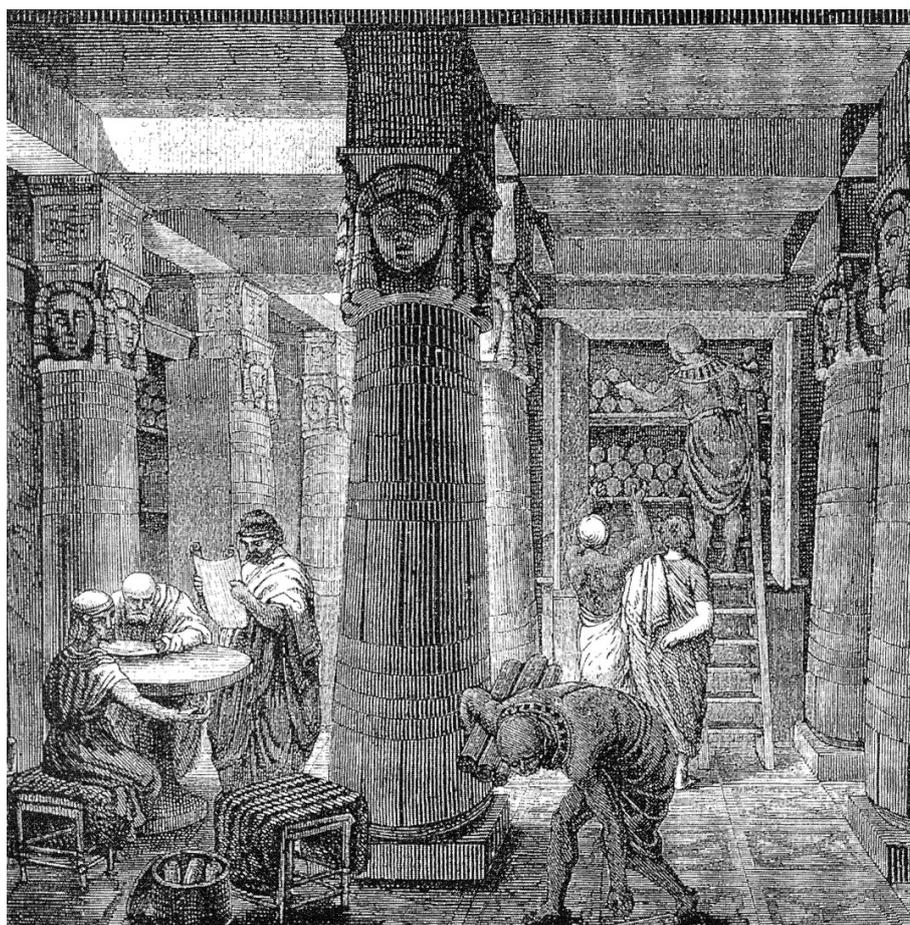




Literatura Griega



LITERATURA GRIEGA



Departamento de Latín y Griego
I.E.S. Sierra Bermeja
Curso 2014-2015
Málaga

Κατασταθεις ἐπὶ τῆς τοῦ βασιλέως βιβλιοθήκης Δημήτριος ὁ Φαληρεὺς ἐχρηματίσθη πολλὰ διάφορα πρὸς τὸ συναγαγεῖν, εἰ δυνατόν, ἅπαντα τὰ κατὰ τὴν οἰκουμένην βιβλία· καὶ ποιούμενος ἀγορασμοὺς καὶ μεταγραφὰς ἐπὶ τέλος ἤγαγεν, ὅσον ἐφ' ἑαυτῷ, τὴν τοῦ βασιλέως πρόθεσιν. Παρόντων οὖν ἡμῶν ἐρωτηθεῖς· Πόσαι τινὲς μυριάδες τυγχάνουσι βιβλίων; Εἶπεν· Ὑπὲρ τὰς εἴκοσι, βασιλεῦ· σπουδάσω δ' ἐν ὀλίγῳ χρόνῳ πρὸς τὸ πληρωθῆναι πεντήκοντα μυριάδας τὰ λοιπά.

*D*emetrio de Falero fue puesto al mando de la biblioteca real y se pusieron a su disposición grandes sumas de dinero para recopilar, si era posible, todos los libros en el mundo conocido. Mediante adquisiciones y transcripciones llevó a su cumplimiento el proyecto del rey en la medida de sus posibilidades. Yo estaba allí cuando el rey le preguntó: «¿Cuántos miles de libros tenemos?». Él respondió: «Más de doscientos mil, señor; pero procuraré llegar pronto a los quinientos mil».

Pseudo-Aristeas, *Carta a Filócrates* 9-10

Τὴ γλώσσα μοῦ ἔδωσαν ἑλληνική·
τὸ σπίτι φτωχικὸ στὶς ἀμμουδιὲς τοῦ Ὁμήρου.

*L*a lengua me la dieron griega;
pobre la casa en los arenales de Homero.

Odysseas Elytis, *B'*, de *Τὸ ἄξιόν ἐστι* (1959)



Literatura Griega

© Departamento de Latín y Griego

I.E.S. Sierra Bermeja (Málaga)

Curso 2014-2015

<http://paulatinygriego.wordpress.com>

ÍNDICE GENERAL

I	LITERATURA GRIEGA	1
1	LA ÉPICA GRIEGA	3
1.1	Introducción: Características de la épica	3
1.2	Homero	4
1.2.1	Los poemas homéricos: la <i>Ilíada</i> y la <i>Odisea</i>	5
1.3	Hesíodo	10
1.4	Influencia de la poesía épica	12
2	LA LÍRICA GRIEGA	13
2.1	Introducción: contexto y género literario	13
2.1.1	Contexto social: la época arcaica	13
2.1.2	El género literario: la poesía lírica	14
2.2	Géneros y autores	16
2.2.1	La poesía elegíaca: Teognis y Solón	16
2.2.2	La poesía yámbica: Arquíloco	17
2.2.3	La poesía mélica: Safo	18
2.2.4	La lírica coral: Píndaro	18
3	EL DRAMA ÁTICO: TRAGEDIA Y COMEDIA	21
3.1	Introducción	21
3.1.1	Origen y subgéneros	21
3.1.2	Organización y marco de representación escénica	22
3.2	La tragedia	23
3.2.1	Origen	23
3.2.2	Contenido	23
3.2.3	Estructura	24
3.2.4	Autores de tragedia	25
3.3	La comedia	35
3.3.1	Introducción	35
3.3.2	Autores de comedia	37
4	LA HISTORIOGRAFÍA	43
4.1	Introducción	43
4.1.1	Definición y orígenes de la historiografía: los logógrafos	43
4.1.2	Puntos fundamentales de la historiografía griega	44
4.2	Autores	44
4.2.1	Heródoto	44
4.2.2	Tucidides	45
4.2.3	Jenofonte	46
4.2.4	La historiografía en época helenística e imperial: Polibio y Plutarco	48

II	APÉNDICES	53
A	LÍNEA DEL TIEMPO DE LA LITERATURA GRIEGA	55
B	LA ÉPICA GRIEGA	57
	B.1 Homero: Odisea	57
	B.2 Una anécdota de Homero	57
C	LA LÍRICA GRIEGA	59
	C.1 Teognis	59
	C.2 Solón	62
	C.3 Arquíloco	64
	C.4 Safo	65
	C.5 Píndaro	67
D	EL TEATRO GRIEGO	71
	D.1 Sófocles: Antígona	71
	D.1.1 El valor de la <i>Antígona</i> de Sófocles	75
E	LA HISTORIA	77
	E.1 Heródoto: La historia de Giges y Candaules	77
	E.2 Tucídides: Elogio de la democracia ateniense	78
F	INTRODUCCIÓN AL GÉNERO DRAMÁTICO	81
	F.1 Introducción	81
	F.1.1 Origen del teatro	81
	F.1.2 Elementos de la estructura dramática	81
	F.2 Características del género dramático	82
	F.3 El teatro griego: léxico	84
G	ADIVINANZAS EN GRIEGO	87
H	BIBLIOGRAFÍA	89
	H.1 La épica griega	89
	H.2 La lírica griega	89
	H.3 El drama ático: tragedia y comedia	90
	H.4 La historiografía	91
	ÍNDICE ALFABÉTICO	93

DEDICATORIA

*N*aturally I am biased in favour of boys learning English. I would make them all learn English: and then I would let the clever ones learn Latin as an honour, and Greek as a treat.



*N*aturalmente estoy subjetivamente a favor de que los chicos aprendan inglés. Les haría aprender inglés a todos; y después, dejaría a los inteligentes aprender Latín como un honor y Griego como un placer.

Sir Winston Churchill



Без знания греческого нет образования.

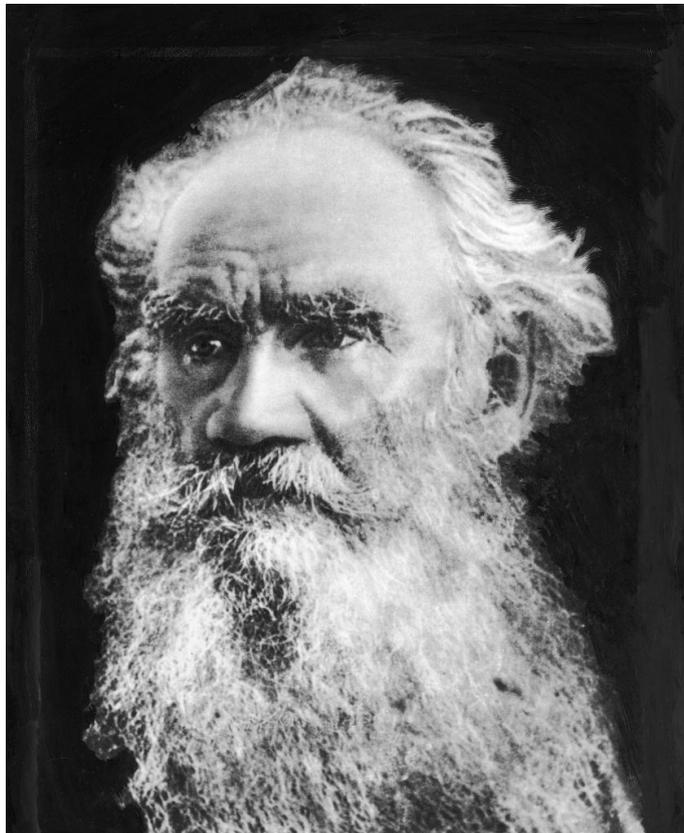


*S*in el conocimiento del griego no hay educación.

Lev Nikoláyevich Tolstói

(Carta a A. A. Fet, enero de 1871)

A handwritten signature in gold ink on a dark, rectangular background.



A MANERA DE PRÓLOGO

*P*ara aclararlo desde el principio, ni esto es un libro ni estas líneas son un prólogo, sino más bien una orientación de lo que encontraréis a continuación.

Sólo quiero responder a una pregunta: ¿por qué es importante la literatura griega? Aquí caben dos respuestas, la pedestre y otra un poco más filosófica que intentará haceros ver que esto no es literatura.

La pedestre es tan obvia como tener 16 años (o más) y estar estudiando 2º de Bachillerato: la literatura griega es importante porque, estudiándola bien y en profundidad, podréis sacar hasta 3 puntos en el examen de Selectividad.

Y ahora la respuesta no tan obvia:

1. No se puede estudiar una literatura cualquiera sin leer los textos, preferiblemente en su idioma original o, en su defecto, en una buena traducción a nuestra lengua. Para solucionar esto podéis acudir a una biblioteca y buscar alguna traducción de los autores y obras que aparecen en las páginas siguientes (o consultar la bibliografía incluida al final). Esto tiene una pequeña dificultad: nuestro lenguaje de hoy en día, banalizado y masacrado por la televisión y los medios, es tan corto, tan breve, tan conciso, que está muy, muy lejos de la forma de una literatura como la griega que destaca no sólo por su sencillez (que es una de las formas que adopta la belleza) sino también por la riqueza de su vocabulario. Además, hay que tener en cuenta que la literatura para los griegos (junto con la filosofía) era una de las más altas formas de expresión de lo que hoy llamamos cultura.
2. Entre las literaturas europeas la literatura de Grecia ocupa un sitio singular por dos motivos:
 - porque es la más antigua que realmente sobrevive y la que ha ejercido una mayor influencia, fundamentalmente a través de la literatura latina,
 - y porque tiene un valor intrínseco y permanente por sí misma, y este valor no es histórico sino fruto de la influencia que han ejercido en la cultura occidental los géneros literarios que los griegos inventaron y perfeccionaron, como la épica, la lírica, la tragedia y la comedia, la prosa histórica, la filosofía o la retórica.

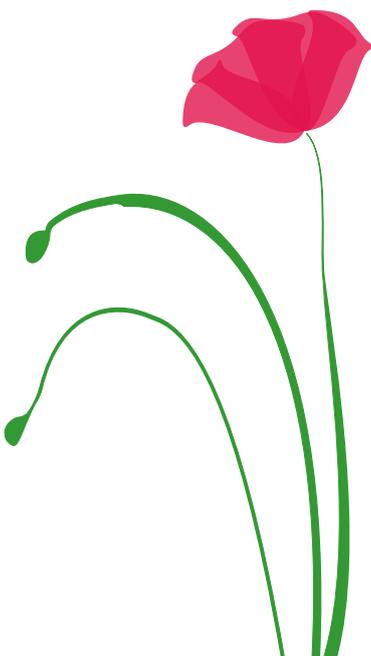
Pero en realidad, a consecuencia del tiempo transcurrido desde que esta literatura se escribió y del devenir histórico, sólo poseemos una décima parte de esta literatura. Por poner algunos ejemplos: tanto

*Por si a alguien se
le ocurre
preguntarlo, esto
NO entra en
examen*

de Esquilo como de Sófocles conservamos 7 tragedias de cada uno de ellos, de las 80 y 123 que, respectivamente, escribieron. De las 92 obras que escribió Eurípides se nos han transmitido sólo 18.

Sin embargo, la literatura griega resulta haber sido más rica de lo que podemos sospechar por los vestigios. Y así, cuando la juzguemos, conviene tener muy presente que sólo disponemos de los restos de todo un mundo desaparecido, cuya fuerza y tamaño no tenemos forma de imaginar.

Javier Sánchez
Agosto 2014



INTRODUCCIÓN

1. ¿QUÉ ES LA HISTORIA DE LA LITERATURA?

*L*a literatura no se estudia, se lee (ya lo dijimos antes). Lo mismo podríamos decir de la música o del arte en general. Sin embargo para mejor acercarnos a ella o para desenvolvernos mejor entre sus recovecos es deseable tener una visión de conjunto, saber los recursos que utiliza, estudiar las relaciones existentes entre la producción literaria y su contexto histórico y social. Todos estos temas concernientes a la literatura han dado origen a lo que se denomina teoría e historia de la literatura o crítica literaria.

Historia de la literatura o crítica literaria

Lo que es urgente afirmar ya es que el conocimiento de la teoría de la literatura no sustituye la lectura de la misma. Los estudios llamados de humanidades a veces ponen el acento en todo el aparato erudito que acompaña a la literatura y trabajan poco sobre los textos. Este sinsentido llega al extremo de que mucha gente, que se denomina "culto", puede decir muchas cosas y aportar datos de una obra sin siquiera haberla leído. Cualquier estudiante tiene la experiencia de que ha acumulado muchísima información sobre autores u obras de cuya lectura no ha disfrutado. Y es muy frecuente que se citen fragmentos o frases de un libro que ni siquiera se ha abierto. Pero todas estas cuestiones pertenecen a la sociología del consumo literario que, como su nombre indica, tiene mucho más que ver con la sociología que con la literatura.

Importancia de la lectura

Tradicionalmente los estudios de la literatura se ordenan según criterios cronológicos o históricos, comenzando con los primeros documentos escritos de que se dispone y pasando revista a las sucesivas épocas históricas. Es la historia de la literatura y permite simultanear el estudio de la historia con las producciones literarias, es decir, situar los textos en su contexto histórico. De esta forma, en la literatura griega, cabe una triple distinción que se corresponde bien con los hechos culturales y políticos: un primer período que se podría llamar de la épica y de la lírica, que va desde los orígenes a las Guerras Médicas, que enfrentaron a griegos y persas; un segundo, el de la poesía dramática, la oratoria y la historiografía, que se extiende desde dichas guerras hasta la época de Alejandro Magno; finalmente, un tercer período, el de la erudición filológica y de la ciencia, correspondiente a la extensión de la cultura griega fuera de sus límites patrios y que comúnmente se conoce con el nombre de período alejandrino o helenístico. Desde un punto de vista meramente literario Grecia nos presenta a sus mayores escritores, Homero, Esquilo, Sófocles o Tucídides, desarrollando su actividad literaria en un solo y único dominio.

