece recoger composiciones de distintos poetas, bien del círculo al que perteneció, bien de poetas posteriores o contemporáneos que añadieron sus poemas al corpus tibuliano. Los dos libros restantes vienen conociéndose por el nombre de las dos amadas a las que se dedican, Delia y Némesis, ambos nombres ficticios. Sin embargo, no quiere esto decir que no se incluyan en sus composiciones temas no amorosos: así, poemas que tratan del triunfo de Mesala sobre los aquitanos, el elogio de Mesalino, hijo de Mesala o la brillante descripción de una fiesta campestre.

La poesía de Tibulo nace del hondo enraizamiento del *otium* no solo ya como categoría contrapuesta a la vida agitada, guerrera y mercantilista por naturaleza, sino

también como respuesta vital válida, como estilo de vida propio del refinado y civilizado hombre romano; esto es, la paz de la que goza el poeta es estrictamente particular e íntima, nada debe al sentido horaciano de la «pax Augusta»: se trata de una visión —y sumisión— del sentido de la vida en un mundo particular y egocéntrico que da la clave del subjetivismo propio de la elegía.

d) *Propertio*

Nacido Sexto Propertio en Asís (año 47 a. C.), a su familia se le confiscó gran número de bienes, pese a lo cual pudo estudiar en Roma. Poco se sabe de él: debió mantener relaciones amorosas durante varios años con la cortesana Hostia (la Cynthia de sus elegías), y entró pronto en el círculo de Mecenas, con cuyos componentes trabó relación y a los que admiraba; se mantuvo, sin embargo, apartado de Horacio, que parece que criticó su poesía. Aunque alejado, como la mayoría de los elegíacos, de los temas del mundo cotidiano circundante, encontramos en sus poemas alusiones más directas a determinados sucesos nacionales. Murió poco después de componer su libro IV de poesía, sobre el año 15 a. C.

Efectivamente, de Propertio se conservan cuatro libros de una poesía bastante más apasionada y vehemente que la de Tibulo: fundamentalmente atraído por la refinada vida de la urbe, sus poemas resultan más cultos, más doctos, por así decir, influenciados en gran medida por los alejandrinos. El tema principal será el del amor de Cynthia, expresado en todas sus vertientes de pasión, celos, desilusión... y frecuentemente entrelazado con alusiones mitológicas que no serán sino realces artísticos del verso.

Entre sus composiciones amorosas destaca, en el libro IV, la elegía en la que la difunta Cynthia se le aparece en sueños, en un ambiente de tristeza y melancolía realmente logrado. También llama poderosamente la atención la elegía en forma de carta en la que Aretusa pone de manifiesto, a la perfección, la vida interior femenina. En sentido similar se orienta la «Consolación a Paulo», formalmente deudora de la *laudatio funebris*: es el autorretrato de una mujer distinguida y enamorada que, difunta, se despide del esposo con palabras consoladoras, exaltando el amor conyugal.

4. La historiografía

Una figura sobresale de forma especial —quedando casi aislada— en el contexto de la producción historiográfica en época de Augusto. Realmente, aunque se debe considerar a Tito Livio como epígono de la forma artística histórica que venía de la época de Cicerón, su obra queda claramente definida como augustea, y ello pese a

que el historiador para nada se puso bajo el «espíritu» imperial. Así, aunque su obra se aplica en realidad a los cien años anteriores a Augusto, no puede evitar en su contemplación una visión determinada históricamente desde su época, cercana a la poetizada que de Roma hubieron de dar Horacio o Virgilio, por la cual el emperador venía a ser el segundo Rómulo, salvador de la decadencia y anarquía a la que la República parecía irremisiblemente llamada.

a) *Tito Livio*

I) BIOGRAFÍA. Nació en Padua en el 59 a. C., donde se educó y estudió retórica y filosofía. Sobre el año 30 pasó a Roma, consagrado a la preparación y composición de una vasta y ambiciosa historia que habría de remontarse a los orígenes de la ciudad. Aunque mantuvo contacto con los escritores de la época —e incluso con el mismo Augusto, a pesar de declararse partidario de Pompeyo—, su producción historiográfica se fraguó en un absoluto retiro, del que sólo salía para dar lecturas públicas de sus libros, que le ganaron la fama ya desde el primero de ellos. Murió en el año 17 de nuestra era.

II) «AB URBE CONDITA». Pocos libros de su magna *Ab Urbe condita* se han conservado: mientras que el original poseía 142 libros, a nosotros sólo nos han llegado treinta y cinco de ellos, precisamente la primera década (por ellas los numeraba) y las décadas tercera y cuarta, junto a la mitad de la quinta (libros I-X y XX-XLV). Realmente, el autor concibió la obra como una verdadera historia de Roma desde sus orígenes; esto es, desde la misma fundación de Roma (y de ahí su título, *Ab Urbe condita*, «Desde la fundación de la ciudad» —de Roma—).

La primera década narra los orígenes de Roma pasando rápidamente por las leyendas primitivas, a las que Tito Livio apenas concede importancia. Expone después la historia de los reyes y aborda los primeros tiempos de la República. El décimo libro conduce el relato hasta la tercera guerra samnita, hacia el año 300 a. C. Tras la laguna de la segunda década, la tercera comienza con la segunda guerra púnica dirigida contra Aníbal, que resulta la parte más interesante de la obra. La cuarta y quinta década continúan los acontecimientos hasta la conquista de Macedonia en el año 167 a. C.

La amplitud del tema a tratar hacía prácticamente imposible para el autor el estudio de las fuentes que se ofrecían; hay que anotar, con todo, que por su misma naturaleza las fuentes de Tito Livio se localizan de forma prioritaria en los analistas, que intentaban un análisis más exhaustivo de la historia, y en especial los más cercanos a él, siempre en Tito Livio con un sentido más estrictamente crítico y racional. Al mismo tiempo, pretende una mayor dramatización dada su consciente finalidad influyente en el ánimo del lector, al que pretende informar de la grandeza romana, sus causas y, paralelamente, prevenir ante los síntomas de decadencia que

localiza en la sociedad. Tampoco hay que menospreciar, en lo que respecta a esta dramatización, la influencia de Isócrates, buscando la creación de una obra histórica de características indudablemente artísticas: aunque fiel a lo histórico, no desprecia los elementos patéticos y emotivos aprovechados las más de las veces desde un retoricismo claramente ciceroniano. A pesar de todo ello, las líneas generales de su narración ofrecen plena garantía, y en cuanto a los detalles, éstos pueden confirmarse o no a través de las fuentes, que manejó tal vez demasiado libremente.

III) LA CONCEPCIÓN HISTÓRICA. Filosóficamente, animó la obra el reciente estoicismo del que se había empapado Tito Livio y que le hacía concebir la historia romana como un ascenso providencialmente asistido y planeado. Aunque el historiógrafo aceptaba los dioses «oficiales» simplemente en su simbolismo, sí creía realmente en el orden divino que tales dioses simbolizaban. Según él, tal orden suele actuar por medio de los más relevantes protagonistas de la historia, por lo que en su obra Tito Livio se aplica a una detallada descripción psicológica que capte lo íntimo de los heroicos esfuerzos que han ido conformando la grandeza y el espíritu romanos.

Tito Livio no concibe la historia como una ciencia, ni considera la exactitud de los hechos como un objeto esencial: como otros historiadores antiguos, inserta en su obra discursos conscientemente ficticios con los que cautivar al lector. Generalmente, expone con bello estilo las informaciones de sus predecesores, pero es corriente que no exista la confrontación, o la redacción múltiple —e incluso contradictoria— de un mismo suceso.

Para el autor de *Ab Urbe condita*, pompeyano y aristocrático, la historia viene a ser una lección de moral por la cual el pueblo romano es modelo de todas las virtudes: patrióticamente exaltado, se aplica a la deducción más moral que política y económica de los sucesos históricos.

1. Introducción

El período que transcurre desde la muerte de Augusto (año 14) al Imperio de Adriano (117) está, literariamente, determinado por el peso de un grandioso pasado del que se tiene clara conciencia como «clásico», tanto por afirmación como por negación; esto es, en tanto que se utilice como repetición —y, por consiguiente, agotamiento— de sus posibilidades, o como rebelión en contra de lo anterior por lo que tiene de lastre que impide avanzar.

Sin embargo, tanto para una como para otra tendencia, el resultado será casi idéntico, por cuanto que si existe una nota característica de este primer siglo de nuestra era en la literatura romana, ésta va a consistir en el abandono de dos de los rasgos que habían venido distinguiendo la producción literaria romana desde sus comienzos: por una parte, abandono de lo griego como modelo indiscutible de creación artística; por otra parte, abandono también de lo que se había venido considerando expresión literaria nacional propia, y ello pese a los moldes griegos anteriormente citados.

Se nos presenta, pues, como sintomática, la progresiva aparición de producciones que se habían tenido como «marginales» y su correlato en el abandono de las formas que Roma había adoptado como moldes de expresión literaria desde sus orígenes: el aprendizaje exhaustivo de la poesía, la filosofía y la retórica griegas se convierte en poco menos que excepcional, y la aplicación literaria se vuelca sobre la novela (recién «descubierta»), el epigrama, la fábula, o en experimentaciones en las que no hay que olvidar la mezcla de géneros y estilos. A pesar de ello, el peso clásico se deja notar y crece notablemente la producción literaria, incluso con novedades técnicas que presuponen un gran dominio literario ofreciendo —a pesar de todo— grandes nombres individuales que (bien es cierto) dejan de funcionar desde una vertiente político-espiritual al servicio de la patria.

En resumen, se pretendía —conscientemente o no— superar una literatura reconocida como cumbre de la romana, y el intento no dejó de revelar logros interesantes, si bien desde una perspectiva —muchas veces incomprendida— en todo diferente a la que se había venido adoptando hasta este momento. Pasar por alto tales producciones sería caer en un culto a lo formal e ideológicamente clásico romano que no queda, lógicamente, dentro de los presupuestos desde los que partió la producción

de este primer siglo, y entre los que no hay que desdeñar, precisamente, el sentido «periférico» que incorporó a la literatura romana a la mayoría de los no itálicos que hoy conocemos como tales «romanos».

2. La literatura bajo los Césares (años 14-68)

a) La filosofía de Séneca

I) BIOGRAFÍA. Lucio Anneo Séneca, hijo de Séneca el Retórico, nació en Córdoba en el año 14. Entregado desde joven a la filosofía, llegó a Roma como funcionario y se destacó como orador, pero Claudio lo desterró a Córcega y sólo la intercesión de la última esposa del César, Agripina, lo devolvió a la ciudad. Ella lo llamó para educar al futuro emperador Nerón, sobre el que ejerció una poderosa influencia y en cuya corte fue eminencia. Distanciados consejero y emperador, aquél se vio supuestamente envuelto en la conjura de los Pisones y recibió de Nerón la orden de suicidarse en el año 65.

Ejerció gran influjo sobre los contemporáneos y sobre la posteridad, tanto con su filosofía como su poesía. Adscrito a una filosofía estoica —en gran auge en Roma— de tipo señorial y aristocrático, los sucesos que contempló y en los que participó le llevaron al intento de conseguir una orientación moral de la vida política y social desde su poder en la corte, intento en el que fracasó y que supuso una evolución hacia la desilusión en su pensamiento.

II) TRATADOS FILOSÓFICOS. Sus obras en prosa pertenecen en su mayoría a una filosofía moral práctica formalmente enfocada al género dialógico, pero no al estilo griego de Platón o Aristóteles, sino en un sentido —quizá más cercano a lo contemporáneo— de vigor estilístico y de persuasión, de gran impacto.

Aunque sin perder de vista lo tradicional romano, Séneca se orienta más bien a lo individual e íntimo, a lo más estrictamente espiritual humano, lo que lo acerca en gran medida a una mentalidad contemporánea de tipo humanista, hasta tal punto que el Cristianismo vio en él un parentesco espiritual y doctrinal que lo convirtieron en una especie de cristiano «secreto».

Las más conocidas de sus obras son *De clementia*, *De brevitae vitae*, *De vita beata* y *De beneficiis*, alguna de ellas aplicada a la «consolación», género emparentado con la *laudatio funebris*. La primera de estas obras la dedicó Séneca a su discípulo Nerón, proponiéndole como modelo de virtud —y, especialmente, en cuanto que príncipe— a Augusto. Por lo que respecta a *De brevitae vitae*, desarrolla el tema de la brevedad de la vida, aplicándose a demostrar cómo ésta se va alargando en tanto que se hace productiva mediante el sabio aprovechamiento de ella. *De vita*

beata, por su parte, expone y discute las diferentes concepciones de la felicidad, y en *De beneficiis* Séneca discurre sobre las concepciones del bien y los modos más adecuados de hacerlo posible.

Podemos añadir a estos tratados las *Epístolas*, en número de 124, dirigidas por Séneca a su joven discípulo Lucilio, procurador de Sicilia: en ellas lo orienta sobre diversas cuestiones de moral, sobre el empleo del tiempo, la lectura, la práctica de la filosofía, los espectáculos; o expone sus teorías sobre la inmortalidad del alma, etc.

