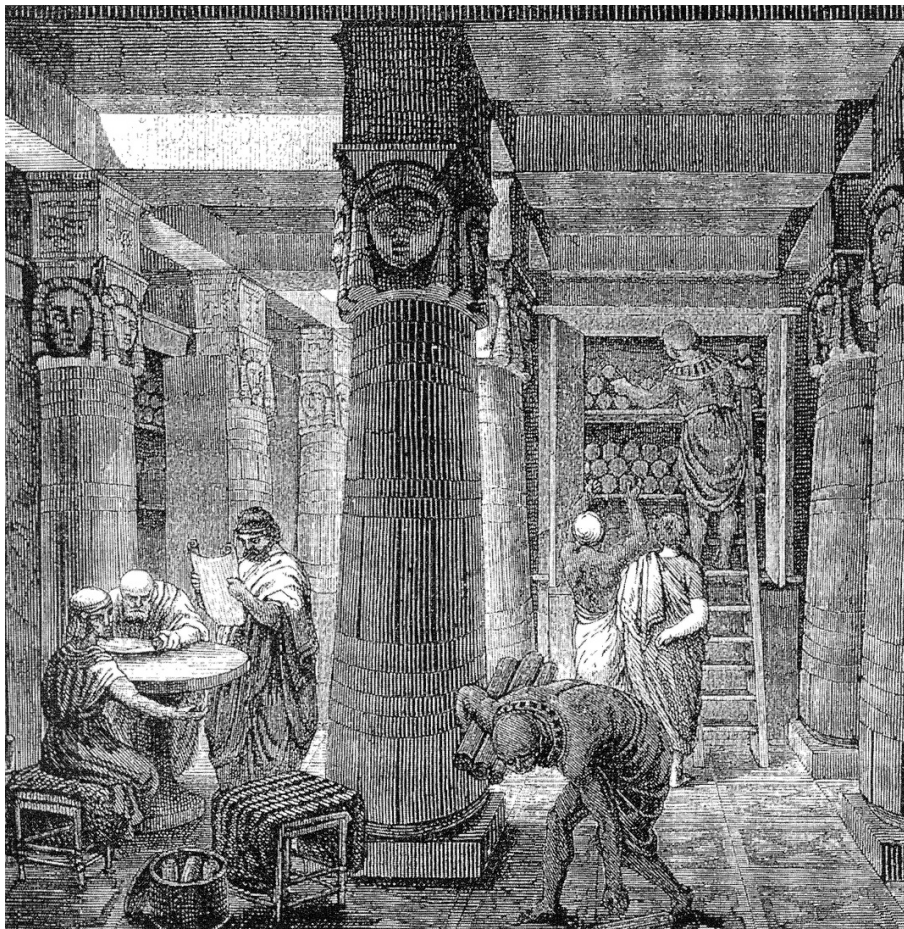




Literatura Griega



LITERATURA GRIEGA



Departamento de Latín y Griego
I.E.S. Sierra Bermeja
Málaga

Κατασταθείς 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 ἐρωτηθεὶς· '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 Aristeeas, *Carta a Filócrates* 9–10

Τὴ γλῶσσα μοῦ ἔδωσαν ἑλληνική·
τὸ σπίτι φτωχικὸ στὶς ἀμμουδιᾶς τοῦ Ὅμηρου.

*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)

<http://paulatinygriego.wordpress.com>

ÍNDICE GENERAL

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

3.1.2	Organización y marco de representación escénica	34
3.2	La tragedia	35
3.2.1	Origen	35
3.2.2	Contenido	36
3.2.3	Estructura	36
3.2.4	Autores de tragedia	38
3.2.4.1	Esquilo	38
3.2.4.2	Sófocles	47
3.2.4.3	Eurípides	52
3.3	La comedia	62
3.3.1	Introducción	62
3.3.1.1	Origen, contenido y características	62
3.3.1.2	Estructura	63
3.3.1.3	Etapas	64
3.3.2	Autores de comedia	65
3.3.2.1	Aristófanes	65
3.3.2.2	Menandro	77
4	LA HISTORIOGRAFÍA	85
4.1	Introducción	85
4.1.1	Definición y orígenes de la historiografía: los logógrafos	85
4.1.2	Puntos fundamentales de la historiografía griega	86
4.2	Autores	86
4.2.1	Heródoto	86
4.2.2	Tucídides	87
4.2.3	Jenofonte	88
4.2.4	La historiografía en época helenística e imperial: Polibio y Plutarco	91
4.2.4.1	Polibio	91
4.2.4.2	Plutarco	92
	ÍNDICE ALFABÉTICO	95