Criterios cronológicos o históricos

Historia de la literatura griega

Esta uniformidad, esta dedicación a un solo campo cambia tan sólo con el advenimiento de la época alejandrina, en la que sus escritores cultivan ya los más variados géneros.

Criterios temáticos

Otras veces la literatura se estudia por temas (literatura amorosa, psicológica, filosófica, de viajes, . . .).

Literatura a través de los textos

En otras ocasiones se estudia a partir de obras representativas y canónicas de cada movimiento o de cada época. Es la literatura a través de los textos.

Criterio de ordenación por géneros literarios

Finalmente se puede acceder al estudio de la literatura ordenando el trabajo por géneros literarios. Constituye una forma de estudio transversal y tiene la ventaja de poder hacerse mejor a través del estudio directo de los textos originales, como la antes citada. El agrupar los textos literarios en géneros nos permite también concentrar nuestro análisis en los recursos retóricos propios de cada género. Pero esto tiene también una dificultad y es que esta ordenación hace que estudiemos autores de fechas muy distintas dentro del mismo tema, con lo que se pierde la visión de conjunto de la época en la que vive el autor y los condicionantes históricos de su obra.

2. LOS GÉNEROS LITERARIOS

El término "género"

La palabra "género" procede del latín *genus*, "género, clase, especie". En literatura, como en otros campos, el género es un criterio que permite la distinción y la clasificación: género es cada una de las categorías en que se pueden agrupar obras que participen de unas características esenciales y se atienen a reglas comunes.

Teoría de los géneros literarios en Grecia

La teoría de los géneros literarios en Grecia parte de Aristóteles, quien en su *Poética* estableció tres como fundamentales: épico, trágico y lírico. Cada uno de ellos venía definido por un modo de expresión y un estilo propio que debía adecuarse a su finalidad estética, como veremos más adelante.

Teoría de los géneros literarios en Roma

En la civilización romana, fue el poeta Horacio quien recogió las teorías griegas referentes a la creación literaria, en su *Epístola a los Pisones*, también conocida como *Arte poética*, propugnando una imitación sin servilismos de los autores y las obras de la Grecia clásica.

Distintos tipos de clasificación

Las obras de la producción literaria presentan una complejidad y variedad considerable. Por ello, a lo largo de la historia se ha intentado repetidamente poner orden en este panorama tan heterogéneo y clasificar de alguna manera todos estos productos del ingenio humano. Es sabido que todo intento de clasificación implica un punto de arbitrariedad y la clasificación de los géneros literarios no escapa a este principio. Los criterios que suelen utilizarse para esta ordenación son unas veces puramente formales, otras atienden al contenido, o al papel que juega el autor, o a las funciones del lenguaje.

Los criterios de clasificación atienden por una parte a la forma en que se nos presenta el texto. Todos diferenciamos por la forma un texto poético, de uno dramático o narrativo. La lírica se presenta en líneas o versos regulares, la narrativa en frases seguidas y el teatro en estilo directo. Pero todos sabemos que si cogemos un poema y ponemos todos sus versos seguidos no por ello construimos un texto narrativo. O que si dividimos un párrafo narrativo en intervalos regulares no por ello resulta de allí un poema. Así, la primera distinción que podríamos hacer es puramente formal, entre verso y prosa. Dentro de estos dos grupos, en la literatura griega, la poesía épica, la lírica y el teatro (tragedia y comedia) estarían escritos en verso, frente a la historiografía que estaría escrita en prosa.

Clasificación según la forma

Una clasificación comúnmente aceptada, y quizás la más tradicional de todas, distribuye los géneros literarios griegos en tres grupos, pero tenemos que añadir que esta división tiene una finalidad utilitaria y didáctica y no es en modo alguno normativa o impositiva.

Clasificación con utilidad didáctica, no normativa

Por otra parte, es comprobable que no existen obras de las que se pueda decir que pertenecen exclusivamente a un género determinado. En todas las obras literarias se encuentran rasgos o partes narrativas, líricas, dramáticas o expositivas, aunque predomine a lo largo de ella una en especial.

En cualquier caso, estas formas de presentación, codificadas a lo largo de la historia, son admitidas tanto por los escritores, editores o lectores para distinguir unos textos de otros.

También se suelen clasificar los textos atendiendo a la finalidad comunicativa de quien lo produce: el texto narrativo tendría como finalidad ser contado o imaginado, el lírico, ser cantado, y el dramático, ser representado. Y también por el lugar o el papel que asume el escritor. Este esquema coincide con lo que se denominan los géneros naturales:

Clasificación según su finalidad comunicativa

Los géneros naturales

- El autor habla y mantiene su personaje. Predomina la subjetividad y la función expresiva del lenguaje: así nacería la lírica y la poesía. Históricamente parece que fue el primer género en aparecer: las composiciones en que los humanos empezaron a expresar por escrito y de forma subjetiva sus sentimientos de amor, alegría, miedo, celebración, crítica, sátira,...
- El autor hace una narración sobre otros personajes y cuenta una argumento con base histórica. Estamos ante la historiografía.
- El autor utiliza la representación directa de unos personajes reales o ficticios en un escenario para expresar sus ideas: se trata del teatro.

Narrativa, lírica y drama

Épica (narrativa, en un sentido más amplio), lírica y drama¹ serían así las tres formas naturales de la literatura, mientras que la denominación de géneros literarios quedaría para las especies históricas identificables y determinables dentro de aquellas formas naturales. Por poner un ejemplo sencillo, tanto la tragedia como la comedia serían géneros diferentes, ya que ambos se han producido históricamente con unas características precisas y peculiares, si bien ambas son tipos de drama, esto es, se inscriben dentro de la misma forma natural de literatura. Sin embargo en esta primera clasificación “natural” la historia del arte y de la cultura ha ido introduciendo variantes, subgéneros, empeñados en la empresa de poner un orden en la complejidad de toda obra del pensamiento humano.

Eliminación de la distinción entre poesía y prosa

El esquema tripartito expuesto es un esquema que la crítica literaria moderna ha tendido a aplicar cuando elimina la distinción entre poesía y prosa y divide la literatura imaginativa en ficción (novela, cuento, épica), drama (ya sea en prosa o en verso) y poesía (lo que antes era la poesía lírica). En esencia es la misma distribución que aparece entre los griegos con la primera reflexión de tipo teórico acerca del problema. Se la debemos a Platón, quien en la *República* (377b–398b) plantea una clasificación tripartita: trata primero (377b–392c) del contenido (*ἃ λεκτέα*) y algo más adelante (392d–398b) sobre la forma (*ὡς λεκτέα*) de la poesía. Son tres para Platón las formas o géneros: *διήγησις ἀπλῆ*, *διήγησις διὰ μιμήσεως*, *διήγησις δι’ ἀμφοτέρων*, a saber, expositiva, mimética y mixta. Como ejemplo del primer tipo nos cita el ditirambo (parece referirse más al ditirambo en su forma originaria que al tipo representado por Baquílides), donde el poeta habla en primera persona. Ejemplifica el segundo tipo con la comedia y la tragedia, donde el poeta desaparece para dejar que el diálogo se desarrolle libremente entre los personajes. El tercer tipo es aquel en que el poeta habla por sí mismo y deja hablar a los personajes, como es el caso de la épica.

Transformación y adaptación de los géneros literarios

Los géneros están en constante transformación y adaptación a las necesidades expresivas de cada época. Obedecen a tendencias o modas y muchas veces el mérito de una obra literaria se basa en su capacidad para cambiar o subvertir las reglas atribuidas a un determinado género.

Vamos, pues, a hablar más detalladamente de los géneros más comúnmente aceptados en la literatura griega que son la poesía épica, la poesía lírica, el teatro (incluyendo tragedia y comedia), y, dentro de la prosa, la historiografía.

¹ Aunque en la historia de la literatura se utiliza el término “drama” genéricamente para referirse a cualquier obra representada en un escenario, el drama es más específicamente la adaptación de la tragedia a nuestra época. Trata un asunto serio y grave pero situado en un plano real, más cercano al espectador. Los personajes no han de ser nobles ni reyes, sino cualquier ser humano que encarne un sentimiento trágico o doloroso.

2.1. La poesía épica

La poesía épica es fundamentalmente una poesía narrativa, es decir, consiste en la narración, más o menos objetiva, de una historia, de unos hechos llevados a cabo por una serie de personajes. Estos hechos suelen ser de carácter heroico: se trata de hazañas bélicas protagonizadas por personajes de alto rango, reyes o nobles, o incluso héroes de naturaleza semidivina. Suele tratarse de poemas de gran extensión. En su estilo observamos una serie de características –irregularidad métrica, tendencia a cierto formulismo– que revelan su origen y transmisión orales. De acuerdo con algunos teóricos, la evolución histórica de este género dio lugar a la novela, una narración en prosa.

Entre las clases de poesía épica distinguimos la epopeya, los cantares de gesta, los poemas épico-cultos y los romances.

- La epopeya consiste en el conjunto de poemas épicos de un país o cultura. Se trata de poemas producidos en épocas remotas y que configuran el pasado mítico de todo un pueblo. Cabe destacar la epopeya griega, constituida por la *Ilíada* y la *Odisea* originarias, y la epopeya hindú, formada por el *Ramayana* y el *Mahabharata*.
- Los cantares de gesta son los poemas épicos compuestos durante la Edad Media, como el *Cantar de Mio Cid*.
- Los poemas épico-cultos son poemas escritos a imitación de la poesía épica antigua en épocas más recientes. Son poemas de autores conocidos –a diferencia de la mayoría de las obras épicas antiguas, que suelen ser anónimas– y la métrica utilizada es más regular. *La Eneida*, de Virgilio, o *La Divina Comedia*, de Dante, son poemas épico-cultos. En la literatura castellana quizá el más famoso sea *La Araucana*, de Alonso de Ercilla, poeta del siglo xvi que relata la conquista de la Araucanía por los españoles.
- Muchos romances castellanos son también narrativos, y algunos proceden precisamente de la fragmentación de los antiguos cantares de gesta. Es cierto, también, por otra parte, que la forma del romance dio cabida también a elementos líricos.

2.2. La poesía lírica

A diferencia de la épica, la poesía lírica no pretende relatar una historia sino que trata más bien de ser un vehículo para la expresión de los sentimientos subjetivos del autor. En su ori-

gen, la poesía lírica iba asociada al canto, es decir, tenía un acompañamiento musical. En la actualidad, cuando hablamos de poesía nos referimos a la poesía lírica, ya que la épica apenas tiene desarrollo. Los poemas líricos son breves y suelen agruparse formando libros.

Aun cuando todos los lectores reconocen sin dificultad el género poético, paradójicamente, resulta difícil definir con precisión la poesía. Cada poeta parece tener una idea distinta de lo que es su arte, y de hecho la reflexión sobre la poesía es el tema de muchos poemas.

Normalmente la poesía está escrita en verso y, por lo tanto, el ritmo y la musicalidad tienen una especial relevancia. A partir del siglo XIX, aparece también el poema en prosa, de modo que el verso deja de ser un rasgo definitorio. En cualquier caso, en el poema los elementos que proporcionan un ritmo suelen ser muy importantes.

Además de ritmo, en las obras poéticas encontramos una gran concentración de recursos expresivos, ya que la atención que el autor concede a la forma es extrema.

La temática de la poesía es también variada, pero suele predominar el mundo interior del autor, sus sentimientos, su concepción del mundo. El amor, correspondido o rechazado, el dolor ante la muerte, el sentimiento por el paso del tiempo, la exaltación ante la belleza de la naturaleza son temas líricos universales.

Subgéneros de la poesía lírica

De acuerdo con determinadas características temáticas y formales tenemos los siguientes subgéneros que vamos a ejemplificar con poemas de la literatura en castellano:

- Oda: composición escrita en elogio o alabanza de una idea, un suceso o una persona, en un tono exaltado. Fray Luis de León escribe una *Oda a la vida retirada*; Federico García Lorca, una *Oda a Salvador Dalí*, y Pablo Neruda dedica todo un libro, sus *Odas elementales*, a cantar las realidades más humildes: el fuego, la cebolla, la gaviota o la farmacia, por ejemplo.
- Elegía: el poeta expresa su dolor por la muerte de un ser querido. Son famosas elegías las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique; el *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, de Federico García Lorca y la *Elegía a Ramón Sijé*, de Miguel Hernández. En algunas ocasiones, el poema no se ocupa de la desaparición de una persona, sino de alguna otra cosa –una época o un sentimiento, por ejemplo–, con un tono elegíaco, es decir, de nostalgia. Así, Leandro Fernández de Moratín escribe una *Elegía a las Musas*, despidiéndose de la poesía.
- Égloga: poema bucólico en el que unos pastores se cuentan sus penas amorosas en el marco de una naturaleza idealizada. Tuvo un especial desarrollo durante el Renacimiento y sigue modelos

clásicos, sobre todo el griego Teócrito y el latino Virgilio. Son célebres las *Églogas* de Garcilaso de la Vega.

- **Sátira:** composición de carácter burlesco destinada a censurar o ridiculizar caracteres o comportamientos. Tiene también precedentes en la literatura clásica, entre otros autores, Horacio y Juvenal. Durante el Barroco la literatura satírica y burlesca alcanza un gran desarrollo. El soneto *Érase un hombre a una nariz pegado* de Francisco de Quevedo o su letrilla contra el poder del dinero *Poderoso caballero / es don Dinero*. En ocasiones, la sátira es personal y dirige sus acerados dardos contra una persona concreta. Es bien conocido el intercambio de poemas injuriosos entre Góngora y Quevedo.
- **Epigrama:** poema breve de tono sentencioso empleado para inscripciones o epitafios, aunque también puede tener intención humorística o satírica.
- **Fábula:** poema narrativo de intención didáctica. La historia está protagonizada en muchas ocasiones por animales. La enseñanza que se quiere transmitir, o moraleja, es muchas veces explícita. Sigue los modelos clásicos de Esopo y Fedro. En español las más famosas son las de Félix María de Samaniego y Tomás de Iriarte.
- **Epitalamio:** poema en que se celebran unas bodas y se desea suerte y felicidad a los recién casados.
- **Himno:** de tono solemne y grandioso, este tipo de poema se dedica a ensalzar personajes o acontecimientos de gran relieve. El romántico José de Espronceda escribió un *Himno al Sol*.
- **Anacreóntica:** composición poética en que se cantan los goces sensuales, el amor y el vino, siguiendo el modelo de Anacreonte. Los poetas neoclásicos del siglo XVIII mostrarán una especial predilección por esta composición.
- **Epístola:** carta en verso que el poeta dirige a un amigo confiándole sus preocupaciones y estado de ánimo. En la literatura castellana generalmente está escrita en tercetos encadenados. Una de las más famosas de la literatura española es la *Epístola moral a Fabio* de Fernández de Andrada.

Estos subgéneros poéticos proceden generalmente de la tradición clásica y alcanzan un gran desarrollo durante el Renacimiento, el Barroco y el Neoclasicismo (siglos XVI, XVII y XVIII). A partir del Romanticismo, la importancia que los poetas conceden a la libertad expresiva y a la originalidad hace que los moldes tradicionales se muestren insuficientes. Las creaciones de los poetas tienen características temáticas y formales difíciles de encuadrar dentro de los viejos esquemas

clásicos. En la actualidad los subgéneros reseñados han caído generalmente en desuso, si bien los poetas contemporáneos los emplean en ocasiones con un enfoque distinto, cuando quieren conjugar modernidad y tradición.

2.3. *El teatro: tragedia y comedia*

*A*l hablar del teatro griego hay que tener en cuenta las muchas diferencias que existen con el teatro europeo posterior. El teatro griego se diferencia del moderno fundamentalmente en lo siguiente:

- La representación. El teatro griego reunía elementos que no suelen aparecer en una representación moderna, como son el coro, la música, la danza o la máscara.
- Su relación con el culto. El teatro antiguo formaba parte del culto oficial de la ciudad y se representaba en una fiesta religiosa, en honor al dios.
- El concepto de lo trágico. Actualmente se entiende la tragedia como una obra en que se plantea un problema de difícil solución, cuya conclusión es penosa y que normalmente conlleva la muerte, pero algunas tragedias de Sófocles y una buena proporción de las de Esquilo y Eurípides dejarían de ser tragedias según esta definición, ya que culminan con un final feliz, aunque, desde luego, cumplen otras condiciones que los atenienses exigían a una tragedia.

Resulta muy difícil entender lo que un espectador del s. v a.C. entendía por tragedia, fundamentalmente por el escaso material de que disponemos –tan sólo 32 obras de la gran cantidad que se representaron y sólo de tres autores– y por el tiempo transcurrido, que hace que estas obras nos resulten lejanas.