III) TRAGEDIAS. Con las distintas tragedias que compuso —*Hércules furioso*, *Fedra*, *Edipo*, *Agamenón*, *Tiestes*, *Medea*, etc.—, la intención de Séneca vuelve a ser casi exclusivamente moral; no es de extrañar, sin embargo, esta intencionalidad desde el momento en que tales tragedias —y, en general, el teatro del Imperio— fueron concebidas para la recitación y la lectura, y muy raramente para la representación.

Por lo tanto, caracteriza a tales obras el elemento patético, mientras que los personajes, y, sobre todo, la acción, pierden importancia; para ello, posterga como molde el teatro romano de la República, y, aunque sin llegar a su altura, se aproxima más a la tragedia griega, especialmente a la ática, con la que comparte determinados aspectos temáticos, hasta el punto de ser Séneca —y no los griegos directamente— el antecesor del drama clásico renacentista.

IV) UNA SÁTIRA. Hay que reconocer la obra más original de Séneca en una sátira de tipo político que compuso, sin embargo, como producción de circunstancias, la *Apocolocyntosis* («Metamorfosis en calabaza»), tal como es normalmente conocida, y titulada por él como *Ludus de morte Claudii*. Se trata de una sátira menipea en prosa y verso, parodia de la apoteosis del César caído, y dirigida tanto en contra de Claudio como para satisfacción de la camarilla cortesana que rodeaba —y adulaba— a Nerón. La ridiculización se detiene ante la llegada al poder del joven Nerón, con el que se espera un nuevo régimen y el orden social y político que dé lugar a una nueva edad dorada.

b) La poesía

I) LA FÁBULA DE FEDRO. Dentro de la producción poética, indudablemente una de las más originales hubo de ser la fábula de Fedro, esclavo griego liberto de Augusto nacido sobre el año 15 a. C. Fue él quien daría forma literaria a materiales de tradición oral que, si bien ya habían sido utilizados por poetas anteriores a él, nunca se consideraron —hasta ese momento— como válidos por sí mismos.

Aun habiendo gozado de una considerable formación retórica, su arraigada conciencia de clase proletaria concibe la fábula como una estupenda arma a su servicio con la que rebelarse contra una sociedad poco dada a la aceptación de la crítica. Así, bajo la forma de una poesía moralizadora se esconde un duro ataque a los

poderosos, lo que le valió, a pesar del disimulo, persecuciones y amenazas.

Literariamente, su colección de 123 *Fábulas* —repartidas en cinco libros— sigue en gran medida el consumado molde de Esopo, sin olvidar por ello la existencia de otros elementos tomados, en su mayor parte, de fuentes griegas, junto a todos los demás de su propia invención que proliferan en las fábulas más claramente satíricas (tales como «Las ranas pidiendo rey», «El Sol y las ranas», «La Vejez y el asno», etc.). Para Fedro, la brevedad es la ley del género, sin que esta concisión eluda lo pintoresco, especialmente en el rapidísimo diálogo, lleno de vida.

II) LA POESÍA SATÍRICA DE PERSIO. Aulo Persio Flaco, nacido en el 34 y muerto muy joven —a los 28 años—, no pudo dar a su poesía la profundidad y madurez que fuera de esperar: hay quizás en Persio más conocimiento de explicaciones del mundo que experiencia misma de este mundo; inteligente y vivaz, aprendió el estoicismo de la aplicación de su padre, aunque nunca pudo llegar a asimilarlo realmente pese a su estilo seco y tajante.

Más intelectual que vivencial, pues, su sátira, muy trabajada, puede resultar fría y distante, carente de emoción; de ahí tal vez sus fluctuaciones desde lo más elevado moralmente —se le ha querido también poner en relación con el cristianismo— a lo más crudo y vulgar, tanto temática como expresivamente.

III) LA EPOPEYA DE LUCANO. Si la *Eneida* de Virgilio se había constituido en el poema épico romano por excelencia, se debió intentar la producción épica desde unos presupuestos distintos a los que el molde clásico había ya consagrado.

Este paso lo dio el cordobés Marco Anneo Lucano, nacido en el año 39, sobrino de Séneca que, desde muy joven, había llegado a Roma. Favorecido en un principio por Nerón, se opuso más tarde a él y a la política imperial abogando por una vuelta a la República. Condenado a muerte por su implicación en la conjura de los Pisones, se suicidó —al igual que su tío— abriéndose las venas en el año 65.

Su *Pharsalia* (o *Bellum civile*) surge, por tanto, desde una concepción de la épica distinta a la que fijó Virgilio. En primer lugar, en lo referente al tema tratado: si Virgilio había recogido el presente a través de una interpretación mítica del pasado, Lucano abandonará esa vía para insertarse en la tradición romana más antigua, que, por el contrario —y según habían hecho ya los alejandrinos—, solía aplicarse a la historia más reciente; efectivamente, el tema del poema épico de Lucano es la guerra civil entre César y Pompeyo, de los que tuvo que elegir como héroe a este último. En segundo lugar, concepción distinta a la tradicional en tanto que abandona todos los elementos homéricos y, de forma muy especial, las intervenciones divinas en los asuntos humanos: la sustitución del tema mitológico por el histórico supone la desaparición de las invocaciones a los dioses y la constante aparición de estos como catalizadores fatales de determinadas acciones y situaciones.

Consciente Lucano, sin embargo, de que tal tentativa había de justificarse

mediante la adopción de otros medios, abunda en las descripciones y, ante todo, en sentencias y discursos muy elaborados artísticamente que pueden llegar a un retoricismo hueco e inconsistente. Su poesía posee rasgos característicos: mezcla el lirismo y la elocuencia con la epopeya; no tiene el tono la serenidad habitual en el género, interpelando apasionadamente a personas y cosas e introduciendo tal número de detalles ornamentales que se puede hablar de una a veces retorcida fuerza expresiva cercana al barroquismo; y, por fin, introduce en el poema lo maravilloso y sobrenatural —especialmente mediante el recurso a la bruja Ericto—, sin menoscabo del realismo y la verosimilitud histórica que vertebran toda su obra.

c) *Petronio y la primera «novela» romana*

Se ha venido hablando del *Satiricón* de Petronio como de la primera novela romana, apelativo este que es, sin duda, resultado de la aplicación de una terminología contemporánea a una realidad literaria que hoy difícilmente podemos clasificar de forma satisfactoria. Sí se puede calificar, sin embargo, tal obra como «novela» si lo que se considera es que, contemplado desde cualquier punto de vista, el *Satiricón* se caracteriza especialmente como una «forma abierta». Efectivamente, si ya el género romano por excelencia, la sátira (recuérdese, «satura quidem tota nostra est»), se caracterizaba justamente desde este «aperturismo» —tanto temático como formal y expresivo—, la obra de Petronio se inserta dentro de esta vía de producción literaria, pero llevada a sus máximas posibilidades, acercándose —sin serlo— a lo que hoy entendemos como novela, la producción más elástica que ha dado la literatura universal. Que el *Satiricón* está comprendido dentro de tal corriente lo demuestra el mismo título, que inevitablemente la aproxima a la sátira; por otro lado, la misma actitud que anima toda la obra: la parodia y la sátira, la crítica de costumbres.

La figura de Petronio nos ha llegado gracias a Tácito, quien lo llama «árbitro de la elegancia» de la corte; lo que del *Satiricón* se desprende acerca del autor parece confirmar que éste debió ser una persona refinada y culta que gustaría del disfrute de la vida. Cónsul y procónsul en Bitinia, una conspiración en contra suya lo llevó a la desgracia ante Nerón, quien confiaba en él plenamente. Murió, envuelto al parecer falsamente en la conjura de los Pisones, en el año 66.

Su obra, el *Satiricón*, es una parodia de la *Odisea* tanto como de las novelas eróticas: los amores entre el joven Encolpio y el adolescente Gitón se ven frustrados por el vengativo y obsceno dios Príapo, quien lanza al primero a una serie de vergonzosas aventuras amorosas por haberlo ofendido. De lo conservado de la sátira de Petronio destacan tres fragmentos: el del «Banquete de Trimalquión», en el que un nuevo rico se pavonea en y con un lujoso y grotesco banquete ofrecido a sus convidados, alabando su opulencia, el arte de sus cocineros y discursando ridículamente entre plato y plato como si de un erudito filólogo se tratase; «La viuda

de Éfeso» es la sátira de una mujer inconstante que, llorando sobre la tumba de su marido muerto, encuentra pronto el consuelo en el primero que pasa; por fin, «La Guerra Civil» entre César y Pompeyo es la parodia de la nueva épica de Lucano en boca del poeta Eumolpo.

El dominio lingüístico de Petronio alcanza todos los registros idiomáticos de la sociedad romana, desde el latín literario más culto al más sencillo o al popular y obsceno. De estilo fácil y natural, flexible en todos los aspectos, el *Satiricón*, inserto en la vía realista más descarnada, es la obra de un genial observador que no rechaza ninguno de los elementos —ni los más bajos— que le brinda la realidad circundante.

d) *La historiografía*

Entre Tito Livio y Tácito no desaparece la historiografía, pero sí pierde, en esencia, la imparcialidad; se dan entonces entre los historiadores dos tendencias diferenciadas: por una parte, los aduladores del poder; por otra, los detractores del régimen o, aún más, del mismo sistema. Tanto entre unos como entre otros es frecuente la alteración de los datos y su conformación desde los intereses a los que sirven.

I) VELEYO PATÉRCULO. Nacido probablemente en Capua, compuso dos libros para el cónsul Marco Vicinio; en ellos se narran los principales acontecimientos del mundo grecorromano desde la guerra de Troya, intentando insertar la historia de Roma en la historia universal. Aunque encierra poco interés en lo tocante a la historia antigua, resulta valiosa su historización de los primeros tiempos del Principado. De estilo retórico, su obra fue indudablemente escrita con el apresuramiento de un ferviente admirador de la tarea de Tiberio.

II) VALERIO MÁXIMO. De un nivel aún inferior a la obra de Patérculo, los *Hechos y dichos memorables* de Valerio Máximo vienen a ser, en realidad, una colección de anécdotas: se trata de recoger, a partir de extractos de los grandes historiadores, hechos y dichos memorables de Roma y del extranjero. Plena adulación de Tiberio, la obra se estructura mediante una ordenación por materias, y, aun dentro del latín clásico, lingüísticamente resulta hinchada y artificialmente retórica.

III) QUINTO CURCIO. Si se incluye aquí a Quinto Curcio —quien probablemente vive en la época del emperador Claudio, a pesar de desconocerse prácticamente todo sobre su vida— se debe ello, más que nada, al hecho de que su obra pretenda ser, aunque en un sentido más que dudoso, histórica. En realidad, su *Historia de Alejandro el Grande* no está concebida como obra de crítica, menos aún como obra filosófica; la narración se desarrolla desde una orientación novelesca y su finalidad última, claramente conseguida, se aproxima al pasatiempo. No se pueden pedir, por tanto,

conocimientos técnicos y exactitud en la descripción, pero sí encontramos, como contrapartida, desbordamiento de la animación y lo imaginativo.

e) *Las obras científicas*

En general, la Antigüedad no entiende el término «ciencia» en el sentido en que actualmente lo utilizamos: hay que pensar que lo que como tal ciencia entendemos hoy, lo era entonces como parcela de la filosofía, disciplina esta que encerraba y comprendía todas las manifestaciones del pensamiento; así, el filósofo cumplía de una forma más perfecta su misión en tanto en cuanto su dominio de todas las esferas del saber humano era más completo.

En este sentido hay que anotar, por otra parte, que existía una clara y tajante separación entre lo que se constituía como ciencia teórica y ciencia práctica, entre especulación y aplicación. Aquella nada tenía que ver con la segunda, y para nada se preocupaba de las posibles aplicaciones de sus investigaciones. No es por ello de extrañar que los romanos, prácticos en la configuración de sus saberes, centrasen sus esfuerzos de una forma especial en las aplicaciones, más aún desde el momento en que, para las cuestiones especulativas, solían remitirse a las fuentes griegas, las cuales, por otra parte, habían compilado en gran medida la tradición técnica oriental, y en especial egipcia.

Si ya desde la época republicana ciertos autores habían atendido de manera preferente a esta parcela literaria divulgativa, será justamente la época del Imperio — tal vez en tanto que recopilación, en un tiempo de crisis, de los conocimientos hasta entonces adquiridos— la que contemple la producción literaria de tipo científico.

I) COLUMELA. Al hispano Lucio Junio Moderato Columela se debe la primera obra geográfica que conservamos; aunque hay referencias de que existieron obras de este tipo con anterioridad (Cicerón, Varrón y Agripa), es la de Columela, *Chorographia*, en tres libros, la primera que nos ha llegado.