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 (1874–1965)

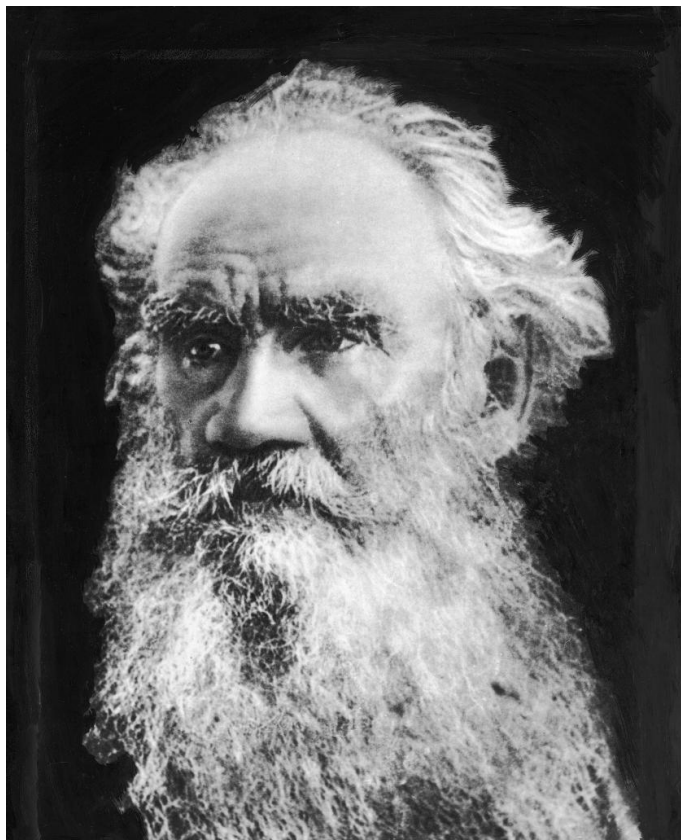


Без знания греческого нет образования.

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

Lev Nikoláyevich Tolstói (1828–1910)

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



*C*onfucio dijo: «Aprender sin pensar es inútil, pensar sin aprender es peligroso».

Confucio (551–479 a.C.)

*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 en el caso de Andalucía.

Y ahora la respuesta no tan obvia:

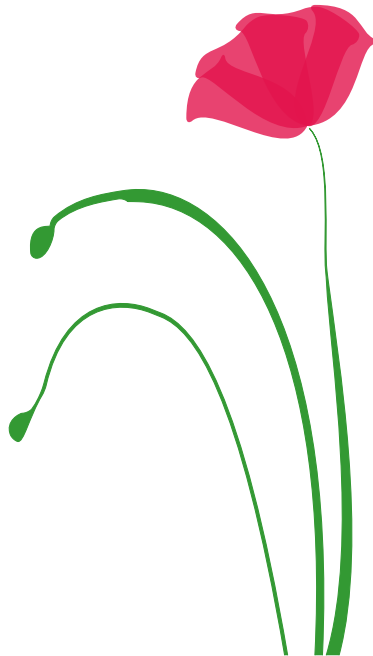
1. No se puede estudiar una literatura cualquiera sin leer los textos, preferiblemente en su idioma original o, en su defecto, en una buena traducción a nuestra lengua. Para solucionar esto podéis acudir a una biblioteca y buscar alguna traducción de los autores y obras que aparecen en las páginas siguientes (o leer con atención los apéndices y consultar la bibliografía incluida al final del documento completo en **Literatura griega**). 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. Para poner algún ejemplo podemos fijarnos en el caso de la tragedia griega: tanto de Esquilo como de Sófocles conservamos 7 tragedias de cada uno de ellos, de las 82 (algunos dicen que incluso 90) y 123 que, respectivamente, escribieron. De las 92 obras que escribió Eurípides se nos han transmitido sólo 18.¹