Una tragedia griega era una obra en verso que se representaba, como antes hemos dicho, en las fiestas religiosas de la ciudad y que trataba de un tema mítico ya conocido por los espectadores. En las obras que conocemos los temas se toman del ciclo heroico, en especial del ciclo tebano o troyano. Lo que quedaba excluido era el tema histórico contemporáneo.

Además del tema, debía cumplir con una serie de rasgos formales, como la alternancia entre canto y recitado, y el mantenimiento de una estructura fija.

2.4. *La historiografía*

*T*ras la extinción de la épica en el siglo VII a.C., después de algunos pequeños precedentes, nace la historia, cultivada por Hecateo a fines del siglo VI y comienzos del V a.C. y por Heródoto en fecha posterior dentro de dicho siglo (muere después del 429 a.C.). Este género continúa vivo a partir de este momento; y por grande que sea su evolución formal y de contenido podemos decir que, fundamentalmente, es un género narrativo abierto de las características de la epopeya, pero relativo a hechos históricos, no legendarios.

Para Heródoto, el modelo compositivo es evidentemente la *Ilíada*. Encontramos la misma elaboración en unidades que se organizan en niveles, la misma ambigüedad en los límites, los mismos excursos y marchas hacia atrás, los mismos enlaces y anticipaciones, la misma concentración progresiva de las tensiones, la misma coexistencia del principio de yuxtaposición y el del clímax y anticlímax, el mismo uso de relatos, discursos y máximas que se entrelazan. El enfrentamiento de griegos y persas, culminación del de Europa y Asia, es narrado sobre el modelo, en definitiva, del enfrentamiento entre griegos y troyanos.

Si de aquí pasamos a Tucídides, encontramos un marco temporal y local absolutamente rígido. Tras un amplio proemio (el libro I), lo que se nos da es el relato de tres años por libro, dividido cada uno en invierno y verano (o buen tiempo) y organizado cada uno de estos momentos en una serie de escenarios locales. Hay una especie de corsé racional que no impide una diferencia de énfasis según el juicio del autor. Los discursos son mantenidos, pero usados con finalidades diferentes. Ya no son, por así decirlo, partes de la acción, sino instrumentos para presentar el dramatismo de la lucha de ideas y concepciones; y la acción que les sigue lo que hace es poner de relieve quién es el que, históricamente, tiene la razón de su lado.

En época helenística la literatura deja de ser nacional, para dirigirse a todos los griegos: ya a un público culto, ya a una nueva masa de lectores a la que se dedicaban géneros como la novela, la biografía realista, la fábula, la parodia cínica, etc.

Los géneros biográficos tienen, evidentemente, ciertos precedentes en géneros anteriores, desde la épica a la historia pasando por géneros líricos como el encomio y por leyendas no escritas como la de Esopo o la de los Siete sabios. Pero ahora producen géneros escritos que organizan los hechos sobre base cronológica en torno a personajes ya históricos, ya legendarios, ya ficticios. La técnica fundamentalmente usada es la del recurso a la anécdota y la digresión, la posibilidad de acelerar o detener la marcha de la narración, de crear suspense y de introducir elementos de carácter simbólico que repercuten sobre toda la narración. Ésta tiene caracteres e intenciones distintas en los

tres subgéneros fundamentales, que han sido decisivos para toda la literatura posterior:

- La biografía de carácter histórico, como las de Plutarco.
- La novela griega, narración idealizada de contenido erótico y con final feliz, normalmente, sobre el entramado de un viaje con múltiples aventuras. Realmente es el género que, más que la historia y la biografía, ha dado para el futuro el modelo de la narración abierta por excelencia, en la que todo es imprevisible, salvo la aparición (en momentos imprevisibles y con rasgos que lo son igualmente) de las crisis y su feliz solución.
- La novela entre realista y fantástica, de la que nos han llegado como ejemplos la *Vida de Esopo*, *El asno* (conocida por versiones de Luciano y Apuleyo) y el *Satiricón* de Petronio. Es un género eminentemente popular, con tendencia a ser anónimo, que se organiza en torno a las aventuras de un viaje, aventuras de tipo realista y satírico. Presenta variantes con rasgos fantásticos, como la *Vida de Alejandro*.

3. INFLUENCIA GRIEGA EN LA LITERATURA LATINA

La literatura latina se desarrolló desde sus comienzos, allá por el siglo III a.C., en un ambiente impregnado de helenismo, de tal manera que la influencia de modelos griegos es perceptible en las obras latinas de todos los géneros literarios.

La influencia griega estuvo presente en la sociedad romana desde la época de los reyes etruscos (siglos VII–VI a.C.), pero no siempre fue directa ni se le dio la misma acogida. Para la plebe romana el influjo griego era antiguo y estaba muy enraizado en el lenguaje, en las costumbres o en la religión, como resultado de las relaciones comerciales y del trato con esclavos helenizados. En el caso de la nobleza, el helenismo penetró durante los siglos III–II a.C. de manera artificial, como un refinamiento que acompañó los despojos de guerra de las ciudades griegas de Italia y de las potencias helenísticas orientales, y caló tan hondo que las familias nobles no tenían reparos en hacer que sus hijos fueran educados por pedagogos griegos traídos como prisioneros.

Se creó una nobleza filohelena; pero frente a ella hubo sectores que por orgullo preferían mantenerse alejados de las formas de vida griegas, de los intereses comerciales y de la relación con los vencidos. Con todo, pese a las sospechas que despertaba y las diversas reacciones conservadoras, triunfaron los intereses políticos y económicos y el helenismo acabó por imponerse, al tiempo que el conocimiento de la lengua griega se hizo ya indispensable.

La literatura latina nació como una manifestación más de ese helenismo asimilado conscientemente entre la aristocracia dirigente. Aunque se siguieron los prototipos griegos, las tendencias itálicas no llegaron a desaparecer en las obras de los autores latinos y sirvieron para dar un sello propio a las dignas imitaciones del arte de los griegos, que en ocasiones llegaron a superar.

Los autores latinos sintieron el deseo de oponer a la cultura griega una cultura "nacional", por más que fuese elaborada a semejanza de aquella. No obstante, es un error tachar a los romanos de poco originales, porque la originalidad sólo se ha considerado criterio para la creación estética desde fines del siglo XVIII.

CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES Y GRÁFICOS

IMÁGENES

PORTADA *Kylix* ático de figuras rojas, firmada por Douris como pintor, alrededor del 480 a.C. Muchachos en una escuela. Anchura 39 cm. Imagen tomada del boletín número 10 de *The Metropolitan Museum of Art*, junio de 1969.

PÁGINA DE TÍTULO Imagen idealizada de la Biblioteca de Alejandría, tomada de internet.

DEDICATORIA Sir Winston Churchill fotografiado en 1941 por Yusuf Karsh. / Fotografía de Lev Tolstoi, tomada del blog *En lengua propia*.

PÁGINA 20 Copa con Dioniso navegando rodeado de delfines, obra del pintor Exekias, alrededor del 535 a.C., conservada en Munich, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek.

APÉNDICE A Imágenes tomadas del blog *Clásicas en el Severo Ochoa*

PÁGINA 58 *Los sueños de Homero*.

PÁGINA 85 *Tragedia y comedia*, de E. Di Chirico.

COLOFÓN Detalle de una vasija ática del pintor Douris en la que se observa un joven escribiendo en una tablilla de cera.



GRÁFICOS

PÁGINA 10 Árbol genealógico de los dioses griegos, según Hesíodo (elaboración propia).

PÁGINA 42 Calendario ático, *Arma uirumque fecit*.

SELECTIVIDAD

*S*as Directrices y Orientaciones generales para las Pruebas de Acceso a la Universidad en la asignatura de Griego II dicen lo siguiente:

La Cuestión 3 consistirá en desarrollar, sin límite de espacio, el tema de Literatura que se propone, elegido de entre los siguientes:

1. La poesía épica.
2. La poesía lírica.
3. El drama.
4. La historiografía.

En el desarrollo de este apartado, que será diferente para cada opción, el alumno deberá atender de modo preferente a los rasgos que definen cada uno de los géneros literarios y de los correspondientes subgéneros, si los hubiere.

La cuestión de Literatura se valorará hasta un máximo de tres (3) puntos, teniéndose en cuenta también la coherencia expresiva, la riqueza sintáctica y la corrección gramatical.

Parte I

LITERATURA GRIEGA

LA ÉPICA GRIEGA

τυφλὸς ἀνὴρ, οἰκεῖ δὲ Χίῳ ἔνι παιπαλοέσση
 τοῦ πᾶσαι μετόπισθεν ἀριστεύουσιν ἀοιδαί
 Hay un ciego que habita en la escarpada Quíos,
 cuyos cantos todos serán por siempre los más excelsos

Himno homérico a Apolo

1.1 INTRODUCCIÓN: CARACTERÍSTICAS DE LA ÉPICA

- Por poesía épica se entiende un tipo de poesía narrativa que canta las hazañas de unos héroes pertenecientes a un pasado más o menos legendario y cuyo comportamiento glorioso acaba convirtiéndose en modelo de virtudes (valor, fidelidad, nobleza).
- Es poesía cantada por aedos (ἀοιδός) o cantores profesionales, con acompañamiento musical; esto era una ayuda para la memoria, como lo era también la dicción formularia, un saber técnico que comprendía expresiones válidas para muchas situaciones, la aplicación mecánica de epítetos a nombres (*Atenea, la de los ojos de lechuza; Aquiles, el de los pies ligeros...*), que se transmitían de generación en generación (por eso se dice también que es una poesía formularia). Todo ello facilitaba la retención memorística por parte del cantor.
- Es poesía objetiva, pues el poeta actúa como simple narrador de unos hechos ajenos a él.
- La forma de esta poesía¹ es el hexámetro dactílico. Consiste en la repetición, seis veces, del pie rítmico llamado dáctilo (una

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

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

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

sílaba larga seguida de dos breves), que puede suplirse en algunos pies por un espondeo (dos sílabas largas). Genéricamente, el esquema del hexámetro es el siguiente:

— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ ◡ | — ◡

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

- La poesía épica tuvo una primera etapa oral, en la que el cantor se limitaba a repetir, con pequeñas variaciones, una serie de cantos de héroes y personajes míticos que había aprendido de otros aedos. A esta etapa sucede otra en la que, utilizando la escritura, crea sus propios poemas. Ésta es la etapa de la poesía culta y a ésta pertenece el gran autor épico griego, Homero.
- Esta poesía utiliza ciertos recursos estilísticos, como comparaciones, catálogos (largas enumeraciones de guerreros, pueblos que participan, etc.), invocaciones a las Musas, digresiones, narraciones o relatos que se alejan de la acción principal.

Vid. *infra* el comienzo de la Odisea en Sección B.1, en p. 57

1.2 HOMERO

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

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

La polémica sobre este tema, bautizada con el nombre de “cuestión homérica”, ha dividido a los filólogos y a los críticos literarios hasta bien entrado el siglo xx en unitaristas, defensores de la unidad de autor, y analistas, quienes siguiendo las teorías de Wolf tratan de explicar la génesis de ambos poemas prescindiendo de un autor personal.

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

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

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

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

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

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

1.2.1.1 *La Ilíada*

1. Argumento

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

2. Estructura

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

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

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

No obstante y a pesar de este carácter episódico, la *Ilíada* es un poema unitario y bien planeado estructuralmente, pues todos los episodios están entretnejidos, y la composición es dinámica y dilatoria. En efecto, todo está pensado para ir dando tensión

dramática al relato; así, el desastre griego previsto por Zeus en el canto I no se produce hasta el XI; en el XI se concibe la intervención de Patroclo, pero ésta no se produce hasta el XVI; Patroclo muere en el XVI pero Aquiles no se entera hasta el XVIII y sólo combate en el XX. Todos los actores parecen saber que Troya caerá: lo sabe Agamenón, y lo sabe Diomedes. El propio Aquiles sabe que ha de morir, pues su propia madre se lo dice.

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

1.2.1.2 La Odisea

1. Argumento

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

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

2. Estructura

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

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

1.2.1.3 Comparación entre *Ilíada* y *Odisea*

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

- La *Ilíada* es un poema pesimista, abocado a una tragedia; nos habla de la triste condición de los hombres, juguetes de los dioses. La *Odisea* es el poema que exalta el deseo de sobrevivir, donde los hombres son responsables de sus vidas.
- La *Ilíada* es un poema sólo de héroes: generosos y egoístas, valientes pero no liberados del miedo, bellos, buenos, viriles, ex-

celentes y, en buena medida, sobrenaturales. La *Odisea* es un poema de la gente, que exalta la hospitalidad, la vida familiar, que se detiene, por ejemplo, a estudiar la psicología femenina (el sentimentalismo y coquetería de Calipso, la candidez de Nausícaa, la fidelidad de Penélope, el carácter afectuoso y gruñón de Euriclea); aparecen en la *Odisea* personajes sencillos: el porquero Eumeo, la nodriza Euriclea, el mendigo y hasta el perro de Odiseo, Argos. Ello la convierte en un poema nuevo pues se está adaptando la forma épica a un contenido familiar y cotidiano

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

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

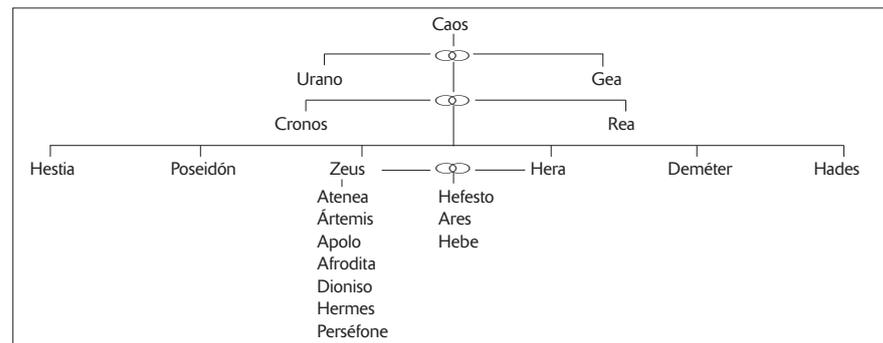
Lo que nadie duda es que la *Odisea* es un poema más moderno que podría situarse en la primera mitad del siglo VII. No sólo se fundamenta la idea en los componentes temáticos y de tono que hemos apuntado arriba, sino en algo más objetivo como es la lengua y el estilo. Aunque escrita en eso que se ha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

1.3 HESÍODO

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

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

Árbol genealógico
de los dioses
griegos según
Hesíodo



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

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

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

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

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

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

1.4 INFLUENCIA DE LA POESÍA ÉPICA

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

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

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

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

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

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

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

LA LÍRICA GRIEGA

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

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

ANTÍPATRO DE SIDÓN, *Antología Palatina* 9, 66

2.1 INTRODUCCIÓN: CONTEXTO Y GÉNERO LITERARIO

2.1.1 *Contexto social: la época arcaica*

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

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

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

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

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

Vid. supra
Sección 1.1
Introducción:
Características de
la épica, en p. 3

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

2.1.2 El género literario: la poesía lírica

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

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

2.1.2.1 Lírica monódica

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

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

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

Esquema del dístico elegíaco:

— $\overline{\cup}$ | — $\overline{\cup}$ | — $\overline{\cup}$ | — $\overline{\cup}$ | — $\cup \cup$ | — \cup
 — $\overline{\cup}$ — $\overline{\cup}$ — | — $\cup \cup$ — $\cup \cup$

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

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

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

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

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

Su principal representante es Arquíloco.

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

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

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

2.1.2.2 *Lírica coral*

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

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

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

Entre sus subgéneros tenemos que destacar:

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



2.2 GÉNEROS Y AUTORES

2.2.1 *La poesía elegíaca: Teognis y Solón*

2.2.1.1 *Teognis*

Vid. infra una selección de poemas de Teognis en Sección C.1, en p. 59

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

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

Fue un defensor de los valores aristocráticos, en una época en que se iban abriendo camino los valores democráticos. Para él la virtud es connatural a los nobles, que la adquieren por linaje. Sobre esta virtud en potencia es necesario ejercer la compañía de los buenos, los ἀγαθοί (nobles), frente a los κακοί (los viles, la masa). Destacamos las elegías a Cirno, joven amado por Teognis, a quien toma a cargo para educarlo, algunas de carácter erótico.