Sin embargo, su obra de mayor importancia es *De re rustica*, en doce libros donde desarrolla, con una prosa clara y sencilla, diversos pormenores agrícolas, con tal aplicación a la disciplina que su obra habrá de resultar durante mucho tiempo molde para cualquier estudio de este tipo, aparte de proporcionar datos interesantes sobre la economía y condiciones de vida del tiempo.

II) PLINIO EL VIEJO. Cayo Plinio, que nació en Como (año 23/24) en el seno de una rica familia, murió en el 79 en la erupción del Vesubio, siendo comandante de la flota de Miseno y tras una brillante carrera civil-militar.

A pesar de todas las funciones oficiales que desempeñó, Plinio se dedicó a la composición de obras amplísimas, en general compilatorias: aunque perdidas hoy, existen referencias a su obra sobre la técnica militar de caballería, a un tratado

gramatical y a una historia de la guerra contra los Germanos en veinte libros. Sí se nos conserva en sus 37 libros la *Historia Natural*, que se inserta, entre la prosa científica romana, en una vía especialmente relevante y que ha dado en llamarse «enciclopédica»: Plinio propone mediante ella una visión general del conocimiento contemporáneo bajo una perspectiva ambiguamente estoica.

Las materias que trata son cosmología, geografía, antropología, zoología, botánica (aplicada a la medicina) y mineralogía. Aunque en realidad se trata de una acumulación de breves notas, rápidas y brucas (más de dos mil volúmenes de cien autores dice haber utilizado para su redacción), estilísticamente amanerado y científicamente mal informado y contrastado; a pesar de ello —decimos—, la obra de Plinio fue de indudable relevancia para Roma y para la posteridad: todavía la Edad Media acude a ella frecuentemente para el estudio de los conocimientos de la Antigüedad, y este interés llega incluso hasta la Edad Moderna.

3. La literatura en la época de los Flavios (años 69-114)

a) Prosa didáctica y retórica

I) QUINTILIANO. M. Fabio Quintiliano era natural de Calahorra, en Hispania, y vivió aproximadamente entre el año 35 y el 95; educado en Roma, volvió a su ciudad para ser llamado pronto por Galba. Con Vespasiano, Quintiliano pasaba a ser el primer educador en Retórica a sueldo del Estado; de modo similar, Domiciano lo encargó de la educación de sus sobrinos y lo nombró cónsul. De sus enseñanzas debieron nacer los mejores escritores e intelectuales de su tiempo, como Tácito, Plinio el Joven, Suetonio y Juvenal, que, aunque por poco tiempo, supusieron un freno a la decadente corrupción y amaneramiento del estilo romano, paulatinamente más alejado del molde clásico al que Quintiliano continuamente se remite.

La obra de Quintiliano, que le absorbió casi toda su vida, *Institutio oratoria*, se desenvuelve en doce libros basados en el conocimiento teórico y en el juicio maduro sobre la poesía y la prosa clásica grecorromana, así como en la misma experiencia conseguida en su escuela de retórica y mediante su práctica como orador: la obra puede considerarse resultado de todo lo que se ha escrito en Roma acerca de la elocuencia desde Catón el Censor hasta el final del siglo I; es más, no puede perderse de vista que la *Institutio oratoria* se concibe también como el manual completo de pedagogía del futuro orador, aplicándose, además de a los aspectos técnicos, a cuestiones pedagógicas y morales que cree indispensables y determinantes para hacer efectiva una sólida educación.

Enfrentado al imperante estilo de Séneca, y frente a los abusos de la retórica contemporánea, propone siempre como modelo supremo a Cicerón, a pesar de que

Quintiliano no reniegue completamente de los nuevos aires que los tiempos habían traído. Sin embargo, nunca quiso reconocer en los síntomas de la decadencia retórica y cultural en general la crisis de un sistema político-social que, como el romano, estaba encontrando su fin.

II) **PLINIO EL JOVEN.** Cayo Plinio Cecilio, sobrino de Plinio el Viejo al que este nombra hijo adoptivo en su testamento, nació en Como en el año 62, y estudió con Quintiliano, a quien profesó veneración como maestro retórico. Gozando de una brillante carrera política a pesar de haberse opuesto al tirano Domiciano, fue favorecido por Nerva y Trajano y desempeñó inteligente y humanitariamente los cargos de cónsul y gobernador en Bitinia. Volviendo de ella —o tal vez allí mismo— murió, en el año 113/114.

Sus nueve libros de cartas agrupan temáticamente —pero según el procedimiento de la variación— las distintas epístolas escritas a amigos, las cuales, sin embargo, debieron ser concebidas desde un principio como destinadas a la publicación: en ellas, la aplicación a un solo tema se ve trascendida por una lograda precisión formal —que debió pulirse aún más al ser publicadas— desde un retoricismo cercano al clásico que ya aprendiera de Quintiliano —y todo ello en la pretensión de rivalizar con las cartas de Cicerón—. Las de Plinio nos revelan a la perfección la sociedad de la Roma de Trajano, de quien fue amigo personal y al que elogia continuamente. Encierran un especial valor documental sus dos cartas a Tácito sobre la erupción del Vesubio, así como la correspondencia con el emperador sobre el trato que dispensar a los cristianos.

b) *La poesía*

I) **POESÍA ÉPICA.** Al igual que en los años anteriores, la epopeya se encuentra con el camino ya recorrido por Virgilio y la imposibilidad de crear un poema épico de la altura de la *Eneida*; por tanto, la solución se orientará en el mismo sentido que la propuesta por Lucano con su *Pharsalia*: la producción de una poesía épica que, aun reproduciendo los recursos de Virgilio, trate temas diferentes desde una óptica distinta: con estos condicionamientos aparece el tratamiento épico del material legendario de los griegos.

Valerio Flaco nos ha dejado su *Argonáutica*, no se sabe si inacabada o conservada incompleta. Se trata de una imitación de la epopeya del mismo nombre del alejandrino Apolonio de Rodas, si bien presta —a la manera de Virgilio y Ovidio— una mayor atención a la caracterización psicológica. De cualquier forma, resulta un poema frío y artificial.

Papinio Estacio, nacido en Nápoles y familiarizado por su padre en el estudio, dio desde joven muestras de su inclinación y dotes poéticas. Protegido de Domiciano, escribió su *Tebaida* en doce libros con un espíritu claramente alejado ya de lo clásico:

con la recreación y el gusto por lo horrendo y conmovedor, su composición se acerca a los presupuestos del barroquismo literario: el tema de la lucha de los Siete contra Tebas se presta a ello fácilmente, y se ve potenciado con la utilización de un lenguaje rebuscado y efectista, alegórico por excelencia. Dejó, por otro lado, incompleta la *Aquileida*, epopeya de la aventura de Aquiles de efectos algo más sencillos.

Silio Itálico encierra en su producción una concepción distinta a las vistas hasta ahora y cercana, hasta cierto punto, a la de Lucano: con él comparte la añoranza del antiguo sistema republicano y, como él, abandona la epopeya mitológico-legendaria para aplicarse a temas históricos que ensalcen, precisamente, la grandeza heroica de la República frente a una época de decadencia. Vivió en la finca tusculana de Cicerón y entre sus posesiones napolitanas se contaba la sepultura de Virgilio: su culto a un pasado glorioso lo llevó a la escritura de su poema *Púnicas*, de tono conservador: sigue esencialmente a Tito Livio y, en lo que se refiere a los recursos técnicos poéticos, a Virgilio; su predilección por el pasado hace que tome también en gran medida a Ennio, el iniciador de la épica romana.

II) POESÍA SATÍRICA. Debemos distinguir para esta época entre las producciones de tipo satírico de Marco Valerio Marcial y Décimo Junio Juvenal, claramente diferenciadas en tanto en cuanto se aplican a géneros distintos pese a encontrarse próximos.

Marcial nació en Bílbilis, en la Hispania Tarraconense, y pasó a Roma —donde se dedicó sin ningún problema a la más descarada adulación a los poderosos— ya en edad madura. Su producción literaria se encuentra, por tanto, claramente orientada al pago de los favores que de los grandes hombres recibía, lo que no le quita, con todo, el logro de haber conseguido algunos de los mejores epigramas de la literatura romana, y, sin duda, una de sus manifestaciones más mordaces y escabrosas.

No es de extrañar que una persona como Marcial, dotado de un gran poder de observación y un agudo sentido del ingenio, tuviera que dedicarse a una forma menor como el epigrama, si pensamos en su servilismo y adulación. Así, sus libros fueron generalmente publicados de uno en uno, según la ocasión, aunque más tarde los recopiló y editó el mismo Marcial. Los temas tratados son varios —personales, literarios, sociales...—, pero sobresalen tanto en cantidad como (por qué no decirlo) en calidad, los epigramas obscenos: su visión de la sociedad, que nunca deja de ser penetrante e incisiva, no abandona la indiferencia moral que le caracteriza. Formalmente, predomina el dístico elegíaco como forma propia del género, y las magistrales variaciones que presenta no se deben sino a las mismas variaciones temáticas que encontramos: el epigrama de Marcial supone, a pesar de su condicionamiento social, la perfección consumada del género, por encima incluso de los epigramáticos griegos.

Juvenal, el último representante importante de la sátira latina, comenzó a componer sus obras en edad ya madura, tras la muerte de Domiciano; la falta de

libertad que supuso el gobierno de éste lo llevó a una fuerte crítica social de lo presente, pero aplicada más bien a ese pasado reciente cuyas consecuencias aún se hacían sentir. Toda la sociedad romana contemporánea se asoma a las sátiras de Juvenal, y en especial todo lo que se refiera a una vida urbana cuyo ambiente asemeja una pesadilla: prostitución —también homosexual—, miseria, abusos de la guardia, lastimosas condiciones de vida de los intelectuales...

Pero sus dieciséis sátiras atacan ante todo las costumbres de la alta sociedad, desde una perspectiva moral desprendida no tanto de una determinada concepción filosófica como de la moral convencional y conservadora de un provinciano. Sus cuadros costumbristas lo acercan en mucho a la obra de Lucilio, si bien la sátira de Juvenal llegará a ser más grotesca y recargada: descuidado en el lenguaje y la composición, le interesa de una forma especial el tema, aplicado casi siempre a la caricaturización de unos personajes reales en los que ve la representación humana de una depravación intemporal a destruir mediante la apelación a las costumbres tradicionales romanas: en este sentido, la Edad Media vio en él a un moralista didáctico al que acudir continuamente.

c) *Tácito y su obra historiográfica*

I) BIOGRAFÍA. P. Cornelio Tácito, el gran historiador del tiempo de los Flavios nacido en el año 55, fue hijo de un alto funcionario; habiendo estudiado retórica, pronto destacó como abogado y orador, y desempeñó los cargos de pretor, cónsul y procónsul. Casado con la hija de Julio Agrícola, no escribió, como muchos de sus contemporáneos, hasta la muerte de Domiciano. Debió morir sobre el año 120.

Celebrado ya en vida —y contando entre sus amigos a grandes personajes e intelectuales como Plinio el Joven—, Tácito se encontraba respaldado por su fama de orador cuando se encaró con la producción historiográfica: comenzando por la vida de su suegro (*De vita et moribus Iulii Agricolae*) y siguiendo por *Germania*, su labor de orador lo dejaba insatisfecho (ahí está el *Diálogo de los oradores*), y se dedicó, exclusivamente ya, a la historia con *Historiae* y los *Annales*, historia de la casa Julio-Claudia.

II) SUS PRIMERAS OBRAS. *Agrícola* es una amplia necrología convertida en biografía histórica del proconsulado en Britannia de su suegro, cuyos valores tradicionales romanos contraponen al tiempo de decadencia en que se inserta. El autor recuerda la carrera del magistrado íntegro que en el gobierno de Bretaña mostró extraordinarias dotes de general y organizador: describe profusamente los detalles de la isla, sus habitantes, sus costumbres, los recursos de los diferentes pueblos... Luego, trayendo a Agrícola a Roma, retrata con fuertes colores la corte del tirano Domiciano.

Germania supone el descubrimiento y, a la vez, el intento de comprensión de un pueblo extraño («bárbaro») en el que, sin embargo, ve Tácito muchos de los

elementos que dieron la grandeza a Roma. Es, por tanto, la advertencia sobre el peligro que estos pueblos pueden encerrar para el Imperio romano si este persiste en el abandono de sus antiguas virtudes tradicionales y se empeña en el refinamiento decadente.

El *Diálogo de los oradores* es aún dudosamente atribuido a Tácito, dado lo que tiene de ciceroniano; sin embargo, debemos pensar que tal ajuste a un estilo que le era impropio significa la aceptación de Tácito en lo que se refiere a la exigencia del tema. Se trata de una ficción literaria en la que el autor expone las causas de la decadencia de la elocuencia romana, señalando como las más importantes la negligencia de los padres y la pereza de los niños, la enseñanza artificial de los retóricos y las nuevas condiciones políticas del Imperio.