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

Malacae, 31 de agosto de 2015 (ΛΑ΄ Μεταγεινιώνας ,BIE')



¹ La tragedia más antigua conservada es *Los persas* de Esquilo, que data del 472 a.C. La tragedia conservada más reciente es *Las bacantes* de Eurípides, que se representó después de la muerte de su autor, aproximadamente en el 405 a.C. Entre la fecha de *Los persas* y la de *Las bacantes* hay una diferencia de 67 años. Todos los años en Atenas, a finales del mes de marzo, se representaban 3 tragedias de 3 autores que competían entre sí, es decir, se representaban 9 tragedias. En 67 años se podrían haber llegado a representar en Atenas 603 tragedias. Si la producción conjunta conservada de Esquilo, Sófocles y Eurípides es de 32 tragedias, lo que se nos ha conservado de este género literario constituye un 5% de la posible producción trágica total de entre 472 y 405 a.C. Además, antes del año 472 a.C., otros autores como Tespis, Práctinas, Quérilo y Frínico escribían tragedias que se llevaban a escena. Muchos otros autores como Aqueo, Agatón, Queremón, Critias, Ezequiel, Ión de Quíos, etc., escribieron y representaron tragedias. Aunque Esquilo y Sófocles ganaron muchas veces el festival de tragedias, otros muchos autores se les impusieron a ellos y a Eurípides que (¡pobrecito!) sólo ganó 4 veces.

INTRODUCCIÓN

1. ¿QUÉ ES LA HISTORIA DE LA LITERATURA?

La 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 y la oratoria escritas 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 drama² 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.

² 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 Mío 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 origen, la poesía lírica iba asociada al canto y 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, como en 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 resulten lejanas a un espectador actual.

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.

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.

2.4. La historiografía

Tras la extinción de la épica en el siglo VII a.C., después de algunos pequeños precedentes, nace la historia, cultivada por Hecateo de Mileto 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 géne-

ros 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 del Pseudo-Luciano y de 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*.

2.5. La oratoria y la retórica

Desde los comienzos de su historia los griegos han apreciado la oratoria y acogido con gusto cualquier buena muestra de ella. La elocuencia era indispensable al héroe homérico, y entre los diversos tipos de excelencia que pueden honrar a un hombre el poeta Tirteo incluía el de tener una “lengua de miel”.³ Las palabras eran precisas en el Consejo para obtener la adhesión a una política y en la batalla para alentar a los guerreros a redoblar sus esfuerzos. Aunque Heródoto sigue el precedente épico al poner discursos en boca de sus personajes principales, quizá estuvo también influido por el desarrollo de la oratoria en la democrática Atenas.

En el siglo v a.C. se empleaba todavía la oratoria con los fines de antaño, pero a veces asumió otros cometidos, como, por ejemplo, la alabanza de los muertos, que en una época anterior tal vez se dejara a la poesía. Pero las condiciones peculiares de la democracia ateniense pusieron en primer plano otros dos géneros oratorios, que fueron

³ Cf. Tirteo, frag. 9, 8: γλῶσσαν δ' Ἀδρήστου μελιχόγηρυν ἔχει.

muy apreciados. En primer lugar, teniendo en cuenta que no se podía hacer casi nada sin un debate previo en la asamblea, el orador eficiente aspiraba a hacer prevalecer su opinión y la oratoria política gozó de gran admiración y fue muy cultivada.

Un segundo fenómeno, en gran parte ateniense, fue el desarrollo de la oratoria en los tribunales. La elocuencia forense exige un tipo especial de persuasión apto para convencer a los jurados y pronto dio origen a una clase profesional de abogados, que se ganaban la vida escribiendo discursos para los litigantes en los tribunales. Desarrollaron así una técnica evolucionada que se estimó fundamental para la casi totalidad de las actividades legales. Se echaron así los cimientos de lo que había de convertirse en una técnica sumamente elaborada, y se la capacitó para desarrollar sus piezas de aparato, que se tenían por modelos en su género y que, no sólo se admiraron en el momento de pronunciarse por primera vez, sino que se conservaron para enseñanza de las generaciones posteriores.