2.2.1.2 Solón

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

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

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

Vid. infra algunos poemas de Solón en Sección C.2, en p. 62

2.2.2 La poesía yámbica: Arquíloco

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

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

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

Y es que Arquíloco se va a hacer famoso, sobre todo, por su mala lengua. Una de sus víctimas preferidas fue un noble de Paros, Licambes, padre de Neóbula, joven con la que el poeta quería casarse sin que obtuviera el permiso paterno. Esto lleva a Arquíloco a burlarse de Licambes, a zaherirlo sin piedad, destrozando incluso a la propia Neóbula, a la que presenta prostituida. Otra de sus víctimas poéticas es su capitán, al que ataca con virulencia, porque pensaba éste que había que perjudicar siempre a los enemigos fuese como fuese. Pero Arquíloco es un veterano escarmentado al que no le importa tirar su escudo para huir más deprisa o, entre batalla y batalla, echar un trago de vino y comer una hogaza de pan recostado en su lanza. Arquíloco

Vid. infra una selección de Arquíloco en Sección C.3, en p. 64

piensa que hay que gozar cuando existe motivo y no dejarse llevar por la pena cuando no se tiene suerte.

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

2.2.3 La poesía mélica: Safo

Vid. *infra* algunos poemas de Safo en Sección C.4, en p. 65

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

Los epitalamios¹ solían ser poemas de encargo y llenos de motivos populares y tradicionales. Los himnos en su mano se llenaron de motivos personales, lo que hace pensar que no escribió propiamente himnos sino más bien plegarias como el llamado himno a Afrodita.

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

2.2.4 La lírica coral: Píndaro

Vid. *infra* la Olímpica 1 de Píndaro en Sección C.5, en p. 67

El poeta coral más importante, sin lugar a dudas, es el beocio Píndaro (522/518–448 a.C.), que va a explotar enormemente el fondo mitológico de su tierra natal, Tebas. Si la época arcaica se caracteriza por el paso del mito al *logos*, Píndaro va a invertir los términos para ir de la razón al mito, pues, normalmente, no describe la realidad, sino que tan sólo alude a ella mediante símbolos míticos. En él influyen además el siglo en el que vive y la actitud de Tebas ante los cambios sociopolíticos de la época. Frente al resto de Grecia, Tebas permanece anclada en el pasado, dominada por una aristocracia

¹ Eran cantos de boda entonados por jóvenes y doncellas mientras se llevaba a la novia a la casa del novio y a la puerta del dormitorio en la noche de bodas

terrateniendo que, incluso, se alía con los persas cuando éstos invaden la Hélade. En semejante ambiente, es lógico que Píndaro esté muy cercano a la mentalidad homérica y se convierta en el último defensor, ya en pleno siglo v a.C., de los retrógrados ideales aristocráticos.

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

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

En cuanto a su obra, toca todos los géneros de la lírica coral, aun cuando destacan sus cuatro libros de epinicios que contienen 44 odas, distribuidas como sigue: 14 Olímpicas (Juegos de Olimpia); 12 Píticas (Juegos Píticos en Delfos); 11 Ístmicas (Juegos de Corinto) y 7 Nemeas (Juegos de Argos).

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

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

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

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

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



EL DRAMA ÁTICO: TRAGEDIA Y COMEDIA

ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, (...) δι' ἑλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.
 Así pues, la tragedia es imitación de una acción importante y completa. (...) que, por medio de la piedad y el temor, cumple la purificación de tales emociones

ARISTÓTELES, *Poética* 1449b

3.1 INTRODUCCIÓN

3.1.1 Origen y subgéneros

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

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

El drama satírico era de tema legendario y heroico, como el de la tragedia, sólo que, al ser interpretado por un coro de sátiros, seres con apariencia animal, producía un efecto cómico. En las representaciones

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

oficiales organizadas en concurso debía acompañar la trilogía trágica presentada por cada poeta.

3.1.2 Organización y marco de representación escénica

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

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

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

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

- a) El graderío o θέατρον era el lugar destinado a los espectadores. Solía situarse en las faldas de una colina, en donde se colocaban gradas de piedra como asiento, siempre en semicírculo. En Atenas la primera fila, la más cercana a la escena, estaba reservada a funcionarios y sacerdotes.
- b) La orquesta (ὄρχήστρα; de ὀρχέομαι, “danzar, bailar”) era un espacio circular situado entre la primera fila de espectadores y la escena propiamente dicha; estaba reservada para el coro, que además de cantar danzaba. A ella se accedía por unas puertas laterales (πάροδοι) y en medio había un altar para Dioniso.
- c) El proscenio (προσκήνιον) era una plataforma de piedra de unos cuatro metros de alto y tres de ancho, situada en la parte delantera de la escena y que estaba reservada a los actores. Era

donde se desarrollaba la acción dramática o cómica. Tenía una pequeña escalera por la que se bajaba a la orquesta.

- d) La escena (*σκηνή*) estaba situada detrás del proscenio, cerrándolo por detrás y por los lados. En los primitivos teatros de madera la escena no fue más que una barraca de tela y madera donde los actores se cambiaban. En los teatros de piedra era una construcción de varios pisos que representaba la fachada de un palacio o de un templo. Contribuía a orientar la voz de los actores hacia el público.



3.2 LA TRAGEDIA

3.2.1 *Origen*

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

3.2.2 *Contenido*

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

El contenido tiene que ver normalmente con el planteamiento de una situación problemática vivida por alguno de los héroes del mito (símbolos de los grandes problemas del hombre, como el amor, la libertad, el destino, . . . , unido a la nobleza del argumento y a una cierta solemnidad de la acción, que suelen estar vinculados al ciclo de lo sucedido en Troya o a lo que acaeció en Tebas. Otro núcleo temático suele ser el del castigo de la desmesura o la insolencia (*ὑβρις*, *hýbris*) del hombre que pretende igualar o superar a los dioses, y el valor ejemplarizante de dicha medida. Desde antiguo subyace, pues, en el

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

3.2.3 Estructura

Desde el punto de vista de la forma, una tragedia griega consta de una parte recitada, es decir, los diálogos que mantienen los actores en trímetro yámbico, y de una parte cantada normalmente por el coro, de más alto nivel poético y en un lenguaje más elevado. Estas partes corales se conocen también con el nombre de pasajes líricos y se estructuran basándose en una correspondencia de estrofa y antístrofa. A diferencia de lo que sucede en el recitado, en los coros el poeta utiliza una notable diversidad de ritmos, artísticamente dispuestos, aunque los aspectos métricos del refinamiento de los pasajes líricos resultan imposibles de percibir en una traducción.

El esquema ideal de una tragedia se componía de cinco partes:

- a) Prólogo. Trataba de situar al espectador en los antecedentes de la acción.
- b) Párodos. Era el canto de entrada del coro. El coro entra bailando y cantando, hasta ocupar su provisional espacio en la orquesta.
- c) Episodio. Era la parte recitada por los actores. Hace avanzar progresivamente la acción del drama
- d) Estásimo. Era la intervención del coro entre los episodios, cantando y bailando *in situ* sobre sus propios pasos: presentan las secuencias de estrofa más antístrofa, a las que ocasionalmente se les suma un estribillo o epodo. Su función básica era la de permitir a los actores el cambio de máscara y vestuario.
- e) Éxodo. Así se plantea, se desarrolla y se resuelve la acción dramática, hasta que ya finalmente el coro empieza a abandonar la orquesta, salida solemne que ejecuta también cantando y bailando. Era el canto de salida del coro.

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

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

En cuanto a otros aspectos materiales y más concretos de los concursos trágicos hay que señalar que los certámenes tenían lugar du-

rante la celebración de las fiestas religiosas llamadas Grandes Dionisias Urbanas, en el mes ἐλαφηβολιών (elafebolión, noveno mes del calendario ático: marzo-abril), cuando el rigor del invierno había pasado y la calma volvía a los mares. La sesión de teatro era larga, una jornada completa, pues incluía la representación de tres tragedias seguidas de un drama satírico, pieza ésta de contenido mucho más liviano y alegre.



3.2.4 Autores de tragedia

3.2.4.1 Esquilo

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

Aunque se conocen unos 80 títulos suyos (agrupadas en tetralogías), sólo nos han llegado completas siete obras: *Las suplicantes*, *Los persas*, *Prometeo encadenado*, *Los siete contra Tebas* y la trilogía conocida como la *Orestíada*, integrada a su vez por *Agamenón*, *Las coéforas* y *Las euménides*.

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

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

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

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

En cuanto a los temas la innovación de Esquilo consiste en que convierte los mitos y leyendas locales de Grecia en expresiones dramatizadas de los problemas universales del hombre: su relación con la divinidad, su destino, el problema del mal, la herencia de la culpa,

el problema de la justicia en su más amplia acepción, el orden que rige el universo. Se le ha llamado por esto “poeta de las ideas”, ya que en todas sus obras la anécdota de la trama está siempre subordinada al planteamiento y especulación en torno a uno de los problemas eternos de la vida del hombre.

Con la *Orestíada*, que constaba de las tragedias *Agamenón*, *Las coéforas* y *Las euménides*, todas conservadas, seguida del drama satírico *Proteo*, que se ha perdido, obtuvo Esquilo la victoria en las Olimpíadas del año 458 a.C. Esta trilogía es, sin duda, la obra maestra de Esquilo, “el más grande logro de la mente humana”, al decir de muchos helenistas.

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

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

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

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

A la vuelta de la guerra de Troya, el rey Agamenón es asesinado por su esposa Clitemnestra, que alega como justificante la muerte de

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

Obras de Esquilo

LAS SUPLICANTES Cuenta la historia de las cincuenta hijas de Dánao que han huido con su padre desde Egipto a su hogar tradicional de Argos para no casarse con sus parientes, unión que consideran antinatural. Y la intriga consiste en sus esfuerzos por obtener protección y la llegada de un mensajero de Egipto, quien anuncia la presencia de los pretendientes rechazados.

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

PROMETEO ENCADENADO La escena tiene lugar en los desiertos de Escitia, donde no hay figuras humanas. El titán Prometeo ha ayudado a los hombres a robar el fuego del cielo, y el nuevo dios, el joven Zeus, lo sentencia a ser encadenado en una montaña. La obra se abre en el momento en que Hefesto y la Fuerza clavan a Prometeo en la roca. Allí, en su soledad, es visitado por el coro de las ninfas Oceánidas, por el Océano mismo y por la errabunda Ío. A todos les anuncia el futuro y les cuenta lo mucho que ha hecho por el hombre, quejándose de la crueldad de Zeus. Declara saber que Zeus será derribado y confiesa poseer el secreto del que depende el destino del dios. Hermes, que lo escucha, le exige su secreto. Como Prometeo se niega a decirlo, es precipitado en el Tártaro, en medio de un inmenso cataclismo y terremoto.

LOS SIETE CONTRA TEBAS Eteocles, hijo de Edipo y que defiende la ciudad de Tebas frente a su hermano Polinices, es el jefe y personaje principal. Anuncia la guerra; se burla del coro de mujeres, por la cobardía con que se acoge la noticia, y toma medidas para la guerra.

Al fin, Eteocles sale a defender la ciudad y a combatir contra su hermano y, poco después, nos enteramos de que ambos han muerto. Tal vez aquí acababa el drama, y la escena siguiente, que nos lleva a la amenazante sentencia de Antígona, parece una adición posterior, para conectar la conclusión de Esquilo con las de Sófocles y Eurípides.

LAS COÉFORAS Comienza con el encuentro y reconocimiento entre Orestes, desterrado desde su infancia, y su hermana Electra. Le sigue un largo dúo en el que Orestes y Electra invocan al espectro de su padre Agamenón y le piden ánimos para la venganza. Y entonces la catástrofe se precipita. Orestes se enfrenta a su madre y, tras un intercambio de palabras tan breve como doloroso, le da muerte. El esfuerzo ha sido excesivo para él y, a punto de perder la razón, sólo tiene tiempo de declarar que ha obrado según la estricta justicia.

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

3.2.4.2 *Sófocles*

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

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

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

Entre los rasgos principales de su teatro destacan:

1. Aumentó el número de actores hasta tres.
2. Aumentó el número de coreutas de 12 a 15, a la vez que disminuía la importancia del coro.
3. Tuvo la preocupación de dotar a sus obras de unos decorados adecuados a las mismas.

4. Abandonó la grandiosa estructura de la trilogía, creación personal de Esquilo, y escribió piezas aisladas e independientes desde el punto de vista de contenido.
5. En contrapartida con lo expuesto en el punto anterior, dedicó especial cuidado a la arquitectura de estas tragedias independientes, cuyos personajes individuales se convierten cada vez más en el tema central. Es un maestro en el dibujo de caracteres, especialmente de grandes personajes trágicos enfrentados a su destino.

EDIPO REY Es la tragedia de Edipo, que abandonado en un monte por mandato de su padre, el rey de Tebas, Layo, para evitar que se cumpla un oráculo según el cual lo matará, es recogido por Pólipo y Mérope, de quien se cree hijo. Ya adolescente, se encuentra en un camino con un desconocido –su propio padre–, al que mata por haber surgido entre ambos una disputa. Llegado a Tebas, logra descifrar el enigma que le proponía la Esfinge, un monstruo que Hera había enviado a Tebas para castigarla por un crimen de Layo, que asolaba al país y devoraba a quien pasaba cerca: planteaba enigmas a los viajeros que no podían resolver, y entonces los mataba. Edipo libera a la ciudad del monstruo y se casa con su propia madre sin saberlo, pues quien acabara con la Esfinge se casaría con la reina viuda, Yocasta. Pero la muerte de Layo, no vengada, ocasiona una esterilidad general en el país. Edipo quiere averiguar la causa, y en un magnífico juego dramático se va desvelando el misterio poco a poco. Yocasta, madre y esposa de Edipo, se suicida y Edipo se vacía las cuencas de los ojos. En un espantoso ambiente de horror y desolación concluye la tragedia.

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

La leyenda en que se basa *Edipo rey*, como la mayoría de las tragedias griegas, era sobradamente conocida por los espectadores. Sófocles, sin embargo, elige el punto culminante de este mito, el momento en que Edipo descubre su triste pasado, ya expuesto antes. Esta elección permite al dramaturgo profundizar en las reacciones de unos hechos reprobados por la moral tradicional de su pueblo. Edipo aparece en la tragedia, pues, en un callejón sin salida, inmerso en una situación desesperada que no ha provocado voluntariamente, pero que de algún modo ha de ser justificada por el poeta ante el pueblo: el pasado de Edipo y sus implicaciones morales en el momento en que ese pasado es descubierto serían como el castigo merecido que los dioses

dan a quien ha cometido determinados excesos en su conducta y a quienes la comparten.

Vid. infra
Sección D.1 el
primer estásimo
del coro y el valor
de la obra, en p. 71

ANTÍGONA Layo, rey de Tebas, tiene un hijo en contra de los consejos de Apolo. Este hijo, Edipo, es abandonado por sus padres, pero logra salvarse. Un día Edipo, sin saberlo, da muerte a su padre y se presenta en Tebas, que está a merced de un terrible monstruo, la Esfinge, que tiene aterrorizada a la ciudad. Edipo descifra el enigma de la Esfinge y consigue que el monstruo desaparezca, por lo que la ciudad le concede la mano de la reina viuda, que en realidad era su madre. Edipo no se entera de este hecho hasta años más tarde cuando ya tiene varios hijos con ella: Eteocles, Polinices, Ismene y Antígona. Al conocer la verdad, Edipo se arranca los ojos y maldice a sus dos hijos varones por los malos tratos que de ellos ha recibido. Esta maldición se traduce en una lucha entre los dos hermanos por el poder. Estos son los antecedentes que se cuentan en *Edipo rey*.

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

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

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

Obras de Sófocles

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

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

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

FILÓCTETES Otra muestra del interés por ahondar en el alma humana es esta tragedia. Filoctetes es uno de los héroes combatientes en Troya, pero, a causa de una herida supurante y hedionda, sus compañeros lo dejan abandonado en la isla de Lemnos. Cuando un oráculo les revela que Troya no será conquistada a menos que Filoctetes participe en la lucha con el arco maravilloso que ha recibido de Heracles, los griegos deciden enviar a Ulises acompañado de Neoptólemo, hijo de Aquiles, para convencer al héroe, engañándole, si es preciso. Neoptólemo, siguiendo las indicaciones de Ulises, logra engañarle y hacerse con el arco, pero poco a poco su buena naturaleza se va revelando y se compadece del héroe enfermo. Le cuenta la verdad e incluso está dispuesto a oponerse a todo el ejército griego y perder su

gloria para salvar a Filoctetes. Finalmente, el espíritu de Heracles convence a Filoctetes para que deponga su justa ira y les acompañe.

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

3.2.4.3 Eurípides

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

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

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

Entre los rasgos principales de su obra destacamos:

1. El prólogo se convierte en un elemento casi independiente del resto de la obra. Su función es poner en antecedentes al espectador y a veces incluso adelantar el desenlace.
2. Disminuye aún más la importancia del coro, que se convierte casi en un intermedio musical.
3. Utilizó con frecuencia la maquinaria que veíamos en el teatro de Esquilo, en concreto el recurso del *deus ex machina*, dios que, suspendido de una especie de grúa, aparecía al final de la obra para solucionar la situación planteada.