III) LAS GRANDES OBRAS HISTÓRICAS. Los *Anales* y las *Historias* de Tácito se insertan dentro de una corriente historiográfica patética, esto es, producida sobre una serie de recursos cercanos a lo trágico, y especialmente en base a la caracterización y exposición de los grandes personajes y sucesos de la historia de Roma. Su intención —con ambas obras— fue el enjuiciamiento de todo un sistema de gobierno: el Imperio, examinado en tanto que realidad histórica, y nunca analizado desde la teoría política. Efectivamente, en este sentido nunca se declaró republicano, si bien fustigó en su obra al régimen imperial. Es más que probable que su confianza estuviera en la monarquía, como conciliación del principado y la libertad.

Las *Historias* fueron compuestas antes que los *Anales* y es plausible que Tácito haya querido relatar antes los sucesos más cercanos a él. Comprenden un período de veintiocho años desde la muerte de Nerón hasta el advenimiento de Domiciano, expuesto en 20 libros de los que nos han llegado los cuatro primeros y veintiséis capítulos del quinto: es decir, los sucesos que se desarrollaron entre el advenimiento de Galba y la sumisión del jefe bático Civilis en el primer año del reinado de Vespasiano. Parece ser que el proyecto original de Tácito era el de llegar a los «felices tiempos» de Nerva y Trajano.

Los *Anales* se componían de 16 libros que abarcan la historia de los cuatro emperadores: Tiberio, Calígula, Claudio y Nerón. Nos quedan completos los libros I-IV y XI-XVI, así como fragmentos de los capítulos de otros libros. Sigue de cerca las *Historias*, y presenta un negro cuadro de lo que el Imperio —y, ante todo, los emperadores— debió suponer para la Roma postaugustea.

En cualquier caso, Tácito resulta un historiador imparcial; si no objetivo —categoría difícilmente aplicable a ningún antiguo—, capaz de juzgar y comprender las dificultades históricas por las que pasaba Roma sin llegar a la lisonja. Para Tácito, la obra histórica es una obra de justicia y enseñanza, por lo que se aplica a las fuentes de manera rigurosa y contrastiva, incidiendo de una forma especial sobre la información más directa; y, a la vez, una obra científica: no se puede por ello abandonar la exigencia de la imparcialidad, y menos aún el rigor y la seriedad y

aplicación en el estudio.

1. Situación política, social y cultural

Difícil le resultaría a Adriano (117-138) hacer resurgir a Roma de las cenizas a que los anteriores emperadores la habían reducido, pese a que él y sus sucesores lo intentaron por todos los medios, entre los que no hay que desdeñar el del derecho de ciudadanía romana que Caracalla otorgó a todos los hombres libres del Imperio en el año 212. Tampoco en lo cultural fue pequeño el esfuerzo, pero la ampliación de la educación literaria —como en la época anterior— siguió sin traer la renovación espiritual que una sociedad y una política empobrecidas impedían. De una forma más clara ahora que en la época precedente, se impone un salto por encima del clasicismo para retomar los orígenes de la cultura, y en ello estuvieron también las letras, si bien a rastras de otras producciones artísticas, generalmente caracterizadas desde el arcaísmo.

Pero precisamente en esa renovación espiritual que lo romano no conseguía habría que radicar la fuerte entrada del cristianismo en la literatura romana. Hay que aclarar que estos primeros autores cristianos son verdaderamente romanos en el sentido que anteriormente le hemos dado (véase *Introducción a la literatura romana*); esto es, insertos en la tradición literaria romana. Y que justamente por medio de ellos va a ser posible hablar de una tradición literaria latina y, aún más, occidental, interrelacionada con la griega: efectivamente, los cristianos tomaron frente a lo romano una actitud similar a la de estos frente a lo griego, esto es, imitativa pero original; la aplicación al espíritu cristiano de lo romano y lo griego dio lugar a una literatura nueva —pero evidentemente anclada en lo tradicional— por la que habría de llegar a hacerse universal la grecorromana.

Serían a fin de cuentas los cristianos los que habrían de dar lugar a una nueva concepción literaria, a la oposición al arcaísmo que se proponía desde Roma: emperadores con caracteres de monarcas orientales y la adopción del cristianismo como religión oficial lo hacen posible. La desmembración del Imperio en dos — Oriente y Occidente— en el año 395 fue el punto de arranque de concepciones que habrían de tomar finalmente a Roma como punto de referencia, pero desde dos perspectivas totalmente distintas. Por un lado, la magnificencia pasada; por otro, la grandeza espiritual presente por medio de papas protectores de la cultura. Pero ya no se puede hablar de un sentimiento romano, sino más bien «latino»; esto es, como

conservación última de una tradición a la que, sea como sea, pocos se sienten ya directamente vinculados: las invasiones bárbaras y las posteriores reconquistas de suelo itálico por Bizancio no hicieron sino potenciar ese sentido de ruptura en el que, sin embargo, pervivía un fondo de continuidad que habría de llegar hasta la Edad Media: la *latinidad*.

2. El arcaísmo decadente

a) *La historiografía*

I) SÜETONIO. Si pocos historiadores serios nos ofrecen estos años, tal vez la única excepción sería la de Cayo Suetonio Tranquilo, quien nació sobre el año 70 y murió entre el 141 y el 168.

Aunque se han conservado fragmentos de algunas de sus obras, sólo su *Vida de los doce Césares* —desde Julio César hasta Domiciano— nos ha llegado completa. Esta obra nos muestra un interés más por los hechos particulares —y, además, aislados de su contexto— que por la trayectoria histórica. Efectivamente, su obra trata a cada uno de los Césares como personajes relevantes pero desde una falta total de perspectiva. Frío en la anotación de las anécdotas, carece su producción de consideraciones morales, las cuales dejan sitio al retrato físico, que aparece por vez primera en la historiografía de tipo biográfico.

II) SEGUIDORES DE TITO LIVIO. Como tal seguidor en un sentido estricto podemos considerar a Floro, erudito «especializado» en el arte del resumen; lector no sólo de Livio, sino también de Catón, Salustio, César y otros autores, en su *Epítome de Tito Livio* plagia a éste, pero siempre agregando comentarios, apreciaciones y consideraciones sobre el tema tratado, que suele centrarse normalmente en la fragilidad del Imperio que constata.

Seguidor también, aunque por negación, es Justino, de quien sólo sabemos que compuso un extracto —ignoramos si fidedigno o no— de las *Historias Filípicas* de Trogo Pompeyo, historiógrafo galo opuesto a Tito Livio que orienta su producción desde la crítica frente a Roma.

b) *El «africanismo» barroco*

La oratoria, que no dio prácticamente frutos en esta época, sí asistió al surgimiento de una curiosa concepción del discurso literario especialmente retórica y recargada, la cual se ha identificado actualmente con el barroquismo y que tuvo su origen primero en África.

I) AULO GELIO. Orador influido por el africano Frontón, nació el año 125 y ejerció un cargo en la magistratura, cultivando simultáneamente la literatura y, en general, la erudición. Resultado de ésta fueron sus *Noches Áticas*, escritas en un lenguaje rebuscado, teñido de arcaísmo pero a la vez discreto. Se trata de una curiosa enciclopedia de sus lecturas y resúmenes de sus diálogos con los sabios. Aunque no es profundo, sí es sintomática de la necesidad para el erudito romano de la cultura como forma de vida.

II) APULEYO Y LA NOVELA. Más interesante resulta la obra del africano Apuleyo (138-180). Formado en el seno de una distinguida familia que lo educó en Cartago, Atenas y Roma, viajó por Egipto y Oriente dedicándose a la oratoria. De extrañas costumbres, fue acusado de brujería por la familia de la viuda con la que se casó, defendiéndose en un discurso retórico e inflamado (*De magia*), modélico de la barroca oratoria africana.

Su novela *El asno de oro* (o *Las metamorfosis*) está dividida en 11 libros, y toma su modelo de un original griego tardío. El protagonista, Lucio, equivocadamente transformado en burro, no retomará su figura humana hasta comer unas rosas de la procesión de Isis. Mientras tanto, las aventuras que corre dan lugar a una serie de cuentos —según la técnica «milesia» de composición— y digresiones ensartadas que van componiendo el cuerpo de la obra, y entre los que destaca el cuento de «Eros y Psique», verdadera historia de hadas. La narración, en primera persona, corre a cargo del propio Lucio, quien conserva su inteligencia humana y que finalmente se consagrará, agradecido, a Isis.

3. La renovación tardía

a) Los últimos prosistas

I) LA «HISTORIA AUGUSTA». Bajo este título poseemos, desde el siglo III, biografías de emperadores anteriores y contemporáneos, curiosas por las noticias que aportan. El único objeto de los *scriptores historiae Augustae* era proporcionar una copiosa lectura recreativa al público ilustrado de su tiempo, que devoraba con el más vivo interés anécdotas personales de los emperadores, rodeados por el nimbo del supremo poder terrenal.

II) EUTROPIO. «Magister memoriae» (director de la cancillería) del emperador Valente (364-378), su *Desde la fundación de Roma* es un breviario en diez libros de escasa extensión y de carácter algo desordenado y poco riguroso: con su estilo entrecortado, produce la impresión de una crónica incompleta.

III) AMIANO MARCELINO. Nacido en Antioquía sobre el 340, es el último historiador de la Antigüedad. Prestó servicios públicos fuera de Roma y volvió en el 390, cuando empezó a componer su *Res gestae*, en 34 libros que pretenden continuar la obra de Tácito historiando desde el advenimiento de Nerva hasta la muerte de Valente (desde el 96 al 378). Digno de crédito por su exactitud e imparcialidad —dentro de la época en la que se inserta—, comprendió plenamente la importancia de la geografía para la producción histórica.

b) *Los últimos poetas*

I) AUSONIO. Nacido en el 310 y muerto sobre el año 395, el cordobés Ausonio fue preceptor de Graciano y se le nombró cónsul en el 379. Poeta fácil y agradable, compuso un gran número de poemas de circunstancias en los que celebra a su familia, sus maestros y las ciudades del Imperio. Compuso también epigramas y cartas; pero lo más logrado de su producción fue *Mosela*, poema bastante extenso en el que evoca líricamente —y desde una sentimentalidad muy cercana a lo moderno— el paisaje natural y humano que enmarca el río de ese nombre.

II) CLAUDIANO. Nacido en Alejandría hacia el año 365, ministro y tutor del emperador Honorio, tiene cierto interés por su poema *El rapto de Proserpina*, de tema mitológico. Escritor de otras composiciones —idilios, epigramas, cartas—, Claudiano es el último poeta digno de consideración del paganismo romano.

III) RUTILIO. Rutilio C. Namaciano, galo, tiene menos importancia. Compuso en el 416 un *Itinerario* que nos describe un viaje de Italia a Francia llevado a cabo por el poeta, al mismo tiempo que presenta un animado cuadro cultural de la época: más que por su valor, se le considera en tanto que reproducción fiel de la decadencia —cultural y social— del antiguo mundo romano.

Literatura cristiana

Introducción a la literatura cristiana

Apenas cuatro años predicó Jesús de Nazareth en dialecto arameo. Muy pronto, sin embargo, comienza a desarrollarse una copiosa literatura que tenía su doctrina como principal fundamento. San Pedro, el discípulo sobre el que recae la continuidad directa del espíritu de la *Iglesia* (la «asamblea del pueblo», correspondencia del término griego «ecclesia»), llega a Roma, centro de la cultura y el pensamiento occidental, en el año 42, y su ejemplo y testimonio atrajeron a muchos de aquellos que, en plena decadencia de los dioses «oficiales» clásicos y con un interés creciente por lo religioso, buscaban un sentido trascendente de la existencia: es éste un momento que, aun de crisis, resulta favorable, dado que se asiste al resquebrajamiento de una perspectiva de pensamiento y a su sustitución por otra que vence en recumbre ideológica, pese a venir revestida de un pobre ropaje literario.

Se inicia así una labor de renovación espiritual que no va a influir exclusivamente en lo religioso, sino que va además a conformarse como ordenación social e ideológica de todo Occidente: en el plano literario, los fines debían ser esencialmente proselitistas, en un intento primordial de captación de la idea y el mensaje cristiano; si en un principio la conciencia de escritor se manifiesta claramente en el plano ideológico —como difusor de un pensamiento determinado—, no tardará en revelarse también en el estrictamente formal de creación literaria.

El pensamiento cristiano encuentra, primero en lengua griega y, más tarde, en la latina, un medio de expresión y difusión mundial; con todo, no hay que olvidar la estricta unidad ideológica entre la literatura cristiana en ambas lenguas, que tratan idénticos temas y motivos ideológicos.

1. El Nuevo Testamento

a) *Contenido*

El Nuevo Testamento consta de 27 libros escritos en lengua griega popular en un estilo sencillo, natural y tan libre de artificios como notable por su adecuación y originalidad. La Iglesia católica los considera inspirados por Dios, lo que les vale el título de canónicos —esto es, adecuados al canon—.