Se conserva un gran número de discursos atenienses, que van desde la última parte del siglo v a.C. hasta casi finales del iv a.C. Algunos de ellos son de índole política y ponen en evidencia cuánta importancia seguía teniendo la oratoria pública en Atenas y a qué cumbres era capaz de elevarse todavía. La segunda clase, la de los discursos privados pronunciados en los tribunales, está mejor representada, y aunque a veces toquen asuntos públicos, su interés principal reside en la luz que arrojan sobre la vida privada y las rencillas personales, y sobre esa imaginación, tan fértil en recursos, que hacía parecer plausibles hasta los casos más desesperados. Un tercer tipo, no tan bien representado, es el de la oratoria de aparato propia de las solemnidades públicas. Los tres géneros muestran aproximadamente las mismas cualidades e ilustran ciertos aspectos característicamente griegos. En todos ellos se presta gran cuidado, no sólo a la ordenación de los argumentos, sino también a la misma elección de las palabras; un discurso es una obra de arte casi tan seria como un poema. Ofrece una concepción del mundo, tal vez limitada por las exigencias de la ocasión y la psicología convencional de los tribunales, pero despierta sentimientos y convicciones fuertes.

3. INFLUENCIA GRIEGA EN LA LITERATURA LATINA

*L*a 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 influ-

jo 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 finales del siglo XVIII: hasta ese momento, la tradición literaria y el recurso al pasado pesaba mucho más en la historia de la literatura. La imitación intencionada (distinta de la reminiscencia, de la que el autor puede incluso no ser consciente) no se rechazaba en la Antigüedad, sino que se buscaba. Donde se hallaba era admirada, consciente y crítica, como algo a lo que el escritor había de aspirar. Para los poetas alejandrinos y sus seguidores romanos, la imitación implicaba emulación (*aemulatio*), rivalidad poética, pero no incapacidad o falta de inventiva por parte del imitador. Entendida así, la imitación puede tomarse como prueba de la confianza del autor en sí mismo o de estima por el escritor que ha elegido imitar: su anhelo no era reproducir, sino mejorar el original. Todos los autores antiguos estaban unidos por un principio de *imitatio*. Esto no implicaba meramente el respeto por el pasado sino el deseo de alcanzar nuevos niveles de excelencia individual. Además, era una proeza de originalidad literaria notable y tácticamente provechosa, tal como entendían los antiguos la originalidad, el conferir a una forma bien establecida una nueva apariencia de vitalidad.

SELECTIVIDAD

SELECTIVIDAD EN ANDALUCÍA

Las Directrices y Orientaciones generales para las Pruebas de Acceso a la Universidad en la asignatura de Griego II en Andalucía 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.

Ejemplo (examen de junio de 2014)

Opción A

3. Responder a la pregunta siguiente: La historiografía (3 puntos).

Opción B

3. Responder a la pregunta siguiente: La poesía lírica (3 puntos).



Parte I

LITERATURA GRIEGA

LA POESÍA ÉPICA

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 dácilo, que puede suplirse en algunos pies por un espondeo. Genéricamente, el esquema del hexámetro es el siguiente:

— ♪ | — ♪ | — ♪ | — ♪ | ∪ ∪ | — ∪

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

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

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

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

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

Vid. El comienzo de la *Odisea*, en *Apéndice B de Literatura griega*.

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

1.2 HOMERO

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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



1.2.1.1 La Ilíada

1. Introducción

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

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

2. Estructura

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

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

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

No obstante y a pesar de este carácter episódico, la *Iliada* es un poema unitario y bien planeado estructuralmente, pues todos los episodios están entretnejidos, y la composición es dinámica y dilatoria. En efecto, todo está pensado para ir dando tensión dramática al relato; así, el desastre griego previsto por Zeus en el canto 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 *Iliada* es un poema guerrero y pesimista: se inicia con la cólera de Aquiles y acaba con la pira de Héctor. Pesimista es la concepción del hombre en la obra, pues aparece como un ser miserable; no hay forma de escapar a la voluntad de los dioses que engañan a los hombres, incluso a sus devotos; ni la piedad ni la virtud sirven a la hora de la muerte.