4. Demuestra un gran dominio en la creación de los caracteres. Sus personajes son seres cambiantes, contradictorios, fruto de la reflexión interna que llevan a cabo.
5. Dio a la mujer un protagonismo mucho mayor del que había tenido antes, incluso en Sófocles.
6. El estilo de Eurípides es sentencioso y está lleno de agudezas y de intención.

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

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

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

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

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

Obras de Eurípides

ALCESTIS No es propiamente una tragedia, sino un cuento entre sentimental y humorístico. Se trata de cómo el rey Admeto es salvado por su esposa, Alcestitis, que consiente en morir en su lugar y, finalmente, es arrebatada a la muerte por Heracles. Eurípides sigue en lo fundamental el mito, pero introduce algunas innovaciones y, sobre todo, cambia la interpretación tradicional de los personajes. Admeto, que esperaríamos noble y heroico, es, en realidad, cobarde y ridículo, permitiendo que su mujer se sacrifique por él y compadeciéndose de sí mismo una vez muerta Alcestitis.

HIPÓLITO El conflicto trágico surge con toda intensidad de las fuerzas elementales de la pasión humana. Fedra, hija de Minos y esposa de Teseo, se enamora perdidamente de su hijastro, Hipólito, que no la corresponde. Lleva a la perdición al padre, al hijo y a ella misma, que se da muerte. De esta obra parece que hubo una primera versión en la que el motivo erótico era el predominante y que fue retirada por la indignación de los atenienses al ver la crudeza con la que se representaban en el escenario estos desenfrenos amorosos de Fedra. Por eso, en la segunda versión, Fedra guarda dentro de sí sus sufrimientos y solo la actuación de la nodriza, a quien revela el secreto, produce la catástrofe.

HÉCUBA Está dentro de la misma línea de estudios trágicos sobre la personalidad femenina sometida a fuertes tensiones. Aquí es el caso de Hécuba, reina de Troya, cuya ternura materna se transforma en furia salvaje cuando ve muertos a sus hijos.

LAS TROYANAS Supone el reparto de las mujeres troyanas entre los héroes griegos. Muestra el cuadro de la guerra en todo su horror a través de las mujeres troyanas, encabezadas por Hécuba, después de la caída de Troya. Sin embargo, Eurípides no sólo describe en ella el dolor de los vencidos, sino que la guerra ante sus ojos se ha convertido en una crueldad inútil y sin sentido. Está llena de ironía contra la democracia ateniense, que está pasando a convertirse en la ley del más fuerte.

IFIGENIA EN TAÚRIDE El viejo mito del sacrificio de Ifigenia por Agamenón es aquí burlado, haciendo que la doncella fuera sustraída por Ártemis y viviera como sacerdotisa de la diosa en el país de los tauros, pueblo salvaje y hostil hacia los extranjeros. Con la llegada de Orestes, el reconocimiento entre ambos, la intriga para preparar la huida y la escapatoria final termina esta versión de uno de los más terribles mitos griegos.

LAS BACANTES El tema es el enfrentamiento de Penteo, rey de Tebas, con Dioniso y con su culto y el terrible castigo que recibe por tal atrevimiento: es despedazado por las Ménades o Bacantes de Dioniso, cuyo grupo preside su propia madre. Quizá el sentido último de la pieza sea representar la trágica oposición entre el intento del hombre por afirmarse en lo racional y la fuerza innegable del mundo de lo irracional.

3.3 LA COMEDIA

3.3.1 Introducción

3.3.1.1 Origen, contenido y características

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

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

El argumento suele ser por definición antiheroico, la consecución de un objetivo en el que se combinan por igual fantasía y realidad, ironía y socarronería. Se practica la crítica de las instituciones, de los tribunales de justicia, del sistema educativo, del belicismo; se traen a escena la lucha de sexos, las utopías sociales; se hace uso de una mayor libertad de expresión, sin restricciones ni tabúes. Los personajes son arquetipos de una clase social, reflejo de la vida real, aunque pueden aparecer también dioses y héroes. El problema que se plantea es solucionado por el “héroe cómico” por medios fantásticos. Su objetivo es suscitar la risa. Su estilo y lengua son poco elevados, dándose cabida incluso a expresiones y términos de la lengua popular; pero el poeta hace gala de una riqueza de lengua sorprendente: a veces recu-

La comedia ática fue un tipo de comedia muy distinta de nuestras comedias burguesas modernas. Con su mezcla de cantos líricos y diálogos frescos y mordaces, sus coros de pintorescos disfraces, su fantasía desbordada, su trasfondo religioso, sus episodios festivos y sus figuras un tanto tópicas, sus parodias y sus retazos de sátira, su intención de crítica política y su esquema un tanto ritual, era un género de teatro más semejante a la revista cómica o al espectáculo de cabaret, en sus gags disparatados y vistosos, que al teatro cómico más moderno, apolítico y aburguesado, que encontró luego en la Comedia Nueva de Menandro, casi un siglo después, su representante más clásico.

re a las más poéticas metáforas, mientras que otras no tiene el menor empacho en descender al lenguaje más fuertemente escatológico de su malhablada musa. Es la famosa *parresía* que a tantos censores iba a escandalizar en siglos venideros.

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

3.3.1.2 Estructura

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

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

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

3.3.1.3 Etapas

Los estudiosos alejandrinos dividieron la comedia en dos etapas fundamentales:

- La Comedia Antigua: abarca desde 486 a.C. (primera representación en las Dionisias) hasta 400 a.C. aproximadamente. Comedia “política” por cuanto que la temática se centra en la crítica de personas, instituciones o problemas importantes para la vida de la ciudad. El coro es importante en la acción y en la expresión de la opinión del autor, esencialmente crítica con la situación política derivada de la Guerra del Peloponeso. Su figura principal fue Aristófanes.

- La Comedia Nueva: pertenece a la última parte del siglo IV a.C. Practica temas costumbristas y moralizantes. Los temas cómico-grotescos dan paso a la evasión y el entretenimiento propios de la gente burguesa. Después de mucho enredo, todo acaba bien y la virtud es recompensada. Su tema fundamental era el amor. Tenía como autor principal a Menandro.

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



3.3.2 Autores de comedia

3.3.2.1 Aristófanes

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

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

Los rasgos más sobresalientes de sus obras son:

1. Sus prólogos suelen ser más extensos que los de la tragedia y son expuestos o por el héroe o por dos personajes secundarios.
2. En el *agón* el coro se enfrenta a un actor, que es defendido por otro actor.
3. En la *parábasis* el poeta habla directamente al público por medio del coro o del corifeo.

4. El héroe cómico suele aparecer como un ser débil y cobarde; sin embargo, siempre acaba venciendo por medios ingeniosos y fantásticos.
5. Frente al héroe cómico está el antihéroe. El antihéroe puede ser un político o un poeta como Eurípides.
6. Elemento fundamental en su teatro es la sexualidad presente tanto en el tema como en el lenguaje.

A todo lo anterior hay que añadir que, si bien es cierto que Aristófanes es un maestro en la creación de la comicidad derivada de las situaciones, el verdadero vehículo de su humor es la lengua. Sus juegos de palabras son inagotables y a veces geniales. La creación de compuestos de más de dos elementos le lleva a la producción de auténticos engendros verbales. Saca partido a todas las posibilidades de distorsión y doble sentido que ofrecen los nombres propios. Mezcla los más zafios vulgarismos con elevadas formas poéticas en los cantos líricos. Parodia con gran efecto cómico el lenguaje sublime de la tragedia. En resumen, en su lengua se hallan inexplicablemente unidos elementos reales y fantásticos, teniendo como base el ático hablado de la época del poeta.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Y una de las cualidades de la obra está en sus mordacidades contra el gran trágico. Hay escenas en que llega a la exageración. No deja de tener sus tintes lúbricos. Bien planeada y bien dicha es de las más bellas del gran comediógrafo. El asunto es, como de costumbre, sencillísimo: Eurípides ha sabido que las mujeres van a acusarle

y condenarle durante las fiestas de Ceres y Proserpina, debido a los ataques que les ha dirigido en sus obras. Primero intenta convencer al poeta afeminado Agatón para que se mezcle con las mujeres disfrazado y para entrar en el templo de las tesmoforias para tomar su defensa. Agatón no acepta, y entonces es Mnesíloco, el suegro del propio Eurípides, quien se encarga de la misión. Mnesíloco es descubierto y detenido. Es vigilado por las mujeres hasta la llegada de un prítano y un escita. A partir de ese momento empiezan unos diálogos entre Mnesíloco y Eurípides, que no son más que parodias de algunas obras de este último. Eurípides llega a un acuerdo con las mujeres en el sentido de que, si Mnesíloco queda en libertad, ya no hablará más en contra de ellas en sus obras. El verdadero interés de la obra reside en el juicio de Aristófanes sobre el gran trágico de su tiempo.

Obras de Aristófanes

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

LOS CABALLEROS Es un furibundo ataque al demagogo Cleón y, a través de él, una divertida sátira de la democracia. Por la escena desfilan ridiculizados muchos personajes públicos. Es más una sátira que una farsa.

LAS NUBES Es una ridiculización de Sócrates, a quien ve como un representante de la sofística. En él se acumulan todas las cualidades desagradables: charlatán, viejo sórdido y sucio, que siempre va mascullando palabras ininteligibles o absurdos cientifismos. Es director de una singular escuela, cuyos discípulos no quedan mejor parados que el maestro. El hilo conductor del argumento va conducido por las relaciones de un pobre campesino ático y su hijo con la citada escuela.

LA PAZ Aquí la burla alcanza también a los dioses. Un campesino ateniense, cansado de la guerra, sube al cielo montado en un escarabajo, pero se encuentra que los dioses se han marchado y también allí se ha instalado la Guerra. Tras una serie de peripecias, el campesino regresa a la tierra con la Paz y se casa con la Abundancia.

LAS AVES Aristófanes se muestra en esta comedia como un auténtico poeta lírico, especialmente en su sentimiento de la naturaleza. El argumento trata de cómo las aves, persuadidas por dos aventureros,

se construyen su imperio en los cielos y los dioses tienen que entrar en negociaciones con estos nuevos dueños del éter.

LAS RANAS Su tema central es la crítica literaria, el enfrentamiento entre el arte viejo y el arte nuevo. El punto máximo se alcanza cuando en el Hades son enfrentados y juzgados en persona Esquilo y Eurípides, para decidir cuál de ellos merece volver a la vida. Tras una serie de peripecias, parodias y burlas, la balanza se inclina a favor de Esquilo. La obra es de las más conseguidas, tanto por la dinámica cómica como por la parodia de los dioses y de los personajes y por la belleza de los cantos líricos.

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

PLUTO Es la última obra que conocemos. Su tema es la antigua queja por la injusta repartición de los bienes, pero representada en una farsa absolutamente fantástica en la que Pluto, la Riqueza, deja de ser un dios ciego y debe distribuir la riqueza sólo entre los buenos y justos. Elementos esenciales como la parábasis y los cantos corales faltan aquí y ya aparecen temas y situaciones más cercanos a la Comedia Nueva.

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

LA HISTORIOGRAFÍA

ἡ ἱστορία, εἰ μὲν ἄλλως τὸ τερπνὸν παρεμπορεύσαιο, πολλοὺς ἂν τοὺς ἐραστὰς ἐπισπάσαιτο, ἄχρι δ' ἂν καὶ μόνον ἔχη τὸ ἴδιον ἐντελές –λέγω δὲ τὴν τῆς ἀληθείας δῆλωσιν–, ὀλίγον τοῦ κάλλους φροντιεῖ
 Si la historia fuera además acompañada de amenidad, atraería a muchos seguidores, pero antes de ocuparse de la belleza, debe atender a su propio fin, es decir, poner en claro la verdad

LUCIANO DE SAMÓSATA, *Cómo debe escribirse la historia*

4.1 INTRODUCCIÓN

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

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

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

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

4.1.2 Puntos fundamentales de la historiografía griega

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

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

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

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

4.2 AUTORES

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

4.2.1 Heródoto

Vid. infra
Sección E.1
Heródoto: La
historia de Giges y
Candaules, en
p. 77

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

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

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

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

A nosotros Heródoto nos interesa sobre todo por su pensamiento ético, que tiene un valor totalmente actual. Cuando nos describe costumbres de los pueblos extranjeros, su entusiasmo nos hace entender la necesidad que tenemos los hombres de entender y respetar la diversidad cultural y el pluralismo. Recordamos la historia de Darío, que reunió en su corte un grupo de indios y de griegos para ponerlos a prueba. Primero preguntó a los griegos con qué compensación estarían dispuestos a comerse sus familiares muertos. Cuando éstos respondieron que no lo harían por nada del mundo, se dirigió a los indios y les preguntó qué los podría convencer a ellos para que enterraran a sus muertos, y aquellos entonces se llevaron las manos a la cabeza escandalizados. Éste es un ejemplo de por qué todos pensamos que las propias leyes o costumbres son siempre las mejores.

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

4.2.2 Tucídides

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

- Si Heródoto describe un conflicto bélico del pasado, entre pueblos distintos culturalmente, Tucídides centra ahora la atención en un acontecimiento contemporáneo de su ciudad. Es decir, no le interesa la historia universal, sino que reduce el horizonte de

Vid. infra Sección E.2 Tucídides: Elogio de la democracia ateniense, en p. 78

su actividad literaria a un periodo concreto de un lugar particular.

- Tucídides deja de lado los mitos y prescinde de todas las informaciones que no son seguras, desestimando las informaciones difíciles de verificar como la de los logógrafos.
- Tucídides quiere llegar a la verdad de los hechos porque ya no se propone entretener, sino ofrecer unos conocimientos que tuvieran valor paradigmático; pretende transmitir un mensaje universal y explicar el presente y el futuro mediante el pasado. Para Tucídides hay unas leyes inmutables que rigen el comportamiento humano, que se repiten independientemente de las épocas y que hay que conocer para entender lo que nos rodea y evitar así repetir los errores. Tucídides piensa que en la naturaleza humana hay siempre un deseo de dominar a los demás para satisfacer nuestros propios intereses y esto es lo que explica, en último término, las causas de las guerras. Por todo esto podríamos decir que Tucídides es un pensador político o el creador de la historia política.

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

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

4.2.3 Jenofonte

La obra literaria de Jenofonte fue prolífica y de contenido diverso. Tiene obras de carácter histórico-político, como la *Anábasis*, que narra la expedición en ayuda del príncipe persa Ciro contra su hermano, basada en el relato de su propia experiencia militar y el posterior regreso de los mercenarios griegos, o las *Helénicas*, continuación de la obra de Tucídides sobre la Guerra del Peloponeso. Otras son de carácter filosófico, como la *Apología de Sócrates*, que reconstruye la defensa del pensador ante los jueces, escrita según algunos autores en respuesta a la *Apología* compuesta por Platón. Escribió también obras didácticas, como la *Ciropedia*, la historia novelada de Ciro el Viejo, que contiene numerosas opiniones sobre la política con una finalidad moral; o el *Cinegético*, un tratado de caza en el que se insiste en su valor educativo en el desarrollo del carácter y como entrenamiento para la guerra.

Por lo que respecta a las obras históricas, hay que decir que Jenofonte no continúa el método de Tucídides, ya que no hay en su obra

reflexión sobre las causas y consecuencias de los hechos. Jenofonte suele perderse en la acumulación de episodios y discursos sin una lógica interna, salvo la cronológica. Hoy se lo estima más como literato que como historiador, es decir no tanto por la exactitud histórica como por la sencillez de su prosa y su estilo vivo.

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



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

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

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

De otro lado, el acontecimiento proyecta un rayo de luz sobre una época crepuscular. El imperio persa se muestra como un coloso de pies de barro, desde el momento en que un ejército enemigo consigue atravesar todo el país sin ser molestado: se percibe ya el vacío que va a absorber a los ejércitos de Alejandro Magno. Desde el punto de vista de la política interna, la obra nos permite tener una visión de la estructura social de la época. El desarrollo de los ejércitos mer-

cenarios con sus *condottieri* constituye tan sólo un aspecto parcial de la especialización que va invadiendo todas las esferas. También se requieren cada vez más profesionales y conocimientos especializados para el desempeño de funciones políticas, administrativas y militares. Esto hace que el ciudadano se desinterese progresivamente del estado. El que un día fue sostén de la *polis* se convierte en burgués; la democracia empieza a desmigajarse: se presiente el advenimiento del helenismo. Este proceso fatal lo encontramos también en la literatura y, principalmente, en el teatro. Con la muerte de Sófocles y Eurípides, se extingue la tragedia; la comedia, que con Aristófanes llevó todavía al escenario piezas de actualidad y llenas de contenido político, deriva poco a poco hacia el juguete cómico burgués, sin fondo político (Menandro), expresión de una sociedad mientras «la lamparilla sigue ardiendo».