Comprende la obra los cuatro *Evangelios*, los *Hechos de los Apóstoles*, las *Epístolas* y el *Apocalipsis*. La denominación «Evangelio» se reserva para los cuatro libros que anuncian la «buena noticia» (éste es el significado del término griego), esto es, el fundamento que ha cambiado y dado sentido a la Historia: la muerte y resurrección de Jesucristo, con la exposición de su doctrina, testimonios y signos. Los *Hechos*, atribuidos a San Lucas, refieren los principales actos de San Pedro y San Pablo, los de otros apóstoles, y, en general, la historia de la Iglesia en los treinta años siguientes a la Ascensión de Jesucristo, año noveno del imperio de Nerón, en que San Pablo sale de prisión. Las *Epístolas* son un conjunto de cartas que, dirigidas a las diversas primeras comunidades cristianas asentadas en Oriente y Occidente, exponen consejos y juicios sobre su vitalidad y concordancia con la doctrina de Jesús. El *Apocalipsis*, a su vez, sigue una tendencia ya enraizada en la religiosidad judía, consistente en la esperanza presente —generalmente en momentos de dificultad— no ante la contemplación del pasado (según el modelo profético tradicional), sino ante la contemplación del futuro, de la historia a la que Dios da sentido.

b) *Los cuatro evangelios*

Los evangelios debieron componerse entre los años 65 a 80, o poco más, y de sus cuatro autores —o «tradiciones»—, Mateo y Juan fueron testigos oculares de lo que se describe; Marcos y Lucas, por su parte, fueron discípulos predilectos de Pedro y Pablo, cuyos testimonios utilizan repetidamente en sus escritos.

Los tres primeros evangelios —Mateo, Marcos y Lucas— son los denominados *sinópticos* por formar una unidad armónica en la que el asunto está tratado

expositivamente. Aunque su autenticidad la determina la tradición de la Iglesia —que los incluye en el «canon» de libros inspirados—, la credibilidad se apoya, entre otras cosas, en la concordancia fundamental de datos etnográficos, geográficos y cronológicos con los resultados de la investigación histórica.

I) EL EVANGELIO DE SAN MATEO. Hay que situar el origen de este evangelio en Antioquía, donde sería compuesto por un anciano cristiano en contacto con la tradición de San Mateo allá por el año 80. No es por tanto el «evangelista» su autor, sino un desconocido que intentaba con su redacción —y tomando como fuente el evangelio de San Marcos— solventar difíciles problemas de identificación de una comunidad que, sin romper con el judaísmo, se ve repentinamente condenada por herética al seguir la doctrina de Jesús.

Por tanto, la idea central de este evangelio será reconocer a Jesús como el verdadero Mesías que esperaba el pueblo judío, y a los grandes representantes oficiales de este como los traidores del espíritu religioso de Israel, perdido entre la profusión legalista y normativa. De ahí, por otra parte, la insistencia en el mesianismo de Jesús desde presupuestos diferentes a los contemplados oficialmente: no como rey sino como servidor. Esta nota deberá darse en los cuatro evangelios, puesto que ya en los primeros momentos se comprende que la tarea mesiánica estaba directamente ligada a la pasión, y ésta a la resurrección, núcleo del misterio pascual — denominación judía que se sigue conservando— para todo cristiano y para toda la humanidad (Iglesia universal).

II) EL EVANGELIO DE SAN MARCOS. Este evangelio debió ser compuesto en Roma por un Marcos discípulo directo de Pedro sobre los años 65 al 70, momento de incesantes persecuciones a los cristianos romanos: así, no es de extrañar que la concepción predominante sea la de un Dios que ha de volver, pero que al mismo tiempo se presenta como portador de signos en los que hay que buscar un sentido más profundo. Para muchos cristianos, que veían la vuelta de Jesús como inminente, el evangelio de Marcos planteaba la interrogación sobre los fundamentos de su fe; en este sentido, se pretende poner de relieve la malinterpretación de la figura de Jesús, cuyo signo primordial y fundamental ha de ser la entrega a la Pasión.

III) EL EVANGELIO DE SAN LUCAS. San Lucas, griego culto dedicado a la medicina que acompañó en sus viajes a su maestro Pablo, escribió su evangelio sobre el año 80, muy poco después de la muerte del apóstol. Literariamente, está escrito en un griego muy perfecto, y revela una cultura muy profunda capaz de ofrecer un sentido nuevo al mensaje de Jesús: libro producto de una honda reflexión, el hecho de estar compuesto por un médico nos hace descubrir al hombre en su vertiente más dolorosa y a Jesús como el amor gratuito que se ofrece a todos, especialmente al más débil. Descubre así el sentido plenamente universal del mensaje cristiano y su compromiso

con el marginado, preferido de Dios; sabe de la actuación del Espíritu y confía plenamente en la misión de la Iglesia, que lo llevaría más tarde a la composición de los *Hechos de los Apóstoles*.

IV) EL EVANGELIO DE SAN JUAN. Se duda aún de si este evangelio fue realmente compuesto por Juan, el discípulo preferido de Jesús, pese a que pruebas recientes han confirmado que el texto estaba ya extendido por Egipto en el año 125; también el descubrimiento de los manuscritos del Mar Muerto ha puesto en evidencia su paralelismo con determinadas tradiciones judías.

Con San Juan, Jesús es contemplado como el último eslabón de una historia de la salvación divina que comenzó con la misma creación: todo es señal de Dios, y todo vive gracias a su Palabra; el amor —amor paternal, Dios como Padre— ha dado sentido a la vida, y Dios (Amor) envió a su Hijo para que confirmara el plan divino de salvación para todo el mundo. Este evangelio es tal vez el más profundo intelectualmente de los admitidos como canónicos, y con ello venía precisamente a hacer frente a ciertas sectas que veían en la revelación de Jesús algo misterioso: para San Juan, Dios es, efectivamente, un misterio, pero se da gratuitamente, esto es, no por una actividad intelectual, sino —nuevamente— por amor.

c) *Los Hechos de los Apóstoles*

Si en su evangelio San Lucas pretende dar cuenta de la actuación del Espíritu de Dios en un sentido de universalización del mensaje de Jesús, sus *Hechos de los Apóstoles* seguirán una línea idéntica: si este Espíritu se había manifestado ya en el pueblo judío y había alcanzado su plenitud en Jesucristo, la obra de la que ahora nos ocupamos significa el seguimiento en esta dinámica, puesto que el Espíritu actúa en la historia para, como Dios, ofrecerse a toda la Humanidad.

La obra supone, en definitiva, la instauración de unos presupuestos universales para la Iglesia, distintos a los judíos, que pretendían una salvación exclusiva en cierto modo seguida aún por los primeros cristianos, para quienes las cosas no estaban muy claras en muchos sentidos.

Para ello compone algo parecido a una «historia» de la Iglesia, en la que echa mano de materiales diversos tales como testimonios orales y escritos, documentación sobre el Concilio de Jerusalén y experiencias propias. Sin embargo, la obra es, más que una «historia», una interpretación consciente de ella desde la Pascua de Jesús, su muerte y resurrección: una historia interpretada en clave de vida comunitaria regida por el amor cristiano tanto entre Dios y hombre como de hermanos entre sí.

d) *Las Epístolas*

Veintiuna epístolas se contienen en el *Nuevo Testamento*, de las cuales 14

corresponden a San Pablo, 1 a Santiago el Menor, 2 a San Pedro, 3 a San Juan y 1 a San Judas.

I) LAS EPÍSTOLAS DE SAN PABLO. San Pablo nació en Tarso (Cilicia), centro de la cultura helenística comparable a Atenas o Alejandría. De familia judía, estudió en Jerusalén y entró en la secta de los fariseos, entre los que destacó de un modo especial, y más aún a partir de su hostil fanatismo ante el cristianismo, al que consideró una peligrosa herejía. Sin embargo, un hecho trascendental cambió su vida en una orientación diametralmente opuesta: según lo descrito repetidamente en los *Hechos*, Pablo fue derribado del caballo por la deslumbrante presencia de Dios; él mismo afirma que vio a Jesús vivo; lo cierto en un caso y otro es que, sea como sea, el apóstol descubrió a Jesucristo y se convirtió al cristianismo como uno de sus más eficaces apóstoles y, sin duda, el más relevante. Bautizado, se dedicó a la predicación misionera no sin dificultades, pues, por su ambiente, comprendió pronto que la tarea debía llevarse a los gentiles del amplio mundo helenístico, lo que era imposible desde la concepción judaizante en muchos aspectos imperante en el seno del cristianismo: efectivamente, Pablo fue el apóstol de la propagación del cristianismo envuelto en el ropaje del más puro helenismo, el apóstol de los gentiles a los que conocía mejor que nadie, por lo que su palabra fue fecunda. Detenido en Roma por vez primera, volvió a Grecia y Asia Menor, y en su retorno a la ciudad italiana fue apresado por segunda vez para morir ejecutado en la persecución de Nerón de los años 66 y 67.

Sus epístolas suponen la primera fusión íntima de la literatura cristiana con la más elevada lengua y tradición literaria griegas; las primeras compuestas fueron las enviadas a los *Tesalonicenses* (sobre el 56) para dar ánimos a una comunidad joven y precisar puntos doctrinales. Las a los *Corintios*, especialmente dinámicas, intentaban resolver las disensiones de una comunidad muy inestable, al igual que la de los *Gálatas*, en plena crisis. Sin embargo, un tono muy distinto presentan sus *Epístolas a los Romanos*, las más estrictamente teológicas, exposición de algo parecido a un evangelio en el que presentar su «buena noticia»; en línea parecida se encuentra la enviada a los *Efesios*.

II) LA EPÍSTOLA DE SANTIAGO. En contacto con unos ambientes distintos a los de Pablo, es muy probable que no sea Santiago el autor directo de la llamada *Epístola católica* por lo universal de su contenido. La epístola de la que tratamos debe ser obra de un personaje en contacto con la cultura griega, mientras que Santiago se adscribe más bien a la Iglesia de Jerusalén.

En ella, el autor se dedica a una aplicación más material de la doctrina cristiana: para él, la fe no tiene ningún sentido sin obras, lo cual tiene una validez universal. Al mismo tiempo, esta idea fundamental determina el resto de la composición, dedicada a la perspectiva que el cristiano debe adoptar en los temas políticos, sociales y económicos.

III) LAS EPÍSTOLAS DE SAN PEDRO. Cercanas ideológica y temáticamente a las dirigidas por Pablo a las comunidades judaizantes, ha sido puesta en duda la autoría de San Pedro; sin embargo, es muy posible que el apóstol, nacido en Galilea —donde se entrecruzaban cultura judía y griega—, expusiera temas parecidos desde presupuestos igualmente helenistas; en ellas se ofrecen recomendaciones y orientaciones sobre el bautismo de los recién convertidos judíos, así como reglas de moral que los previenen contra herejías frecuentes entre las comunidades judaizantes.

IV) LAS EPÍSTOLAS DE SAN JUAN. San Juan, en Asia Menor, debe enfrentarse a un momento de exaltación religiosa que se traduce en un interés por los cultos místicos y esotéricos; éstos se infiltran en cierta medida en las comunidades orientales y, ante la herejía —esencialmente la que contempla a Dios como ser que, al no poder sufrir, era negado en su divinidad— reconstruye el cuerpo doctrinal fundamental del misterio de Jesucristo como encuentro de Dios y hombre: su pasión, muerte y resurrección.

V) LA EPÍSTOLA DE SAN JUDAS. Impregnada de un ambiente judaico hasta cierto punto agresivo y «disonante» con el resto de las epístolas, San Judas —o, más probablemente, alguien que se adscribe a su nombre— compone una epístola a finales del período apostólico que viene a ser una enérgica argumentación contra los falsos doctores y sabios, en un tono de pureza moral cercano al de ciertas sectas judías.

e) *El Apocalipsis*

Es difícil determinar si el Juan autor del *Apocalipsis* es el mismo del evangelio, como tradicionalmente se había venido creyendo: diferencias de estilo e interpretación lo hacen poco probable, aunque sí pudiera ser que ambos libros fueran producto de la intervención del apóstol Juan en las comunidades orientales por medio de sus enseñanzas, y resultado de la escritura de otros autores.

La palabra «apokalypsis» significa en un sentido propio «revelación» o, mejor aún, «desvelación», esto es, descubrimiento de algo que estaba oculto; en realidad, la finalidad del género era la de animar a aquellos que no viesan sentido a la vida religiosa por medio de la interpretación histórica esperanzada de los signos de los tiempos. En concreto, este Juan viene a reproducir, en atrevidas imágenes y alegorías, el combate de las fuerzas del mal contra las del bien, la entrada de Dios en la historia humana y su puesta en relación, a la vez que, desde esta historización atemporal, comprende que es el bien el llamado a la victoria, cuando llegue la plenitud de los tiempos.