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

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

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

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

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

1.2.1.2 La Odisea

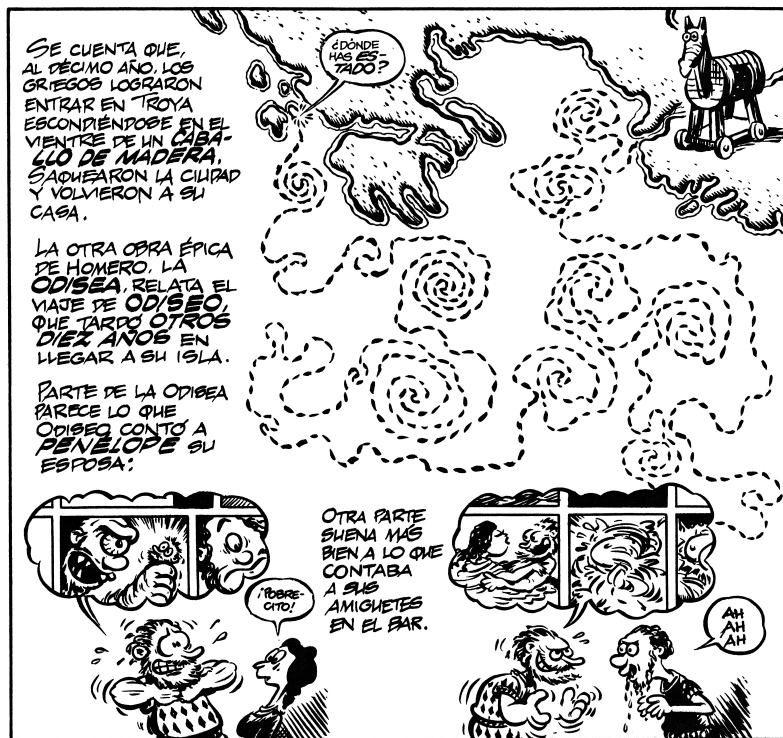
1. Introducción

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

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

Vid. Cavafis, y sus poemas Ítaca y Segunda Odisea, en *Apéndice H de Literatura griega*.

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



2. Estructura

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

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



(a) Odiseo y Nausícaa



(b) Polifemo



(c) Huida de la cueva de Polifemo



(d) Las sirenas

Odisea

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Vid. Argo, el perro de Odiseo, en *Apéndice B de Literatura griega*.

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 perro Eumeo, la nodriza Euriclea, el mendigo y hasta el perro de Odiseo, Argo. Ello la convierte en un poema nuevo, pues se está adaptando la forma épica a un contenido familiar y cotidiano.

- La *Iliada* 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 *Iliada* 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 *Iliada* 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 *Iliada* abundan los símiles que dan variedad y plasticidad a la acción. En la *Odisea* hay bastantes menos y de un corte bien diferente.
- La *Iliada* es poéticamente más vigorosa. La *Odisea* es una obra que se complace en la técnica (la narrativa, en este caso).
- La *Iliada* parece partir de leyendas micénicas, aunque algunas no pertenecieran en origen al ciclo troyano. La *Odisea* parece hundir sus raíces en el mundo oriental (babilónico, por ejemplo, como en el caso del *Poema de Gilgamesh*) y en el mundo del cuento popular cuyos motivos están presentes en muchas culturas y literaturas.