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

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

4.2.4.1 *Polibio*

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

POLIBIO *Historias* XII, 25b, 1-2, trad. M. Balasch Recort, p. 503

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

Como historiador escribió varias obras menores, de tipo monográfico, pero su gran obra son sus *Historias*, donde pone de manifiesto una

talla historiográfica comparable a la de los grandes historiadores del siglo v a.C., y más concretamente a Tucídides, aunque las diferencias de enfoque metodológico entre uno y otro sean importantes. Pero la valía de Polibio destaca aún más si comparamos su labor con la de los historiadores más próximos a él, en los que prevalece un acercamiento casi meramente descriptivo al hecho histórico y recargan su tarea con buenas dosis de retórica y dramatismo, elementos literarios estos que con frecuencia desvirtúan la validez historiográfica.

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

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

4.2.4.2 *Plutarco*

Plutarco nació a mediados del siglo I d.C. en Queronea, en el seno de una familia acomodada, y se educó en Atenas, en diversas escuelas filosóficas, lo que favoreció una formación amplia en múltiples saberes y desde distintos puntos de vista. Viajó por Grecia, Roma y Egipto y fundó en Queronea una Academia, a imitación de la ateniense, en la que se estudiaba filosofía, matemáticas, medicina, música y astronomía. Su obra es inmensa y se ha conservado una gran parte de ella. Desarrolló el género biográfico en sus *Vidas paralelas* en que presentaba comparativamente las vidas de griegos y romanos ilustres. Pero además abordó una amplia y variadísima serie de obras históricas, filosóficas, políticas, teológicas o ensayísticas, que se encuadran en una colección denominada *Obras morales (Moralia)*. En ellas muestra Plutarco su saber enciclopédico y ecléctico, al tratar los temas más diversos desde una perspectiva más próxima a la de Platón que a la de cualquier otro pensador. Su obra tuvo una inmensa influencia en el pensamiento europeo de todas las épocas.



La obra de Plutarco fue clasificada en la Edad Media en dos grandes grupos: los *Moralia*, tratados de forma y contenido diversos, y las

Vidas, biografías compuestas y publicadas por su autor tanto en parejas formadas por un personaje griego y otro romano como de forma individual.

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

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

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

A pesar de sus indiscutibles semejanzas con el encomio, las *Vidas paralelas* se recrean en los datos biográficos y el carácter de los personajes y presentan la exposición de las virtudes y de los momentos más importantes de sus vidas en un todo orgánico. No ha de sorprendernos, pues, que el esquema tripartito que se observa en cada

biografía se organice en torno a las distintas fases vitales del personaje, y no en torno a sus hazañas o sus atributos más loables:

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

Por lo general, las *Vidas paralelas* comienzan con una introducción en la que el autor expone los puntos que va a tratar en una y otra biografía y las semejanzas que justifican la comparación entre los dos personajes elegidos. A continuación, se narran de forma independiente las vidas del personaje griego y del romano, que se presentan, salvo contadas excepciones, en ese orden. La obra se cierra con la comparación de una y otra figura. En la comparación señala Plutarco las diferencias más llamativas entre las vidas de sus dos personajes y emite un juicio explícito sobre su comportamiento moral y ético. Es, pues, la parte en la que el autor concentra sus esfuerzos para darle a su obra un tono moral y didáctico cargado de retórica.

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

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

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

Hay una cualidad inequívocamente personal en la obra de Plutarco. El lector se acerca al autor. Cuando Plutarco describe su impreciso

control de la lengua latina, podemos oír la voz auténtica de un hombre cuya experiencia del mundo le daba un instinto intuitivo en el que tenía una justificada confianza:

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

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

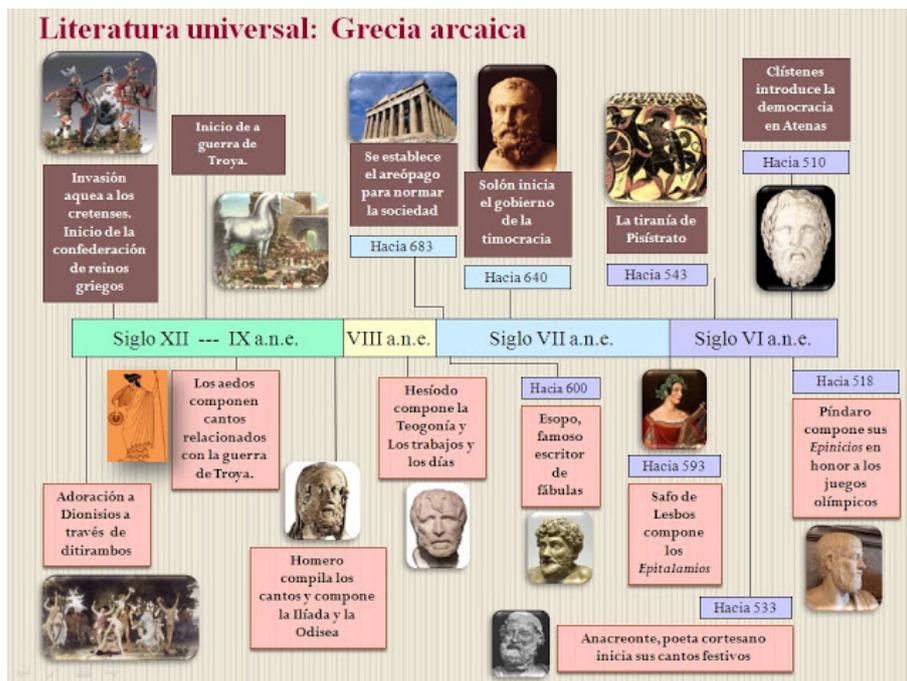
Parte II

APÉNDICES

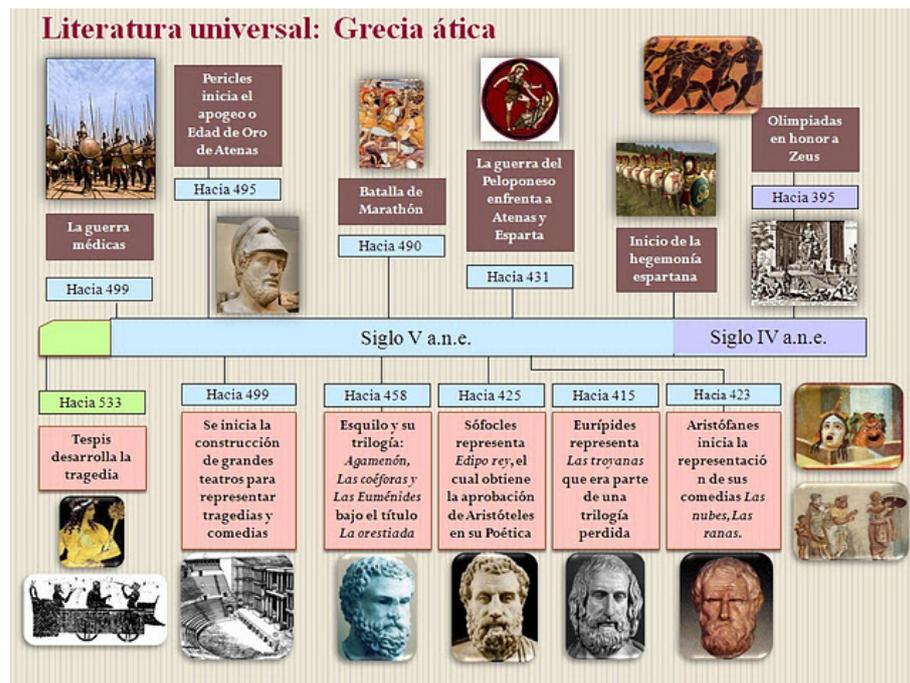
LÍNEA DEL TIEMPO DE LA LITERATURA GRIEGA

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

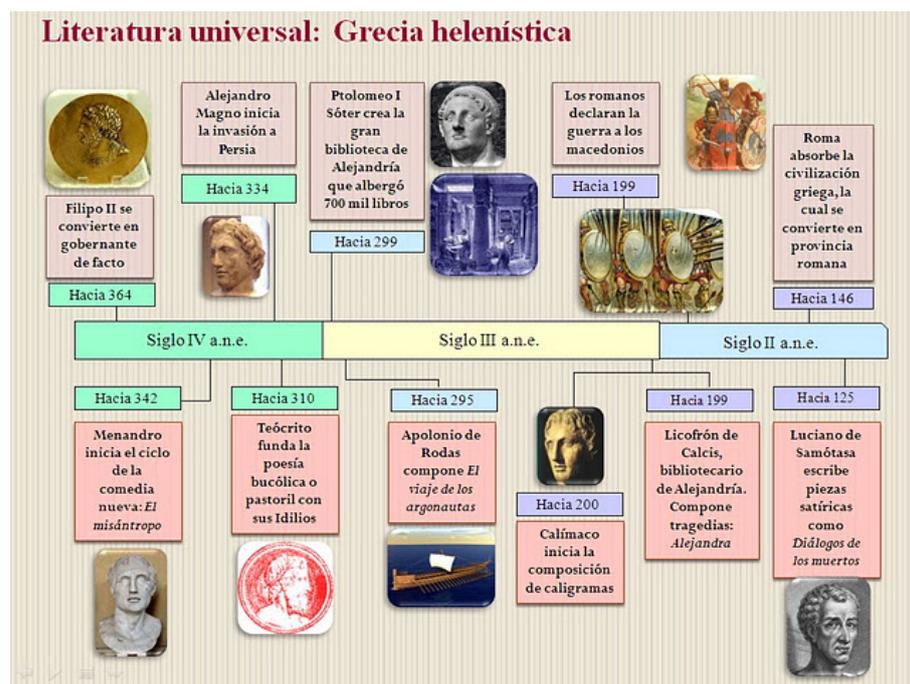
Esta línea del tiempo está dividida en tres fases, Grecia arcaica, clásica y helenística y va desde el siglo XII a.C. hasta el siglo II a.C. Además de los autores de la literatura griega aparecen hechos históricos importantes por su relevancia para la historia de Grecia y su subdivisión en etapas.



Literatura: Grecia arcaica



Literatura: Grecia clásica



Literatura: Grecia helenística

LA ÉPICA GRIEGA

B.1 HOMERO: ODISEA

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

Vid. supra
 Sección 1.1
 Introducción:
 Características de
 la épica, en p. 3



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

Homero, *Odisea A*, 1–10

B.2 UNA ANÉCDOTA DE HOMERO

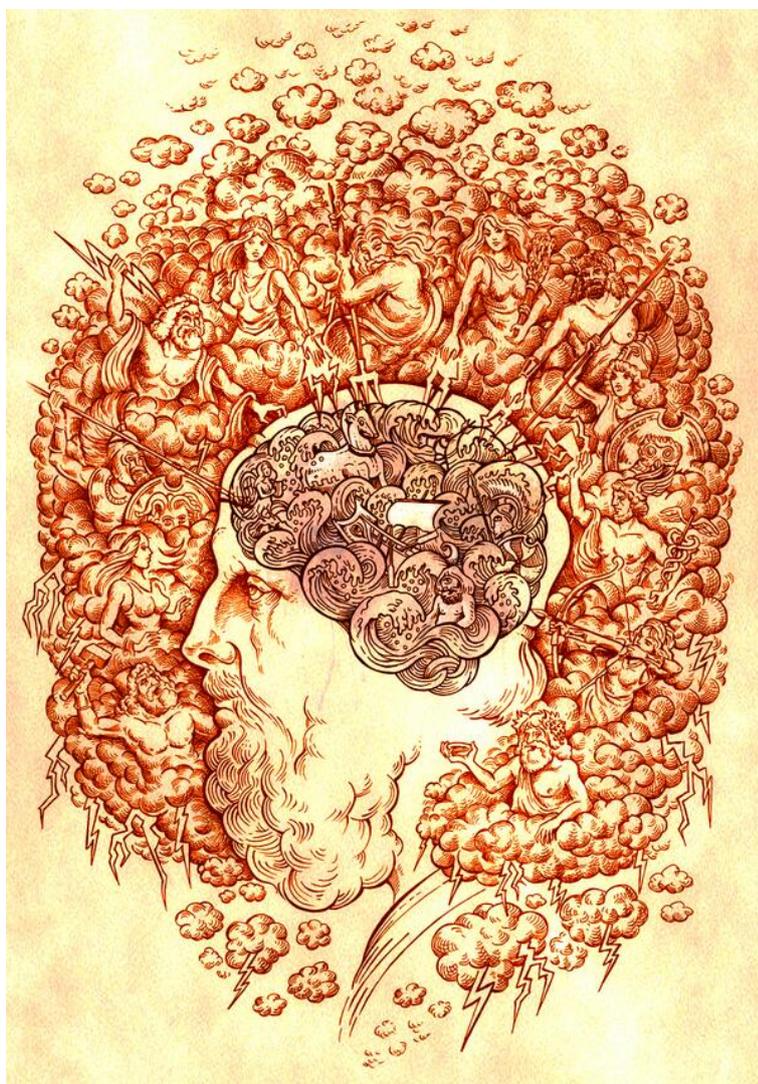
Los griegos contaban la siguiente curiosa anécdota sobre Homero. A Homero, que era el más sabio de todos los griegos, lo engañaron unos niños diciéndole:

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

Así nos cuenta la anécdota el filósofo Heráclito. En una antigua *Vida de Homero* en que se recoge la misma anécdota, se dice que los jóvenes eran pescadores. Y que Homero quedó perplejo, porque creía

que le hablaban de peces y ya era absurdo que los pescadores hubieran dejado los peces que habían visto y cogido, pero aún lo era más que llevaran los que ni habían visto ni cogido. En realidad los jóvenes se estaban despiojando y se referían a piojos. Se habían librado de los que habían visto y cogido, pero aún llevaban los que no habían sido descubiertos.

La anécdota es naturalmente falsa, pero tiene su interés. Heráclito la utiliza para apoyar su doctrina filosófica de que la realidad se expresa de un modo claro, pero los hombres no la entienden porque no poseen las claves adecuadas. En términos modernos diríamos que un mensaje puede ser incomprensible si no se conocen algunas claves del código que se emplea. Sólo si conocemos la información contextual o de situación (se habla de piojos y no de peces), podemos entender el mensaje.



Los sueños de Homero

LA LÍRICA GRIEGA

C.1 TEOGNIS

A Apolo [E. 1.1-4]

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

Vid. supra
Sección 2.2.1.1 La
poesía elegíaca:
Teognis, en p. 16

Consejos [E. 1. 27-38]

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

El primer mal [E. 1. 151-152]

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

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

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

A la manera del pulpo [E. 1. 213-218]

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

El hombre de bien [E. 1. 233-234]

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

Valores [E. 1. 255-256]

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

El camino del medio [E. 1. 331-332]

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

Libertad [E. 1. 381-382]

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

La honradez [E. 1. 409-410]

Ningún tesoro dejará, oh Cirno, a tus hijos mejor que la honradez compañera de los buenos.

No haber nacido [E. 1. 429-438]

De todas las cosas la mejor para los humanos es el no haber nacido ni llegado a contemplar los rayos del ardiente sol; y una vez nacido, atravesar cuanto antes las puertas de Hades y yacer bajo un elevado montón de tierra.

No se enseña el bien [E. 1. 429-438]

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

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

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

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

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

Pensamiento y corazón [E. 1. 631-632]

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

Infame pobreza [E. 1. 649-652]

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

Ánimo sereno [E. 1. 657-658]

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

Todo es posible [E. 1. 659-666]

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

Feliz viaje [E. 1. 691-692]

Ojalá, lleno de alegría, acabes felizmente el viaje a través del vasto mar y ojalá Poseidón te conduzca al término para alegría de tus amigos.

Convite [E. 1. 1047-1048]

Alegrémonos ahora bebiendo en medio de una agradable conversación; los dioses se cuidarán de lo que haya de suceder después.