2. Desarrollo de la literatura grecocristiana

a) *Los Padres Apostólicos*

Se ha dado esta denominación a una serie de importantes autores, sucesores de los primeros apóstoles, que, en una línea similar a la emprendida por ellos, compusieron una serie de cartas y producciones de otro carácter con las que aleccionar a los seguidores de la doctrina cristiana.

Entre ellos, destaca el pseudo-Bernabé autor de unos comentarios contrarios al rito mosaico llenos de preceptos morales; igualmente, una carta de Clemente, obispo de Roma, dirigida a la comunidad cristiana de Corinto, acusada de disensión; siete de San Ignacio mártir, obispo de Antioquía, ajusticiado en el 107 bajo el reinado de Trajano; o la conservada de San Policarpo Martín, obispo de Esmirna y discípulo de San Juan Evangelista, que incluye copiosas citas y comentarios del Nuevo Testamento.

Apenas quedan algunos fragmentos de los escritos de Papias, obispo de Gerápolis en Frigia; sin embargo, se conserva completa la amplia obra de Hermas —muy posiblemente, un esclavo convertido al cristianismo— *El Pastor*, próxima en la forma al *Apocalipsis* y plena de visiones y preceptos: se expone en ella la ética cristiana con tendencia ascética, y el libro, aunque compuesto a mediados del siglo II —en un griego popular de gran colorido— gozó de largo favor.

La última producción de los Padres Apostólicos es la célebre *Carta a Diogneto*, una noble y sagaz apología del cristianismo cercana ya a las producciones apologéticas posteriores; dirigida a un griego culto y por tanto redactada en un estilo denso y elegante, debe situarse su composición en el siglo III, atribuyéndose durante largo tiempo —aunque sin certeza— a San Justino mártir. En dieciséis breves capítulos se desarrolla convencidamente la idea del Dios-amor, de la fraternidad entre cristianos y del predominio en sus vidas de lo espiritual.

b) *Los Apologistas*

El triunfo creciente del cristianismo produjo en algunos paganos una reacción tan violenta que inmediatamente fue atacado con las más duras críticas e incluso calumnias, acusados sus seguidores de realizar horribles crímenes en sus reuniones y de ser enemigos del Estado por no rendir culto a los dioses oficiales. En el siglo II, los escritores cristianos llamados *apologistas* entablaron una batalla dialéctica en vistas a destruir las acusaciones y, al mismo tiempo, demostrar la verdad de la concepción cristiana del mundo.

San Justino es el más célebre de todos ellos: filósofo pagano convertido al cristianismo y después mártir, se conservan en la actualidad sus dos *Apologías* dirigidas a los emperadores Antonio y Marco Aurelio. En ellas intenta demostrar la elevación superior de la concepción del mundo cristiano frente a la de la filosofía pagana.

Tito Flavio Clemente (150-215), de Atenas, vivió en Alejandría y siguió las enseñanzas de la escuela catequética de Panteno. Su *Proteptikós* tiene como objetivo la demostración de la incapacidad del paganismo y su sistema filosófico para dar un sentido a la idea de Dios y a la religión, contraponiendo la verdad del Dios cristiano y sus profetas. El *Pedagogo* es una obra ontológica que instruye sobre la educación, higiene y virtudes de la vida cristiana; por fin, en su *Stromatas* intenta armonizar razón y fe, señalando como fin de la filosofía la preparación para recibir la verdad revelada.

Orígenes (185-254) vivió en Alejandría y fue discípulo de Clemente. Obligado por la persecución a huir a Palestina, fundó allí una escuela que resultó un nuevo centro cultural cristiano. Finalmente fue encarcelado y murió en prisión.

La capacidad de trabajo de Orígenes fue inmensa: escribió unas seis mil obras y está conceptuado como el más fecundo escritor de la Iglesia antigua. Sus obras más notables son los *Exapla*, que consistían en seis expresiones lingüísticas insertando cada una íntegramente el contenido del Nuevo Testamento en su texto fundamental: la primera contenía el texto hebreo en caracteres semíticos, mientras que la segunda presentaba el mismo texto fundamental en griego; las cuatro restantes eran otras tantas traducciones griegas. De sus obras apologéticas se conserva el tratado *Contra Celso*, donde defiende al cristianismo de los ataques de aquel filósofo.

Hipólito Romano fue amigo de Orígenes y discípulo de San Ireneo; muerto en la deportación de Cerdeña (235), fue considerado mártir por la Iglesia. De saber enciclopédico, cultivó todas las ramas de la literatura cristiana y ofrece interés, sobre todo, por sus *Philosophumena*, dieciséis libros en los que se reputan todas las herejías, presentadas por medio de una exposición de la filosofía griega que declara su origen.

En el siglo III encontramos la figura de Eusebio, obispo de Cesarea (260-340) y amigo íntimo de Constantino. Autor de dos extensos tratados contra el politeísmo y en exaltación del cristianismo, su nombre está ligado a la *Historia varia* que comienza en Abrahám, y la *Historia eclesiástica*, preciosa por la documentación que ofrece y continuada por otros autores. Destaca también la biografía de Constantino, de tono panegírico, en la que el emperador es exaltado como un nuevo Moisés.

3. Esplendor de la literatura grecocristiana

Cuando gracias al emperador Constantino pudo desenvolverse libremente la Iglesia cristiana, el paganismo se derrumbó estrepitosamente y sus libros dejaron de ser peligrosos para estimarse inofensivos hasta el extremo de ser estudiados con verdadero interés: del estudio de la literatura pagana habría de salir ganando la cristiana, que aparecerá ahora, con el mismo contenido, bajo distintas formas. De este modo, con las mismas armas literarias, podrán los cristianos luchar contra la

concepción pagana del mundo hasta lograr desplazarla al mismo tiempo que este mundo antiguo iba derrumbándose; igualmente procederán los escritores latinos respecto a la literatura pagana latina.

a) *San Atanasio*

Obispo de Alejandría, San Atanasio, aunque no puede ser citado entre los eruditos, destaca por su claridad y su emotivo contenido —en lucha con la herejía arriana—. Las obras de mayor relieve literario son el *Discurso contra los gentiles*, de carácter apologético; los *Discursos contra los arrianos*, de naturaleza dogmática; y la *Vida de San Antonio*, obra apologética en la cual representa el ideal ascético de vida cristiana.

b) *San Basilio*

Nacido en Cesarea en el año 329, fue abogado y más tarde sacerdote, para llegar a ser obispo de su ciudad. Se distinguió como orador sagrado, y entre sus más relevantes producciones están *Ética*, verdadera deontología basada en la Biblia; el *Tratado acerca de la manera de estudiar con provecho los clásicos paganos* y muchos escritos dogmáticos. Es interesante por la solidez de sus razonamientos y la fuerza y precisión de su estilo.

c) *San Gregorio Nacianceno*

Arzobispo de Constantinopla, nacido en el 328 y muerto en el 389, se revela en múltiples facetas literarias, entre las que destacan las de orador y poeta: sus mejores discursos son los cinco sobre la Trinidad y, como poeta, fue el mejor que tuvo el cristianismo en su tiempo con sus composiciones teológicas, históricas y personales, destacando entre las últimas su autobiografía en trímetros yámbicos.

d) *San Juan Crisóstomo*

También abogado, se ordenó sacerdote y residió en Antioquía. Su estilo artístico, sus pensamientos y sentimientos, así como su elevada moral, le hicieron reprobado y luchar contra las corrupciones en el seno de la misma Iglesia, lo que le valió la deposición de su obispado en Constantinopla. Sus obras, muy numerosas (destacan sus *Homilías*, *Panegíricos* y *Comentarios y tratados dogmáticos*), nos presentan un autor que debió resaltar en el aspecto oratorio: es el más elocuente de los Padres griegos, en muchos aspectos superior a los grandes oradores clásicos tanto por la riqueza de ideas como por la brillantez lingüística.

4. Decadencia de la literatura grecocristiana

Entre los siglos IV y V no encontramos más que dos autores de cierta importancia: Paladio, obispo de Helenópolis, autor de la *Historia Lausiaca*, colección de breves biografías de ascetas y padres del desierto dedicada a Lauso, funcionario de la corte de Teodosio II; y el anónimo que se presenta como Dionisio el Aeropagita, autor de cuatro tratados místicos muy impregnados de neoplatonismo. Ambos gozaron de gran favor en la Edad Media.

Más tarde, en el siglo VI, se nos ofrece también una obra muy difundida tanto en Oriente como en Occidente: *La escala*, tratado ascético en torno al progresivo perfeccionamiento de la vida interior —el desarrollo se compara a una escalera de treinta peldaños— que fue compuesto por el monje San Juan Clímaco, abad del monasterio de Santa Catalina en el monte Sinaí.

Finalmente, el también monje Juan Mosco, muerto en Roma en el 619, siguió las huellas de Paladio en su *Leimón*, colección de breves siluetas de monjes dedicada a San Sofronio de Damasco, patriarca de Constantinopla en el 634, del que nos queda una vida de Santa María Egipciaca y varias anacreónticas de contenido litúrgico.

1. Desarrollo de la literatura latinocristiana

En el siglo II, el latín comienza a ser la lengua de los cristianos. Existe un período bilingüe atestiguado por la doble redacción en griego y latín de muchos de los documentos, especialmente las «Actas de mártires», género exclusivamente cristiano del que hay abundantes muestras y en el que sobresalen las *Actae Sanctorum Scillitanorum*, relaciones del martirio redactadas por contemporáneos bien informados.

Pero serán los autores que a continuación se detallan los que van a dar lugar al considerable desarrollo que adquirirá la literatura latinocristiana. Hay que tener en cuenta que ésta se produce junto a la pagana, y que la discrepancia entre ambas se encuentra sólo a nivel de contenido, pero no en la forma: los autores latinocristianos tendían a utilizar los mismos recursos lingüísticos, retóricos y dialécticos de los autores no cristianos, siguiendo de este modo las huellas de los escritores grecocristianos que los habían precedido.

a) *Minucio Félix*

El primer autor latinocristiano que escribe en un estilo digno de consideración — por su animación, dinamismo y transparencia— es el culto abogado africano Minucio Félix, que ejerció su profesión en Roma y se convirtió al cristianismo con su amigo Octavio.

Minucio escribió el célebre diálogo *Octavius*, que si por su forma recuerda a Platón y Cicerón, consiste en el fondo en una polémica con la que defiende el cristianismo e impugna a sus adversarios, replicando a otras obras paganas. En él intervienen tres amigos: Cecilio, que se sitúa desde la perspectiva del no cristiano; Octavio, que defiende la concepción cristiana del mundo; y Minucio, que — siguiendo el modelo clásico— se ofrece como juez cuando en realidad es parte, evitando finalmente emitir un juicio puesto que, al salir vencedor Octavio, los tres se separan amistosamente.

Es posible que Minucio empleara para el discurso de Cecilio las acusaciones corrientes contra los cristianos, y que las afirmaciones de Octavio se correspondan a

una fuente griega. Caracteriza a Minucio el recurso, más tarde empleado con frecuencia, de invocar poetas y filósofos paganos como testimonio de las concepciones cristianas. Pero lo que la distingue de todas las producciones siguientes es la carencia de contenido dogmático: no se habla en ningún momento de la doctrina específicamente cristiana, ni se citan pasajes bíblicos, evitándose —incluso— el nombre de Cristo. Con ello, el autor intenta atraerse hábilmente a personajes cultos mediante la disquisición ética y filosófica desprovista de dogmatismo a la que aquéllos sí estaban habituados.

b) *Tertuliano*

El caso de Tertuliano es, sin duda, el más singular del cristianismo antiguo, puesto que si este autor se dedicó de una forma preferente a combatir la herejía con su producción literaria, él mismo incurrió finalmente en ella —incluido en el catálogo de herejes de San Agustín— y sus libros fueron reprobados por la Iglesia en el siglo IV.

Así, su producción *Prescripción de los herejes* es una áspera refutación de las distintas herejías, como en *Huida en la persecución* censura duramente a quienes rehúsan la gloriosa muerte de los mártires.

Sus obras de carácter apologético más relevantes son *Apologeticus*, persuasivo discurso dirigido a los gobernadores; *De anima*, que es la primera psicología cristiana; y *Ad Marcionem*, en cinco libros, contra el hereje Marciano.

Tertuliano, dotado de ardor y apasionamiento casi patológicos, usa de la burla, la ironía y la censura para desacreditar al adversario; con todo, su mayor mérito radica en haber ampliado el léxico de la literatura cristiana.

c) *San Cipriano*

Tascio Cecilio Cipriano, retórico cartaginés convertido en edad avanzada, llegó a ser obispo en el 249 y fue condenado y muerto en el martirio en el año 258.

Las obras que realmente se le pueden atribuir se distribuyen en dos grupos, *Tratados* y *Epístolas*, cuya línea divisoria es algo imprecisa, ya que los primeros están dirigidos a determinadas personas, mientras que las segundas alcanzan gran extensión; ambos tipos de producción están en una línea cercana al sermón, y tuvieron gran influjo dados su fácil exposición y esmerado estilo, hasta que con las obras de San Agustín su influencia fue paulatinamente eclipsada.