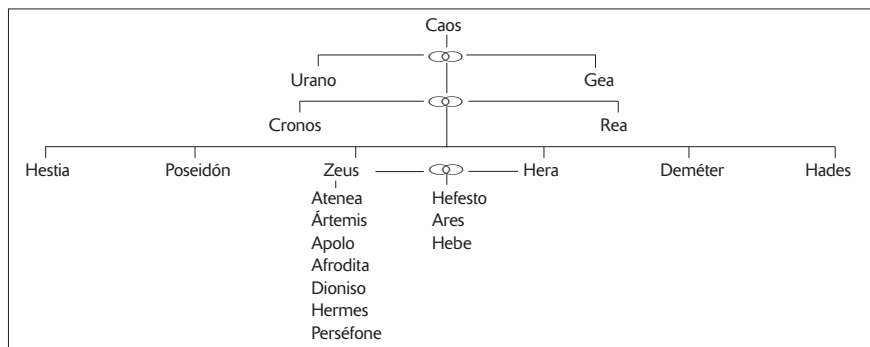
Tantas son las diferencias que a primera vista se perciben que ello ha dado lugar a dos cuestiones: la autoría de ambas obras y la fecha de composición. Es muy antigua la teoría que quita a Homero la autoría de la *Odisea*. Hasta hoy llega la disputa; algunos críticos siguen pensando que las diferencias cosmológicas e ideológicas son tan profundas que el redactor final de la *Odisea* no sería el mismo que la *Iliada*, aunque es posible que el autor de la *Iliada* 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

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.

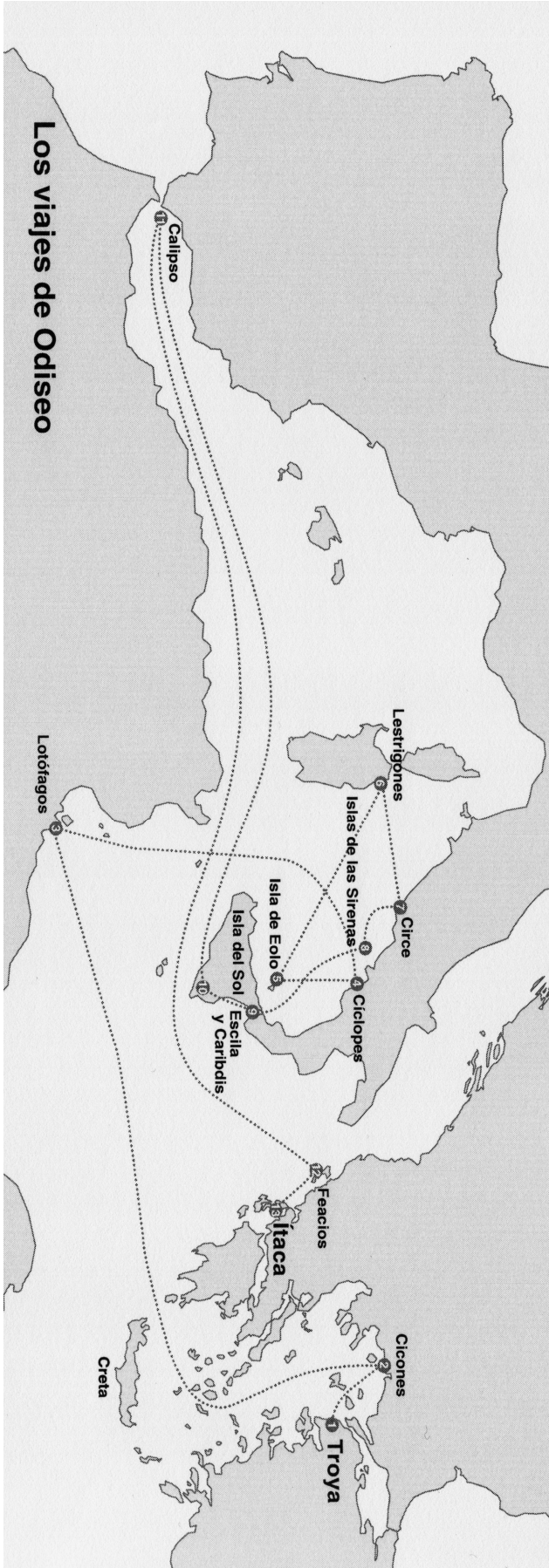
Y cuando a principios del siglo v a.C. se desarrolla la tragedia, muchos de sus argumentos se toman de los antiguos poemas épicos, olvidando los temas dionisiacos que le dieron origen.