C.2 SOLÓN

Vid. supra
Sección 2.2.1.2 La
poesía elegíaca:
Solón, en p. 17

A las Musas [1 D]

*B*ellas hijas de Mnemosine y de Zeus Olímpico, Musas de Pieria, escuchad mi plegaria. Concededme felicidad de parte de los dioses venturosos y buena fama siempre de parte de los hombres todos; concededme ser dulce para mis amigos y amargo para mis enemigos: para aquéllos, objeto de veneración; para éstos, de terror. En cuanto a la riqueza, deseo tenerla, pero poseerla injustamente, no lo deseo: siempre llega después el castigo. La riqueza que dan los dioses, viene a manos del hombre destinada a durar toda ella, desde la base del montón hasta la cúspide; mientras que la que los hombres honran como consecuencia de la injusticia, no viene conforme a un orden natural, sino que lo hace contra su grado, obedeciendo a acciones inicuas. Pronto se le junta el infortunio: su origen, como el del fuego, está en un pequeño comienzo. Al principio es de poca importancia, pero su final es doloroso: pues las obras de la injusticia no son duraderas para los mortales, sino que Zeus está atento al fin de todo lo que sucede y rápidamente, del mismo modo que las nubes son dispersadas en breve espacio por el viento de la primavera, que después de remover las profundidades del mar estéril, abundante en olas, y destruir los prósperos cultivos en la tierra fértil en trigo, llega al asiento de los dioses, al elevado cielo, y de nuevo muestra a la vista un tiempo sereno y brilla un sol ardiente, hermoso, sobre los fértiles campos y ya no se ve ninguna nube -de esta misma manera es el castigo de Zeus, y no se irrita fácilmente ante cada delito, como un hombre mortal; pero, a la larga, el que tiene un corazón pecador no le pasa siempre inadvertido y el castigo, bien cierto, se hace visible al fin: tan sólo, una paga su culpa inmediatamente y otro después; y los que con su persona escapan a la pena sin que les alcance en su acometida el castigo fatal de los dioses, éste llega sin falta más tarde: sin culpa, pagan aquellas faltas o sus hijos o su descendencia más lejana (...)

Eunomía [3 D]

Nunca perecerá nuestra ciudad por el destino que viene de Zeus ni por la voluntad de los felices dioses inmortales: tan poderosa es

Palas Ateneas, la hija de fuerte padre, la de corazón valeroso, nuestra defensora, que tiene sus manos colocadas sobre nosotros; pero los mismos ciudadanos, con sus locuras, quieren destruir nuestra gran ciudad, cediendo a la persuasión de las riquezas; y, con ellos, las inicuas intenciones de los jefes del pueblo, a los que espera el destino de sufrir muchos dolores tras su gran abuso de poder: pues no saben frenar su hartura ni modera en la paz del banquete sus alegrías de hoy (...)

Naufraga Jonia [4 D]

Lo sé y dentro de mi corazón hay un gran dolor al ver la más antigua tierra de Jonia que naufraga.

Advertencia sobre el tirano [10 D]

De la nube proceden la furia de la nieve y del granizo y el trueno nace del brillante relámpago.

A manos de los grandes perece el Estado, y el pueblo, por ignorancia, cae en la esclavitud de un tirano.

El que eleva demasiado a un hombre no puede después contenerle fácilmente, sino que desde ahora hay que saber todo esto.

Como los atenienses [11 D]

El mar es embravecido por los vientos; pero si no se le altera, es la más tranquila de todas las cosas.

Las edades del hombre [19 D]

A los siete años el niño, aún impúber, pierde los dientes que le nacieron de pequeño; cuando la divinidad lleva a su término los siete años siguientes, deja ver las señales de la juventud que llega; en el tercer período de siete años, continúan creciendo sus miembros y su barbilla se cubre de vello, al florecer con él la piel; en el cuarto todo hombre llega a la culminación de su fuerza, que las gentes consideran indicio de excelencia; en el quinto, es tiempo de que el hombre se acuerde de su boda y busque descendencia de hijos que le sucedan; en el sexto, el espíritu humano alcanza su completo desarrollo en todos los aspectos y ya no quiere, como antes, cometer acciones reprobables; la inteligencia y la lengua son sobresalientes en el séptimo y octavo –catorce años entre ambos–; en el noveno aún tiene fuerzas, pero su lengua y su entendimiento son menos ardientes para una virtud de primer orden; y si uno llega al término del décimo, en caso de que le llegue la hora de la muerte, no es a destiempo.

C.3 ARQUÍLOCO

Vid. supra
Sección 2.2.2 La
poesía yámbica:
Arquíloco, en p. 17

Mercenario y poeta (1 D)

*S*oy servidor del señor Enialio y conozco el amable don de las musas.

Neóbula, infame [135 B]

Gorda, mujer pública, prostituta, corrompida.

Rebosante de amor [104 D]

Estoy, desgraciado de mí, rebosante de amor, sin vida, con los huesos penetrados de terribles dolores por voluntad de los dioses.

Diversidad [36 D]

[No es una sola] la naturaleza del hombre, sino que cada uno se siente confortado en su corazón por una cosa distinta (...)

La tormenta [56 D]

Mira, Glauco: el profundo mar es agitado ya por el oleaje y sobre las alturas de los montes Giras se asienta una nube alargada, signo de tempestad; inesperadamente nos sorprende el miedo ...

Vaivén [58 D]

Atribúyeselo todo a los dioses: con frecuencia levantan a hombres que yacían en la negra tierra, sacándoles de su infortunio; y con frecuencia les derriban, haciendo caer boca arriba a otros que estaban seguros sobre sus pies; luego se sigue una serie de desgracias y el caído va de un lado a otro sin medios de vida y con la mente extraviada.

A Licambes [66 D]

Una sola cosa sé, pero es la más importante de todas: responder con terrible venganza al que me maltrata.

Traducción:
Aurora Luque

Niebla en los ojos [86 ADR.]

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

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

Ni yambos ni placeres [90 ADR.]

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

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

Su largo pelo [104 ADR.]

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

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

Cumplidor [205 ADR.]

καὶ πεσεῖν δρήστην ἐπ' ἄσκον κάπι γαστρὶ γαστέρα
προσβαλεῖν μηρούς τε μηροῖς.

Y caer, cumplidor, sobre el odre
y ajustar el vientre sobre el vientre
y los muslos encima de los muslos.

C.4 SAFO

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

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

ἀλλὰ τῆκάμτ μὲν γλώσσα τῆαγετ, λέπτον
δ' αὔτικα χρωῖ πῦρ ὑπαδεδρόμακεν,
ὀππάτεσσι δ' οὐδὲν ὄρημμ', ἐπιβρό-
μεισι δ' ἄκουαι,

Vid. supra
Sección 2.2.3 La
poesía mélica: Safo,
en p. 18

τέκαδετ' μ' ἴδρωσ κακχέεται, τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, γλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω ἴπιδεύης
φαίνομ' ἔμ' αὔται.

ἀλλὰ πᾶν τόλματον, ἐπεὶ τκαὶ πένητατ

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

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

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

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

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



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

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

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

C.5 PÍNDARO

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

Vid. supra
Sección 2.2.4 La
lirica coral:
Píndaro, en p. 18

*S*o mejor, de un lado, es el agua y, de otro, el oro –cual encendido fuego
en la noche– puja sobre toda riqueza que al hombre engrandece.
Pero si atléticas lides celebrar
deseas, corazón mío,
no busques más cálido que el sol
otro astro brillando en el día por el desierto éter,
ni ensalzar podríamos competición mejor que la de Olimpia.
Desde allí el himno multiafamado se trenza
en las almas de los sabios, para que canten
al hijo de Crono los que llegan al opulento
y venturoso hogar de Hierón,
que el cetro mantenedor de justicia gobierna en Sicilia
rica en frutos, cosechando las cimas de las virtudes todas,
y espléndidamente se adorna también
con la delicia de la música y los versos,
como los que cual niños alegres junto a su amigable
mesa cantamos con frecuencia nosotros varones.
¡Vamos!, la dórica lira del clavo
descuelga, si en algo el encanto de Pisa y Ferenico
tu mente abismó en los más dulces pensamientos,
cuando junto al Alfeo corrió, su cuerpo
entregando a la carrera sin ayuda de espuelas,
y con la victoria maridó a su dueño,
al rey de Siracusa, que se goza en los caballos.
Brilla en su honor el prestigio
en la colonia de nobles varones de Pélope el lidio.
De él se enamoró el que circunda la tierra, el muy poderoso
Posidón, desde que de la bañera purificante
lo sacara Cloto,
de marfil ornado su reluciente hombro.
Sí, es verdad que hay muchas maravillas, pero a veces también
el rumor de los mortales va más allá del verídico relato:
engañan por entero las fábulas
tejidas de variopintas mentiras.
El encanto de la poesía, que hace dulce todas las cosas a los mortales,
dispensando honor, incluso hace que lo increíble
sea creíble muchas veces.
Pero los días venideros
son los testigos más sabios.

Y es conveniente al hombre proclamar las cosas buenas
 de los dioses. Pues menor será su culpa.
 Hijo de Tántalo, de ti diré cosas contrarias a mis predecesores:
 Cuando tu padre invitó a irreprochable
 banquete en su querida Sípilo,
 ofreciendo a los dioses festín de agradecida réplica,
 entonces te raptó el señor del brillante tridente,
 dominado en su entraña por el deseo, y en áureas yeguas
 te llevó al excelso palacio de Zeus en todo lugar venerado.
 Allí en próximo tiempo
 llegó también Ganimedes,
 a Zeus destinado para el mismo servicio.
 Como habías desaparecido, y ni a tu madre, por mucho
 que buscaron, te llevaron los hombres,
 pronto contó en secreto alguno de los envidiosos vecinos
 que en el sumo instante del agua hirviendo al fuego,
 con un cuchillo te trocearon miembro a miembro,
 y que en sus mesas, al plato postrero, tus carnes
 se repartieron y comieron.
 Pero a mí me es imposible acusar de «vientre loco» a uno cualquiera
 de los dioses felices. Me niego.
 Pago de mal género alcanza con frecuencia a los blasfemos.
 Si en verdad a algún hombre mortal los guardianes del Olimpo
 honraron, ése fue Tántalo. Pero él, por cierto,
 no pudo digerir su enorme dicha, y por su desmesura cobró
 el castigo terrible; que el Padre Zeus
 suspendió sobre él la piedra pesada
 que siempre se esfuerza en apartar de su cabeza
 y queda ajeno a todo gozo.
 Esta vida tiene él, sin remedio a mano, a tormentos atada,
 cuarto suplicio a otros tres, porque a los Inmortales robó
 y dio a sus coetáneos, colegas de festín,
 el néctar y ambrosía,
 con los cuales le hicieran inmortal.
 Pero si algún hombre, al hacer algo, espera quedar oculto
 a la divinidad, se engaña.
 Por esa razón le expulsaron de nuevo los Inmortales a su hijo
 entre la raza, otra vez, de los hombres, la de rápido sino.
 Y, cuando en la flor de la edad,
 el bozo le iba cubriendo de oscuro el mentón,
 pensó, como propuesta boda,
 conseguir de su padre, el rey de Pisa, a la gloriosa Hipodamía.
 Y acercándose a la mar grisácea, solo en la oscuridad
 invocó al Señor del tridente
 de grave bramido. Y a él
 cabe sus pies, muy cerca, se le apareció.

Pélope le dijo: «Si en algo los amables dones de Cipris
 se cumplen, Posidón, para agradecimiento a ti,
 detén la lanza de Enómao broncínea
 y llévame sobre el carro más raudo
 a Elide y úneme con la victoria.
 Porque, tras de matar a trece héroes
 pretendientes, dilata la boda
 de su hija. El gran peligro no sorprende a un hombre sin coraje.
 Entre quienes el morir es destino, ¿por qué uno
 debería consumir, en la oscuridad sentado, en vano una vejez
 sin nombre, privado de toda cosa bella? Mas para mí
 ese combate
 dispuesto está. ¡Quieras tú darme el éxito querido!»
 Así dijo. Y no se acogió a inútiles
 palabras. Para glorificarlo, el dios
 le dio un carro de oro y corceles de alas incansables.
 Y abatió el poder de Enómao y tomó a la doncella por compañera de
 lecho.
 Seis hijos le dio a luz, conductores de pueblos, deseosos de honores.
 Y ahora se goza de espléndidos
 sacrificios cruentos,
 reposando junto al curso del Alfeo,
 teniendo un sepulcro atendido junto a un altar
 que visitan forasteros innúmeros. Y la gloria
 desde lejos fulgura, la de las Olimpíadas en las pistas
 de Pélope, donde la velocidad de los pies rivaliza
 y las cumbres de la fuerza, audaces contra toda fatiga.
 Y el que vence, para el resto de su vida
 tiene, dulce cual la miel, bonanza de mediodía,
 gracias a los premios logrados. La dicha de cada día siempre
 se presenta como bien sumo a todo mortal. Preciso es
 que yo corone a aquél, a Hierón, con hípica tonada
 en eólico canto.
 Y seguro estoy de que a ningún otro varón hospitalario,
 de los de ahora al menos, que ambas cosas domine, que sea
 conocedor de lo Bello y más soberano en su poder,
 podré engalanar con los pliegues gloriosos de mis himnos.
 La divinidad, que es tutora de tus nobles
 afanes, de ellos se cuida,
 asumiendo esta cuita, Hierón.
 Y si en ella no cesa de repente,
 todavía más dulce victoria
 con la rauda cuadriga espero cantar para ti,
 si encuentro el camino que ayude mis palabras
 y llego a la soleada colina de Crono. Para mí, sí,
 alimenta con fuerza la Musa el dardo más vigoroso.

Por cosas distintas son grandes unos u otros.
Pero la cima más alta se alza
para los reyes. ¡No otees más lejos!
¡Dado te sea caminar este tiempo en la cumbre,
y a mí otro tanto, asociarme
a los vencedores, siendo afamado por mi poético saber
entre los griegos por doquiera!

Traducción: Alfonso Ortega

EL TEATRO GRIEGO

D.1 SÓFOCLES: ANTÍGONA

Χορός

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

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

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

σοφόν τι τὸ μηχανόεν
τέχνας ὑπὲρ ἐλπίδ' ἔχων
τοτὲ μὲν καχόν, ἄλλοτ' ἐπ' ἐσθλὸν ἔρπει,
νόμους γεραίρων χθινοῦς

Vid. supra
Antígona, en
p. 30

θεῶν τ' ἔνορχον δίκαν·
 ὑψίπολις· ἄπολις ὅτω τὸ μὴ καλὸν
 ξύνεστι τόλμας χάριν.
 μήτ' ἔμοι παρέστιος
 γένοιτο μήτ' ἴσον φρονῶν
 ὅς τάδ' ἔρδει.

Coro

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

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

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

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

Sófocles, *Antígona* 334–375
Traducción: Luis Gil Fernández

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

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

ARGUMENTO

Contexto

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

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

Antígona, hija de Edipo, cuenta a su hermana Ismene que Creonte, actual rey de Tebas, impone la prohibición de hacer ritos fúnebres al cuerpo de Polinices, como castigo ejemplar por

traición a su patria. Antígona pide a Ismene que le ayude a honrar el cadáver de su hermano, pese a la prohibición de Creonte. Ésta se niega por temor a las consecuencias de quebrantar la ley. Antígona reprocha a su hermana su actitud y decide seguir con su plan.

Antígona desobedece la ley

*C*reonte anuncia ante el coro de ancianos su disposición sobre Polinices, y el coro se compromete a respetar la ley. Posteriormente, un guardián anuncia que Polinices ha sido enterrado, sin que ningún guardián supiera quién ha realizado esa acción. El coro de ancianos cree que los dioses han intervenido para resolver el conflicto de leyes, pero Creonte amenaza con pagar menos a los guardianes porque cree que alguien los ha sobornado. El cuerpo de Polinices es desenterrado. Pronto se descubre que Antígona era quien había enterrado al cuerpo, pues intenta una vez más enterrar al cuerpo y realizar los ritos funerarios, pero es capturada por los centinelas. Antígona es llevada ante Creonte y explica que ha desobedecido porque las leyes humanas no pueden prevalecer sobre las divinas. Además se muestra orgullosa de ello y no teme las consecuencias. Creonte la increpa por su acción, sospecha que su hermana Ismene también está implicada y, a pesar del parentesco que lo une a ellas, se dispone a condenarlas a muerte.

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

Antígona frente a la muerte

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

La desgracia de Creonte

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

D.1.1 *El valor de la Antígona de Sófocles*

*H*egel alabó la concepción de la *Antígona* de Sófocles y dijo de ella que era “una de las obras de arte más sublimes”. Las causas del conflicto trágico posibilitaron el estudio dialéctico del filósofo alemán. Las actuaciones de Creonte y Antígona están enraizadas en la realidad de unas ciudades griegas que acaban de resultar victoriosas en las guerras que las enfrentaron al poderoso imperio persa. Así, el “soberano” Creonte (ὁ Κρέων) se encuentra inesperadamente al frente de la ciudad. De la “ciudad” (ἡ πόλις) y de los “ciudadanos” (οἱ πολῖται) deberían brotar la nueva “constitución política” (ἡ πολιτεία) y las “leyes” (οἱ νόμοι) que rigieran una vida donde “todo es política” (πάντα πολιτικά). Sin embargo, Creonte representa en exclusiva el “poder” (τὸ κράτος); su único objetivo es buscar lo mejor para la ciudad.¹

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

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

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

Creonte se ocupa sólo del poder y lo suyo, pues, como le reprocha Antígona “a la tiranía le es posible hacer y decir lo que quiera” (v. 507,

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

ἔξεστι (τῆ τυραννίδι) δρᾶν καὶ λέγειν ἃ βούλεται). Antígona se obstina en defender un estado de cosas previo a la *polis*.