En sus trece *Tratados*, el autor expone una entusiasta descripción del sistema cristiano y de la bienaventuranza, en manifiesta oposición con el mundo pagano, que pinta con los colores más sombríos. Generalmente, además de arremeter contra las acusaciones lanzadas a los cristianos, se centra en el tema de la esperanza ante las

tribulaciones que los acosan. No faltan, con todo, los tratados dogmáticos en los que exponer los peligros de las herejías y la necesidad del arrepentido retorno a la Iglesia de los apóstatas y herejes.

Las *Epístolas* son fuente principal para el conocimiento de la Iglesia de aquella época: da su opinión sobre cuestiones y controversias, especialmente herejías, apostasías y cismas. Dirigidas a un gran público, son en realidad escritos teológicos en forma epistolar.

d) *Lactancio*

Cecilio Firmiano Lactancio fue un fecundo escritor cuyo valor principal se halla en las *Institutiones divinae*, en siete libros, de las que se conserva un «Epítome» preparado por el mismo autor.

Esta obra es la respuesta a un filósofo y a un juez que habían combatido el cristianismo; los asuntos que trata en ella son la falsa religión, su origen, el error del politeísmo y la falsa sabiduría de los filósofos paganos, a los que opone la concepción cristiana del mundo. Finalmente trata de la vida bienaventurada y termina su obra con la descripción del Juicio Final.

Pretendía Lactancio atraerse a los espíritus cultos y deshacer de una vez sus acusaciones, empleando para ello su estilo y sensibilidad artística.

e) *Los poetas latinocristianos*

Poca importancia se le debió conceder a la poesía en este período, a juzgar por lo que se nos ha conservado; sin embargo, sí debió existir una importante poesía de tipo litúrgico, o cercana a ella, de la cual prácticamente no han quedado muestras.

De lo que se nos ha conservado, hay que decir que a Lactancio se le atribuye el poema *De Phoenice*, en elegantes dísticos, con elementos orientales y motivos de la filosofía alejandrina; a Tertuliano o Cipriano, dos poemas de hexámetros, *De Sodoma* y *De Iona*, que algunos críticos creen anónimos y compuestos sobre el siglo v. Se trata de dos paráfrasis, bastante independientes, de los textos bíblicos.

Commodiano es, indudablemente, el primer poeta —en todo el sentido del término— del cristianismo. Vivió hacia el final del siglo III y nos es conocido por una colección de poesías —repartidas en dos libros— cuyo título es el de *Instrucciones*. Laico no muy culto, pero creyente fervoroso, se expresa en un latín popular e incluso «bárbaro». Inclinado al misticismo y a las visiones, su poesía está dotada de un gran sentido de la fantasía: con sentido de lo pintoresco y precisión realista, traza —con los escasos medios técnicos de que dispone— los terrores y castigos del Juicio Final.

2. Apogeo de la literatura latinocristiana

El período que va desde el edicto de Milán (313) a la muerte de San Agustín (430) señala la cúspide de la literatura cristiana que se produce en todas las regiones del Imperio, alcanzando su esplendor decisivo con la obra del gran obispo de Hipona. Por ello, al siglo IV se le ha llamado el «siglo de San Agustín», lo que no nos puede hacer olvidar figuras como las de San Dámaso, San Ambrosio o San Jerónimo.

La producción de este período comprende obras de todas clases, en prosa y verso: predicación, apologética, exégesis, tratados dogmáticos, manuales de moral, hagiografías, poesía de tema vario...

a) Los autores romanos

I) LA POESÍA. El papa San Dámaso —cuyo pontificado se extiende del 366 al 384—, gran amigo de las letras y de los escritores y admirador de San Jerónimo, a quien estimuló y protegió para sus trabajos sobre la Escritura, ha dejado dos breves poemas sobre David y sobre San Pablo y numerosas inscripciones métricas destinadas principalmente a las tumbas de los mártires en las galerías de las catacumbas, que él restauró abriéndolas a los peregrinos.

El más importante de los poetas romanos de este período es el obispo Sedulio, autor de un *Carmen pascuale*, en cinco libros, sobre los milagros de Cristo. Ha dejado también dos himnos, de los cuales se utilizan algunas estrofas para las fiestas de Navidad y Epifanía.

II) SAN AMBROSIO. Es el único de los padres latinos que descendía de una familia cristiana: nacido en Tréveris (340) y ordenado sacerdote, consagró su vida al estudio de las obras de los padres griegos y latinos y, sobre todo, a la defensa del cristianismo. Murió en el 397.

Político, gobernador y obispo, en su célebre oración *Contra Auxentium* hizo valer los derechos de la Iglesia frente a las pretensiones de la corte.

Una gran parte de los escritos son en el fondo sermones dirigidos al pueblo. Pero su obra más famosa es *De officiis ministrorum*, en tres libros, que es la primera ética cristiana puramente práctica, la cual siguió siendo, hasta entrada la Edad Media, un vademécum para el clero. Sus célebres cartas pueden considerarse tratados teológicos.

Pero, especialmente, a San Ambrosio se le considera el creador del himno litúrgico occidental. Cuatro son los himnos que —según el testimonio de San Agustín— podemos considerar auténticos, alguno de los cuales sigue siendo utilizado en la liturgia. Ignoramos si los otros «himnos ambrosianos» —entre doce y dieciocho—, empleados también para la liturgia y que encierran características semejantes, son obra suya.

III) SAN JERÓNIMO. San Jerónimo (347-420) fue el primer occidental que pudo vanagloriarse del conocimiento de la lengua hebrea; su actividad literaria fue enorme, pero su verdadero mérito no estriba en la riqueza y profundidad de ideas —como en San Agustín—, sino en el esfuerzo infatigable que desarrolló durante su larga vida.

De familia cristiana, nació en Estridón, en la frontera dálmata, y se educó en Roma; pronto sintió la vocación ascética, y sobre el 374 marcha a Oriente buscando la soledad de los anacoretas: en el desierto de Cálcide (Siria) vive algunos años en una gruta dedicado a la meditación y el estudio. A su regreso a Antioquía se ordena, y en el 381 participó en el Concilio de Constantinopla; de vuelta a Roma, goza de la protección del papa San Dámaso, y, a su muerte, vuelve a Oriente —concretamente, a Belén— para fundar un monasterio, donde muere.

Gran parte de su obra consiste en traducciones y refundiciones de originales griegos: vertió al latín 64 homilías de Orígenes, cuyos *Exapla* revisó, y refundió otros diversos escritos. Pero, en materia de traducciones, la gran obra de Jerónimo —por la que se le recordará— es la magnífica traducción de la Biblia que realizó a instancias del papa Dámaso.

De viris illustribus es la primera historia de la antigua literatura latinocristiana, fuente y documento aun hoy casi exclusivo de nuestros conocimientos sobre la materia. También hay que citar las *Epístolas* de fondo teológico.

El estilo de San Jerónimo, formado en los modelos clásicos, es fluido y acertado, aunque algo irregular, y sabe disponer con facilidad de todos los recursos retóricos.

IV) RUFINO. Nacido en Aquileya en el 345, fue condiscípulo y amigo de San Jerónimo, pero más tarde su enemigo; su actividad literaria se ciñó a la traducción de los más célebres teólogos griegos, principalmente las obras de Orígenes, San Basilio y San Gregorio Nacianceno.

Las traducciones de Rufino tienen interés por su valor literario y lingüístico, pero no así por lo doctrinal: llevado por motivos apologéticos y tendenciosos —que lo enfrentaron a San Jerónimo—, sus obras se presentan con supresiones y alteraciones considerables.

b) *Los autores galos*

I) HILARIO DE POITIERS. La propaganda arriana, apoyada por los emperadores, fue combatida en toda la Galia como lo fue en prácticamente todo Occidente.

Entre los adversarios más resueltos descuella, sobre todo, Hilario de Poitiers (315-366). De familia pagana, se convirtió con la lectura de las Escrituras y llegó a ser hombre significativo entre el episcopado galo. De carácter enérgico, hábil y muy diplomático, fue un pensador original y penetrante cuya obra se ha perdido en gran parte.

Se conservan tres libros de exégesis; dos comentarios sobre el evangelio de San

Mateo y otro sobre los Salmos. El tratado *De mysteriis* contiene una explicación sobre las figuras del Antiguo Testamento. Más importantes resultan sus obras dogmáticas, y en concreto sus doce libros *De Trinitate* y su *Contra Auxentium*, la refutación más amplia y metódica del arrianismo.

II) SULPICIO SEVERO. Hacia el siglo IV comienza a producirse en la Galia un nuevo tipo de literatura: la hagiografía llega a cautivar las imaginaciones populares y logró un gran desarrollo en poco tiempo. Mitad leyenda, mitad historia, este género, que habría de encontrar gran favor entre los cristianos, tuvo su mejor representante en Sulpicio Severo.

Efectivamente, Severo (360-425), primero brillante abogado y más tarde asceta activo, se aplicó a la biografía panegirista y entusiasta —ya en vida— de su amigo San Martín en *Vita S. Martini*. El interés por lo histórico queda más patente y mejor expuesto en su *Historia sacra*, estilísticamente concisa.

III) SAN PAULINO DE NOLA. Nacido en el 353 en Burdeos, es uno de los grandes poetas cristianos de su siglo. Discípulo y amigo del poeta Ausonio, se dedicó —como él— a la carrera política, siendo senador y cónsul. Hacia el 389 se convirtió y marchó a España, donde se ordenó. Más tarde pasó a Nola, en la Campania, y allí fue nombrado obispo en el 409. Murió en el 431.

Conservamos de él unas 50 cartas de carácter espiritual que, sin embargo, nos proporcionan múltiples detalles sobre las costumbres, creencias y personajes del momento. Sus poesías, muy numerosas, son muy variadas en temas y métrica: epístolas a Ausonio, paráfrasis de los Salmos, plegarias, sátiras contra el paganismo, epitalamios, etc. Lo más original son sus catorce *Natalicia*, poemas compuestos de año en año para la fiesta de San Félix, patrón de Nola: historia del santo, descripción de su tumba y basílica, peregrinaciones y milagros.

c) Los autores hispanos

Salvo los dos documentos históricos, *Acta de los mártires de Tarragona* y *Actas del Concilio de Elvira*, puede afirmarse que en España no aparece una literatura propiamente cristiana hasta el siglo IV; pero en este tiempo ya existe la producción de notables polemistas y poetas.

I) POLEMISTAS. La España cristiana del siglo IV ha tenido bastantes polemistas. El arrianismo encuentra un defensor en el obispo Potamio de Lisboa y un poderoso adversario en el obispo Osio de Córdoba, hombre hábil y orador elocuente que jugó un papel fundamental como consejero de Constantino para los asuntos religiosos.

San Paciano, obispo de Barcelona, sostuvo violentas polémicas contra maniqueos y novecianos, y escribió *Ad Justinum maniqueum* y *De similitudinis carnis peccati*.

Fue, además de escritor, un gran orador.

Idacio (395?-470), obispo de Aquae Flaviae (Galicia), se opuso —por encargo del Papa— a la propagación de la herejía priscilianista. Como historiador nos ha dejado un *Chronicon* que abarca del año 379 al 468, una de las más importantes fuentes para la historia de las invasiones de suevos y godos en España.

II) LOS POETAS. Juvencio es uno de los primeros poetas cristianos. Con su *Historia evangélica* no hizo, como dijo San Jerónimo, «sino traducir casi literalmente, en hexámetros, los cuatro Evangelios». Influido por la técnica de Virgilio y de otros poetas latinos, tuvo que aumentar el léxico, que no era suficiente para expresar determinadas realidades cristianas.

Prudencio es uno de los mayores poetas latinocristianos: como poeta epicolórico no tuvo seguidores, pero su mérito estriba en la facilidad para presentar plásticamente ideas abstractas. Debió nacer hacia el 348 en la provincia de Zaragoza; consagrado a la fe, realizó un viaje a Roma (402) que le impresionó vivamente. Ignoramos el año de su muerte.

Su *Peristephanon* consta de trece representaciones poéticas de la muerte de trece mártires. El poema dogmático *Apotheosis*, de carácter didáctico, contiene una defensa de la divinidad de Cristo, dentro del dogma de la Trinidad, contra las herejías que la atacaban.

Su obra maestra es *Hamartigenia*, que trata del problema del origen del pecado. Casi desapercibida en la Edad Media, influyó en Dante y Milton. Pero mayor fue el influjo de *Psychomachia*, primer poema de carácter pura y exclusivamente alegórico de toda la literatura antigua. La idea principal a representar es la lucha entre los vicios y las virtudes cristianas.

d) Los autores africanos

El África latina había sido la iniciadora de la literatura cristiana en Occidente. En el siglo IV ofrece también un nutrido grupo de escritores y oradores. Sin embargo, un nombre domina toda esta literatura: San Agustín, el gran polemista y al mismo tiempo el doctor de la Iglesia latina.