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 *Gerusalemme liberata* de Torcuato Tasso.

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

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



Los viajes de Odiseo

LA POESÍA LÍRICA

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

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

ANTÍPATRO DE SIDÓN, *Antología Palatina* 9, 66

2.1 INTRODUCCIÓN: CONTEXTO Y GÉNERO LITERARIO

2.1.1 *Contexto social: la época arcaica*

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

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

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

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

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

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

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

2.1.2 El género literario: la poesía lírica

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

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

2.1.2.1 Lírica monódica

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

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

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

El esquema métrico del dístico elegíaco sería el siguiente:

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

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

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

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

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

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

Sus principales cultivadores son Arquíloco, Semónides e Hiponacte.

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

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

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

2.1.2.2 *Lírica coral*

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

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

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

Entre sus subgéneros tenemos que destacar:

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

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

2.2 LA POESÍA LÍRICA ARCAICA: GÉNEROS Y AUTORES

2.2.1 *La poesía elegíaca: Teognis y Solón*

2.2.1.1 *Teognis*

Vid. una selección de poemas de Teognis, en Apéndice C de *Literatura griega*.

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

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

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

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

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

2.2.1.2 Solón

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

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. algunos poemas de Solón, en Apéndice C de Literatura griega.

2.2.2 La poesía yámbica

2.2.2.1 Arquíloco

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

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

Vid. una selección de Arquíloco, en Apéndice C de Literatura griega.

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

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

2.2.2.2 *Semónides*

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

2.2.2.3 *Hiponacte de Éfeso*

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

2.2.3 La poesía mélica

2.2.3.1 Safo

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

Vid. algunos poemas de Safo en *Apéndice C de Literatura griega*.



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

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

2.2.3.2 Alceo

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

Vid. algunos fragmentos de Alceo en *Apéndice C de Literatura griega*.

2.2.3.3 Anacreonte

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

Vid. algunos poemas de Anacreonte en *Apéndice C de Literatura griega*.

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

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

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

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

2.2.4 *La lírica coral*

2.2.4.1 *Alcmán*

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

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

2.2.4.2 *Estesícoro*

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

Vid. algunos poemas de Estesícoro en Apéndice C de Literatura griega.

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

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

2.2.4.3 Íbico

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

Vid. algunos poemas de Íbico en *Apéndice C de Literatura griega*.

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

2.2.4.4 Simónides

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

Vid. algunos poemas de Simónides en *Apéndice C de Literatura griega*.

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

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

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

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

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

2.2.4.5 Píndaro

Vid. la Olímpica 1
de Píndaro, en
Apéndice C de
Literatura griega.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2.4.6 *Baquílides*

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

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

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

2.3 LA POESÍA LÍRICA CLÁSICA Y HELENÍSTICA

2.3.1 *La lírica y la polis*

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

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

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

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

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

2.3.2 *El helenismo*

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

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

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

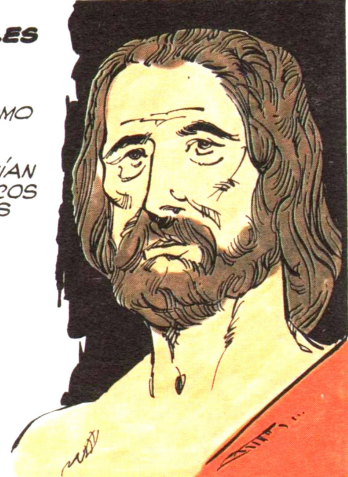
CALÍMACO (310–240 A.C.) Fue la figura principal de este movimiento. Escribió himnos y epigramas. Su objetivo era sorprender y divertir. Su gran cultura le proporciona términos desusados, y muestra singular afición a retorcer el orden acostumbrado de las palabras. Su don característico es el romántico,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