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

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

LA HISTORIA

E.1 HERÓDOTO: LA HISTORIA DE GIGES Y CANDAULES

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

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

En vista de que no podía soslayarlo, Giges accedió a ello. Cuando Candaules consideró que era hora de acostarse, llevó a Giges al dormitorio y, acto seguido, acudió también su mujer; una vez estuvo dentro, y mientras iba dejando sus ropas, Giges pudo contemplarla. Y cuando, al dirigirse la mujer hacia el lecho, quedó a su espalda, salió a hurtadillas de la estancia. La mujer le vio salir, pero, aunque comprendió lo que su marido había hecho, no se puso a gritar por

Vid. supra
Sección 4.2.1
Heródoto, en p. 44

la vergüenza sufrida ni denotó haberse dado cuenta, con el propósito de vengarse de Candaules, ya que, entre los lidios –como entre casi todos los bárbaros en general–, ser contemplado desnudo supone una gran vejación hasta para un hombre.

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

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

Heródoto, *Historias* 1, 8–12

Traducción: Francisco Rodríguez-Adrados

E.2 TUCÍDIDES: ELOGIO DE LA DEMOCRACIA ATENIENSE

Vid. *supra*
Sección 4.2.2
Tucídides, en p. 45

*T*enemos un régimen político que no emula las leyes de otros pueblos, y más que imitadores de los demás, somos un modelo a seguir. Su nombre, debido a que el gobierno no depende de unos pocos sino de la mayoría, es democracia. En lo que concierne a los asuntos privados, la igualdad, conforme a nuestras leyes, alcanza a todo el mundo, mientras que en la elección de los cargos públicos

no antepone las razones de clase al mérito personal, conforme al prestigio de que goza cada ciudadano en su actividad; y tampoco nadie, en razón de su pobreza, encuentra obstáculos debido a la oscuridad de su condición social si está en condiciones de prestar un servicio a la ciudad. En nuestras relaciones con el Estado vivimos como ciudadanos libres y, del mismo modo, en lo tocante a las mutuas sospechas propias del trato cotidiano, nosotros no sentimos irritación contra nuestro vecino si hace algo que le gusta y no le dirigimos miradas de reproche, que no suponen un perjuicio, pero resultan dolorosas. Si en nuestras relaciones privadas evitamos molestarlos, en la vida pública, un respetuoso temor es la principal causa de que no cometamos infracciones, porque prestamos obediencia a quienes se suceden en el gobierno y a las leyes, y principalmente a las que están establecidas para ayudar a los que sufren injusticias y a las que, aun sin estar escritas, acarrear a quien las infringe una vergüenza por todos reconocida.

Por otra parte, como alivio de nuestras fatigas, hemos procurado a nuestro espíritu muchísimos esparcimientos. Tenemos juegos y fiestas durante todo el año, y casas privadas con espléndidas instalaciones, cuyo goce cotidiano aleja la tristeza. Y gracias a la importancia de nuestra ciudad todo tipo de productos de toda la Tierra son importados, con lo que el disfrute con que gozamos de nuestros propios productos no nos resulta más familiar que el obtenido con los de otros pueblos.

[...]

*A*mamos la belleza con sencillez y el saber sin relajación. Nos servimos de la riqueza más como oportunidad para la acción que como pretexto para la vanagloria, y entre nosotros no es un motivo de vergüenza para nadie reconocer su pobreza, sino que lo es más bien no hacer nada por evitarla. Las mismas personas pueden dedicar a la vez su atención a sus asuntos particulares y a los públicos, y gentes que se dedican a diferentes actividades tienen suficiente criterio respecto a los asuntos públicos. Somos, en efecto, los únicos que a quien no toma parte en estos asuntos lo consideramos no un despreocupado, sino un inútil; y nosotros en persona cuando menos damos nuestro juicio sobre los asuntos, o los estudiamos puntualmente, porque, en nuestra opinión, no son las palabras lo que supone un perjuicio para la acción, sino el no informarse por medio de la palabra antes de proceder a lo necesario mediante la acción. También nos distinguimos en cuanto a que somos extraordinariamente audaces a la vez que hacemos nuestros cálculos sobre las acciones que vamos a emprender, mientras que a los otros la ignorancia les da coraje, y el cálculo, indecisión. Y es justo que sean considerados los más fuertes de espíritu quienes, aun conociendo perfectamente las penalidades y

los placeres, no por esto se apartan de los peligros. También en lo relativo a la generosidad somos distintos de la mayoría, pues nos ganamos los amigos no recibiendo favores, sino haciéndolos. Y quien ha hecho el favor está en mejores condiciones para conservar vivo, mediante muestras de benevolencia hacia aquel a quien concedió el favor, el agradecimiento que se le debe. El que lo debe, en cambio, se muestra más apagado, porque sabe que devuelve el favor no con miras a un agradecimiento sino para pagar una deuda. Somos los únicos, además, que prestamos nuestra ayuda confiadamente, no tanto por efectuar un cálculo de la conveniencia como por la confianza que nace de la libertad.

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

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

INTRODUCCIÓN AL GÉNERO DRAMÁTICO

F.1 INTRODUCCIÓN

F.1.1 *Origen del teatro*

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

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

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

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

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

F.1.2 *Elementos de la estructura dramática*

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

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

F.2 CARACTERÍSTICAS DEL GÉNERO DRAMÁTICO

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

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

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

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

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

que tiene, como la tragedia, un conflicto doloroso; pero no lo sitúa en un plano ideal, con reyes y héroes como personajes, sino real, con personajes más cercanos a la realidad. Por los temas tratados, la comedia y el drama pueden ser históricos, religiosos, de costumbres, etc. Obras de tesis o de ideas son las que proponen defender una teoría política, filosófica o moral; la comedia o drama psicológico concentra la atención en el análisis de las reacciones de los personajes. El teatro actual es, en muchos casos, una recuperación de la teatralidad primitiva. Muchas obras incorporan la música, la danza y la mímica a la representación teatral.

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

F.3 EL TEATRO GRIEGO: LÉXICO

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

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

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



Tragedia y comedia de E. Di Chirico

ADIVINANZAS EN GRIEGO

ἔγὼ κάλαμος ἀχρεῖον ἦν,
 ἀλλὰ νῦν γίγνομαι γλυκεῖα νύμφη·
 καὶ ἄλαλος οὔσα, οἶνον μέλανα πίνουσα,
 εἰς πολύλαλον μεταβάλλομαι.

*E*ra yo una dulce caña,
 mas dulce ninfa soy ahora;
 y siendo muda, en bebiendo negro vino,
 me convierto en habladora.

εἷς ὁ πατήρ, παῖδες δυοκαίδεκα. τῶν δὲ ἐκάστω
 παῖδες δις τριάκοντα διάνδιχα εἶδος ἔχουσαι·
 αἱ μὲν λευκαὶ ἔασιν ἰδεῖν, αἱ δ' αὖτε μέλαιναί·
 ἀθάνατοι δὲ τ' ἐοῦσαι, ἀποφθινύθουσιν ἅπασαι.

*U*no es el padre, doce los hijos, y cada uno de ellos
 treinta hijas, todas bien diferentes en aspecto,
 pues por un lado blancas como nieve, oscuras por el otro se presentan.

εἰσὶ κασιγνήται δύο ἀδελφεαί· ἡ μία τίκτει
 τὴν ἑτέραν, αὐτὴ δὲ τεκοῦς' ἀπὸ τῆσδε τεκνοῦται,
 ὥστε κασιγνήτας οὔσας ἅμα καὶ συνομαίμους
 αὐτοκασιγνήτας κοινῇ καὶ μητέρας εἶναι.

*S*on dos hermanas: una da a luz
 a la otra, y ésta, parida por ella, la da a luz,
 así que, siendo hermanas y de la misma sangre,
 son a la vez hermanas y madres.

μητέρ' ἐμὴν τίκτω καὶ τίκτομαι· εἰμὶ δὲ ταύτης
 ἄλλοτε μὲν μείζων, ἄλλοτε μειοτέρη.

*A*mi madre doy a luz y ella me da a luz a mí;
 y unas veces soy mayor que ella, otras más joven.

BIBLIOGRAFÍA

H.1 LA ÉPICA GRIEGA

Textos

- Homero, *Ilíada*
- Homero, *Odisea*
- Hesíodo, *Teogonía*
- Hesíodo, *Los trabajos y los días*

Estudios

- Fraenkel, Hermann, *Poesía y filosofía de la Grecia Arcaica*
- Gil, Luis, (*et alii*), *Introducción a Homero*
- Finley, Moses I., *El mundo de Odiseo*
- Burkert, Walter, *De Homero a los magos*

H.2 LA LÍRICA GRIEGA

Textos

- Safo, *Poemas*
- Píndaro, *Odas y fragmentos*
- *Yambógrafos griegos*

Estudios

- Fraenkel, Hermann, *Poesía y filosofía de la Grecia Arcaica*
- Lasso de la Vega, José S., *De Safo a Platón*
- Ortega, Alfonso, *El despertar de la lírica en Europa*

H.3 EL DRAMA ÁTICO: TRAGEDIA Y COMEDIA

*Textos**Esquilo*

- Esquilo, *Tragedias I* (Ed. F. R. Adrados)
- Esquilo, *Tragedias II La Oresteia; Fragmentos* (Ed. F. R. Adrados)
- Esquilo, *Agamenón*
- Esquilo, *Las coéforas*
- Esquilo, *Las Euménides*
- Esquilo, *Las suplicantes*
- Esquilo, *Los persas*
- Esquilo, *Los siete contra Tebas*
- Esquilo, *Prometeo encadenado*

Sófocles

- Sófocles, *Áyax*
- Sófocles, *Antígona*
- Sófocles, *Edipo rey*
- Sófocles, *Edipo en Colono*
- Sófocles, *Electra*
- Sófocles, *Las Traquinias*
- Sófocles, *Filoctetes*

Eurípides

- Eurípides, *Tragedias I: El cíclope. Alcestitis. Medea. Los heráclidas. Hipólito. Andrómaca. Hécuba*
- Eurípides, *Tragedias II: Suplicantes. Heracles. Ion. Las troyanas. Electra. Ifigenia entre los Tauros*
- Eurípides, *Tragedias III: Helena. Fenicias. Orestes. Ifigenia en Áulide. Bacantes. Reso*

Aristófanes

- Aristófanes, *Comedias I: Los acarnienses. Los caballeros*
- Aristófanes, *Comedias II: Las nubes. Las avispas. La paz. Las aves*
- Aristófanes, *Comedias III: Lisístrata. Tesmoforiantes. Ranas. Asambleístas. Pluto*

Menandro

- Menandro, *Comedias*

Estudios

- Fernández Galiano, Manuel, *Esquilo*
- Lasso de La Vega, José S., *Sófocles*
- Lida de Malkiel, M^a Rosa, *Introducción al teatro de Sófocles*
- Murray, Gilbert, *Eurípides y su tiempo*
- Gil Fernández, Luis, *Aristófanes*

H.4 LA HISTORIOGRAFÍA

*Textos**Heródoto*

- Heródoto, *Historia. Libro I Clío*
- Heródoto, *Historia. Libro II Euterpe*
- Heródoto, *Historia. Libro III Talía*
- Heródoto, *Historia. Libro IV Melpómene*
- Heródoto, *Historia. Libro V Terpsícore*
- Heródoto, *Historia. Libro VI Érato*
- Heródoto, *Historia. Libro VII Polimnia*
- Heródoto, *Historia. Libro VIII Urania*
- Heródoto, *Historia. Libro IX Calíope*

Tucídides

- Tucídides, *Historia de la guerra del Peloponeso. Libros I-II*
- Tucídides, *Historia de la guerra del Peloponeso. Libros III-IV*
- Tucídides, *Historia de la guerra del Peloponeso. Libros V - VI*
- Tucídides, *Historia de la guerra del Peloponeso. Libros VII - VIII*

Jenofonte

- Jenofonte, *Anábasis*
- Jenofonte, *Helénicas*

Polibio

- Polibio, *Historias. Libros I-IV*
- Polibio, *Historias. Libros V-XV*
- Polibio, *Historias. Libros XVI-XXXIX*

Plutarco

- Plutarco, *Vidas Paralelas I: Teseo-Rómulo, Licurgo-Numa*
- Plutarco, *Vidas Paralelas II: Solón-Publícola, Temístocles-Camilo, Pericles-Fabio Máximo*
- Plutarco, *Vidas paralelas III: Coriolano-Alcibíades, Paulo Emilio-Timoleón, Pelópidas-Marcelo*
- Plutarco, *Vidas paralelas IV: Aristides-Catón, Filopemén-Flaminino, Pirro-Mario*
- Plutarco, *Vidas paralelas V: Lisandro-Sila, Nicias-Craso, Cimón-Lúculo*

Estudios

- Alsina, José, *Tucídides. Historia, ética y política*

ÍNDICE ALFABÉTICO

- Áyax*, 31
Áyax, véase Sófocles
- Agamenón*, 26
Agamenón, véase Esquilo
- Alceste*, 34
Alceste, véase Eurípides
- Anábasis*, 47
Anábasis, véase Jenofonte
- Antígona*, 30
Antígona, véase Sófocles
- Aristófanes*, 37–41
- Arquíloco*, 17–18
- Ciropedia*, 48
Ciropedia, véase Jenofonte
- Edipo en Colono*, 32
Edipo en Colono, véase Sófocles
- Edipo rey*, 29
Edipo rey, véase Sófocles
- Electra*, 31
Electra, véase Sófocles
- Esquilo*, 25–28
- Eurípides*, 32–35
- Filoctetes*, 31
Filoctetes, véase Sófocles
- Hécuba*, 34
Hécuba, véase Eurípides
- Heródoto*, 44–45
- Hesíodo*, 10–12
- Hipólito*, 34
Hipólito, véase Eurípides
- Historia de la Guerra del Peloponneso*, 45
Historia de la Guerra del Peloponneso, véase Tucídides
- Historias*, 44
Historias, véase Heródoto
- Homero*, 4–10
- Ifigenia en Tauride*, 34
Ifigenia en Tauride, véase Eurípides
- Ilíada*, 6
Ilíada, véase Homero
- Jenofonte*, 46–48
- La paz*, 40
La paz, véase Aristófanes
- Las assembleístas*, 41
Las assembleístas, véase Aristófanes
- Las aves*, 40
Las aves, véase Aristófanes
- Las bacantes*, 35
Las bacantes, véase Eurípides
- Las coéforas*, 28
Las coéforas, véase Esquilo
- Las Euménides*, 28
Las Euménides, véase Esquilo
- Las nubes*, 40
Las nubes, véase Aristófanes
- Las ranas*, 41
Las ranas, véase Aristófanes
- Las suplicantes*, 27
Las suplicantes, véase Esquilo
- Las tesmoforias*, 39
Las tesmoforias, véase Aristófanes
- Las Traquinias*, 31
Las Traquinias, véase Sófocles
- Las troyanas*, 34
Las troyanas, véase Eurípides
- Lisístrata*, 38
Lisístrata, véase Aristófanes
- Los acarnienses*, 40
Los acarnienses, véase Aristófanes
- Los caballeros*, 40
Los caballeros, véase Aristófanes

- Los persas*, 27
Los persas , véase Esquilo
Los siete contra Tebas, 27
Los siete contra Tebas , véase Esquilo
Los trabajos y los días, 10
Los trabajos y los días , véase Hesíodo
- Medea*, 33
Medea , véase Eurípides
- Odisea*, 7
Odisea , véase Homero
- Píndaro, 18–19
- Plutarco, 49–52
Pluto, 41
Pluto , véase Aristófanes
- Polibio, 48–49
Prometeo encadenado, 27
Prometeo encadenado , véase Esquilo
- Sófocles, 28–32
Safo, 18
Solón, 17
- Teognis, 16
Teogonía, 10
Teogonía , véase Hesíodo
Tucídides, 45–46



COLOFÓN

Estos apuntes han sido realizados en \LaTeX utilizando la apariencia tipográfica de *classicthesis*, desarrollada por André Miede. Este estilo se inspiró en el libro de Robert Bringhurst titulado *The Elements of Typographic Style*. *classicthesis* se encuentra disponible tanto para \LaTeX como para \LyX en la siguiente dirección:

<http://code.google.com/p/classicthesis/>

Una versión en internet de estos mismos textos en formato PDF puede encontrarse en la siguiente dirección:

<http://paulatinygriego.wordpress.com/literatura-griega/>

Versión del documento de fecha 25 de septiembre de 2014 (ΚΕ' Βοηθηρομῶνος ΒΙΔ') (*classicthesis*, versión 4.1)