Sin duda, el escritor más interesante anterior a San Agustín fue Victorino, nacido hacia el 300. Retórico, gramático, orador, filósofo y polemista, ha dejado una extensa obra mitad pagana y mitad cristiana. Son notables su *Ars grammaticae*, una *Expositio in Ciceronis rethorica*, los tres himnos *De Trinitate* y *Adversus Arium*. Filósofo ante todo, su doctrina se inspiraba especialmente en el neoplatonismo.

La muy extensa obra de San Agustín ha ejercido una gran influencia sobre la humanidad, por lo que se le ha comparado a Aristóteles. El conocimiento de su vida lo tenemos a través de su obra, por lo que tiene de autobiográfica.

Nacido en Thagaste, ciudad de Numidia, en el año 354, huérfano de padre desde

niño, su educación corrió a cargo de su madre. Estudió en Madaura y Cartago, donde se adhirió a la secta de los maniqueos, de la que más adelante fue su más enconado impugnador. Marchó a Roma, donde la magnífica elocuencia de San Ambrosio y los escritos de San Atanasio invitando a la renuncia hicieron tal mella en él que se convirtió en el 387. Dedicado a estudios teológicos, se ordenó sacerdote y fue nombrado obispo de Hipona. Murió durante el sitio de la ciudad por los vándalos, en el 430.

De ser cierta la enumeración que proporciona de sus obras, compuso 96, con un total de 1232 libros. Sus cartas y predicaciones son, a veces, verdaderos trabajos monográficos. Entre sus escritos polémicos y dogmáticos merecen citarse *Adversus haereses*, famoso por su catálogo de herejes, en el que se incluye a Tertuliano. En sus cuatro libros *De doctrina christiana* propugnó el empleo de la oratoria, la retórica y la dialéctica para los fines espirituales, y la obra fue durante la Edad Media el canon de la hermenéutica cristiana, aunque el autor se propusiera —por el contrario— señalar los medios para una explicación recta y metódica de la Biblia.

En los escritos de la época anterior a su bautismo, *Contra academicos* y *Soliloquia*, predomina el influjo de la literatura pagana, y especialmente de los diálogos platónicos. También planeó una enciclopedia dialogada, de la que sólo acabó la gramática y los seis libros de música.

Las *Confesiones* en trece libros son una autobiografía en la cual San Agustín confiesa a Dios su vida pasada; comprenden sólo hasta la conversión tras una gran lucha interior. Además de la finalidad religiosa perseguida —edificación y educación— hay en ellas una gran obra de arte en la que lo personal está revestido por la fantasía.

La Ciudad de Dios («De civitate Dei») presenta un contenido histórico y filosófico mediante la presentación de la oposición entre dos ciudades: la terrenal, que será aniquilada; y la celestial, que seguirá eternamente en el cielo. Aunque esta idea es antigua, está desarrollada en su forma actual con un carácter marcadamente personal, tanto por la profundidad de sus pensamientos como por la espiritualidad de su contenido. Esta gran obra, que consta de 22 libros, ha sido considerada la más grandiosa apología del cristianismo.

3. Finales de la literatura latinocristiana

El siglo de San Agustín había sido un período de paz relativa y de prosperidad que había sellado la reconciliación del cristianismo con el poder civil. Por el contrario, el período siguiente es un período de miseria y anarquía, de guerras e invasiones: los pueblos invasores, algunos romanizados pero generalmente «bárbaros» y pocas veces cristianizados, traerán —además de aportaciones lingüísticas y literarias propias— el latín vulgar como oficial, en contacto como

habían estado, en los años de espera para la conquista, con esta modalidad lingüística.

Ante esta situación, el cristianismo literario intenta salvar los restos de la civilización romana, y se convertirá así en el heredero directo del clasicismo y la cultura occidental que habrá de resurgir en toda su fuerza en el Renacimiento, con las necesarias e indispensables aportaciones de los pueblos bárbaros: es el momento de origen de una conformación distinta para el mapa occidental, el cual, a raíz de estas invasiones, comenzará a tomar una fisonomía diferente que ha de desembocar, más tarde, en los distintos estados en formación.

a) *En la Galia*

I) TEÓLOGOS, POLEMISTAS Y MORALISTAS. Durante el siglo V, los teólogos de la Galia se dividirán en adversarios y partidarios del Agustínismo.

Discípulo del obispo de Hipona será Próspero de Aquitania (403-463), secretario durante algún tiempo de León I. Laico, fue un teólogo profundo y dejó numerosos escritos, entre ellos un poema en hexámetros, *De ingratis*, de contenido dogmático. Compone también una *Chronica* que va desde la creación del mundo hasta su tiempo, compilando la obra de San Jerónimo.

II) POETAS. Sidonio Apolinar (430-488) es el más representativo de los poetas del período de transición de la Galia: su vida pertenece al medievo, pero su espíritu es aún plenamente romano. Conservamos de él nueve libros de *Epistulae*, donde revive la sociedad aristocrática de su tiempo, y una importante colección de poesías — panegíricos al emperador, descripciones de ciudades y castillos, epístolas familiares, etc.—.

Clemenciano Victoriano (530-597), con ocasión de una peregrinación al sepulcro de San Martín de Tours, permaneció algún tiempo en la corte de Sigeberto, y de regreso a Poitiers fue secretario de Radegunda, viuda de Lotario I. Además de algunas hagiografías en prosa, compuso un poema en hexámetros en honor a San Martín, y una colección de poesías con el título de *Carmina*, entre las que figuran la descripción de un viaje por el Rin y el Mosela y varios himnos, de los cuales algunos siguen conservándose en la liturgia.

III) GREGORIO DE TOURS Y LA HISTORIOGRAFÍA. Obispo de Tours (538-593), comienza a cultivar las letras en edad madura, acaso por el deseo de glorificar a su predecesor, San Martín. Es, indudablemente, el gran cronista de la Galia: su *Historia francorum* es un extenso fresco de la Galia merovingia donde se presenta con realismo la compleja sociedad fruto de una civilización que se derrumba y otra naciente. Testigo bien informado y buen observador, se nos revela como un escritor hábil y vigoroso.

También produjo obras historiográficas como *De gloria martyrum*, *De miraculis Sancti Martini* o *De vita patrum*, este último el más interesante por consistir en una

biografía de veinte santos, conocidos por él, que vivieron en la región de Tours.

b) *En Hispania*

I) CRONISTAS Y EXÉGETAS. Juan de Biclara (540?-621), refugiado en Cataluña al ser perseguido por el rey arriano Leovigildo, fue obispo de Gerona y autor de un *Chronicon* que, desde el 567 a 589, es precioso para la historia de España bajo la dominación de los suevos y los visigodos.

San Apringio (muerto en el 540) es el autor de unos comentarios exegéticos al Apocalipsis; a la exégesis se dedicó también Justo de Urgel, del que queda una *Expositio mystica in Cantica Canticorum*.

II) SAN ISIDORO. Nacido en la Bética hacia el 570 y muerto en el 636, debió mucho en su educación a su hermano Leandro, obispo de Sevilla, a quien sucede en la sede episcopal en el año 599. Trabajador tenaz, produce una obra considerable, en un afán enciclopédico que abarca todos los saberes del momento.

Su obra más significativa es la llamada *Etimologías*, en veinte libros que tratan de las siete artes liberales que componían el «trivium» (Gramática, Retórica y Dialéctica) y el «quadrivium» (Aritmética, Geometría, Música y Astronomía), así como de la Medicina, el Derecho, y estudios religiosos sobre la Biblia, la Iglesia y las sectas, la lengua, las ciudades, la agricultura y, finalmente, un grupo de libros sobre la guerra y los juegos, las herramientas humanas y comidas y bebidas.

La división en veinte libros es obra de San Braulio, a quien San Isidoro había dedicado la obra. Los errores de una producción tan compleja y extensa como las *Etimologías* son comprensibles, lo que no impidió la admiración de los contemporáneos; no puede considerarse una obra original, sino compilación en la que asombra la erudición que supo trascender a las generaciones posteriores en una visión completa del acervo cultural del momento. El punto de vista desde el que se produce y unifica es el lenguaje (y de ahí su título) al recurrir al procedimiento etimológico, que, con la explicación de cada palabra, vierte todo el caudal de conocimiento sobre ella existente.

Otras obras compuso San Isidoro en esta línea de recurso al lenguaje: un diccionario de sinónimos con el que diferenciar nociones morales y dogmáticas, y otra obra gramatical (*Synonima*) en la que los sinónimos son enlazados en forma de diálogo entre un hombre y la razón. Cabe también destacar su *Sententiarum libri tres*, primera obra teológica notable de este género, que alcanzó gran celebridad.

Como historiador es autor de la *Historia de regibus Gothorum, Vandolorum et Suevorum*; y *De viris illustribus*, serie de biografías de las figuras de la España goda.

c) *En Italia*

En la literatura cristiana de la península pueden distinguirse en este período tres grupos geográficos: Roma, Italia del Norte e Italia del Sur. No existen polemistas propiamente dichos, pero sí oradores, cronistas, eruditos y filósofos. El gran hecho histórico de la supremacía de la Iglesia romana se percibe en la literatura de este período. Hasta los papas han dejado alguna muestra, al menos en sus cartas.

I) PAPAS ROMANOS EN LOS SIGLOS V Y VI. San León I (440-461), político hábil y deseoso de afirmar la autoridad de la Iglesia, es un sabio doctor y teólogo que ha dejado más de cien cartas relativas a controversias sobre disciplina y liturgia, así como un centenar de sermones en una prosa simple y eficaz.

San Gelasio (492-496) intentó poner remedio al cisma que separaba a las Iglesias de Oriente y Occidente; también ha dejado una serie de opúsculos doctrinales como *De duabus naturis in Christo*.

San Gregorio Magno, ya en el siglo VI (muere en el 604), dirige misiones y combate la herejía y el cisma; reforma la liturgia, la música y el canto. En el terreno literario debemos recordar su *Registrum*, en catorce libros que contienen documentos y cartas necesarias para la historia del período; también redacta una especie de enciclopedia de los milagros verificados en Italia, que tuvo una gran difusión; por fin, no hay que olvidar su moralismo en las *Moralia*, comentario al Libro de Job.

II) BOECIO. En la Roma de los papas se encuentran clérigos más o menos eruditos que contribuyeron a la literatura de este período. De entre todos ellos —y entre todos los del momento—, destaca Boecio: nacido en Roma hacia el 480, obtuvo el favor del rey Teodorico; sin embargo, acusado un amigo cristiano del Senado de «esperar la liberación», él se declaró autor del mismo delito y fue encarcelado y ejecutado en el 524.

Orador, erudito y poeta, fue, ante todo, un filósofo y uno de los últimos representantes del clasicismo por sus comentarios de Aristóteles, Porfirio y Cicerón; y, al mismo tiempo, el primer escolástico con sus manuales en torno a las ciencias del «quadrievium» y con sus opúsculos religiosos como *De Trinitate*, *De substantia divinatatis* o *De persona et natura*.

Su obra más famosa, *De consolacione philosophiae*, que escribió en la prisión, influyó muy poderosamente en la Edad Media: es un tratado en el que, desde una perspectiva platónica y compuesto en prosa y verso (39 poesías, a principio y final de capítulo), imagina la aparición de la Filosofía en la cárcel y el consuelo que le proporciona a sus dolores.

III) AUTORES EN ITALIA DEL NORTE. Destacada por sus oradores, Italia del Norte contempla, ante todo, la figura principal de Ennodio (474-521), obispo de Pavía: éste nos ha dejado una obra abundante, como las 29 *Dictiones*, discursos en los que debemos ver más bien unos ejercicios de escuela; sus diez opúsculos encierran

diversos temas: panegíricos, vidas de santos, e incluso confesiones al estilo de San Agustín. Una extensa correspondencia, en nueve libros, contiene 300 cartas, por lo general ajenas a cuestiones religiosas. Por fin, dos libros de *Carmina*, ciento cincuenta poemas de asunto vario: himnos, epitafios, inscripciones piadosas, junto a poesías de carácter profano, como relatos de viaje y epigramas eróticos.

IV) AUTORES EN ITALIA DEL SUR. Entre los escritores de Italia meridional nos referiremos, en primer lugar, a Casiodoro (490-583). Cónsul, secretario y ministro de Teodorico, no conoció —como Boecio— desgracias y sinsabores. A los sesenta años se retira a un monasterio, donde vivió hasta cerca de los cien escribiendo, leyendo y haciendo copiar manuscritos que enriquecieron su biblioteca.

Compone la *Crónica*, historia universal desde Adán hasta el 519, y más tarde su *Historia Gothorum*. En el monasterio escribió una enciclopedia de las siete artes liberales, tratados sobre gramática y comentarios a los Salmos. Erudito, su estilo resulta demasiado ampuloso.

Hay que destacar también a San Benito, autor de la célebre *Regula monachorum*, y al obispo Víctor de Capua, exégeta escritor de la *Armonía evangélica*.