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

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



ESQUILO (525-456 a. C.), **SÓFOCLES** (496-406 a. C.) Y **EURÍPIDES** (480-406 a. C.), DESTACARON COMO AUTORES DE **TRAGEDIAS**, DONDE SE REVIVIAN HECHOS HISTÓRICOS O LEGENDARIOS **GRIEGOS...**



... MIENTRAS QUE **ARISTÓFANES** (445-388 a. C.) Y SU CONTEMPORÁNEO **CRATINO** SATIRIZABAN EN SUS **COMEDIAS** LAS COSTUMBRES Y PERSONAJES DE LA ÉPOCA, INCLUYENDO AL PROPIO E ILUSTRE **PERICLES** Y OTRAS PERSONALIDADES DE LA ÉPOCA.



EL DRAMA ÁTICO: TRAGEDIA Y COMEDIA

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

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

ARISTÓTELES, *Poética* 1449b

3.1 INTRODUCCIÓN

3.1.1 Origen y subgéneros

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



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

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

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

3.1.2 Organización y marco de representación escénica

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

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



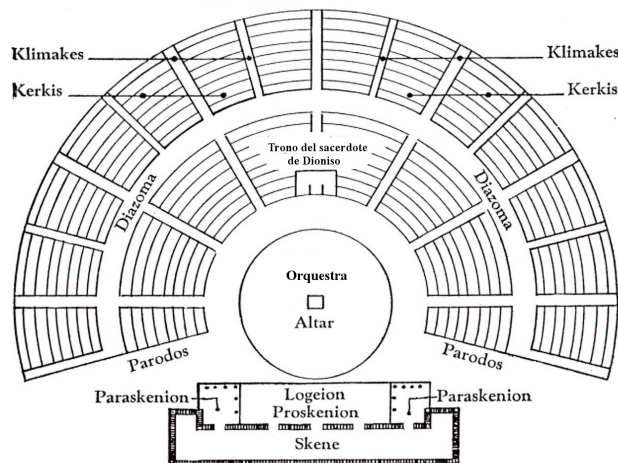
El marco de todas las representaciones era el teatro de Dioniso. La asistencia estaba abierta tanto a atenienses como a extranjeros, aunque hay dudas sobre si se permitía el libre acceso a mujeres y esclavos en las comedias. La entrada costaba dos óbolos por persona y día, siendo gratuita para los más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

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

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

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

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



3.2 LA TRAGEDIA

3.2.1 Origen

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

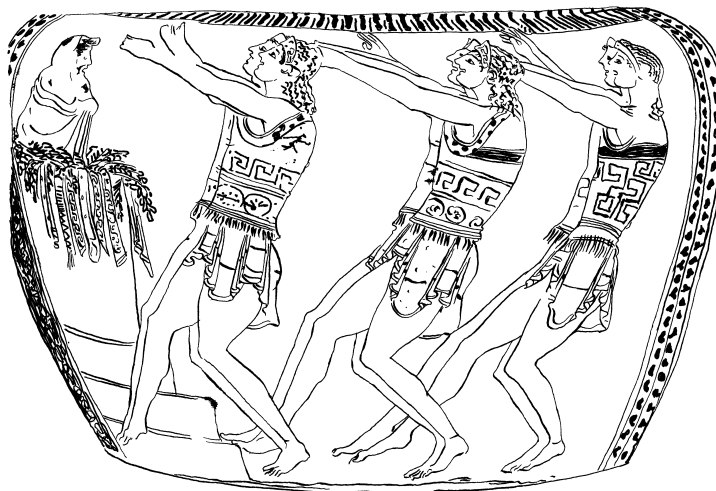
3.2.2 *Contenido*

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

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

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

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

3.2.3 *Estructura*

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

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

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.

tres metros yámbicos. Regularmente presenta una cesura tras la primera o tercera posición del segundo metro. De modo que el esquema del trímetro yámbico es el siguiente:

x ∪ ∪ ∪ | x : ∪ ∪ : ∪ | x ∪ ∪ x

En este esquema se indica con una cruz la sílaba *anceps* y el signo de puntos verticales señala el emplazamiento de las dos cesuras alternativas.

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

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

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

3.2.4 Autores de tragedia

3.2.4.1 Esquilo

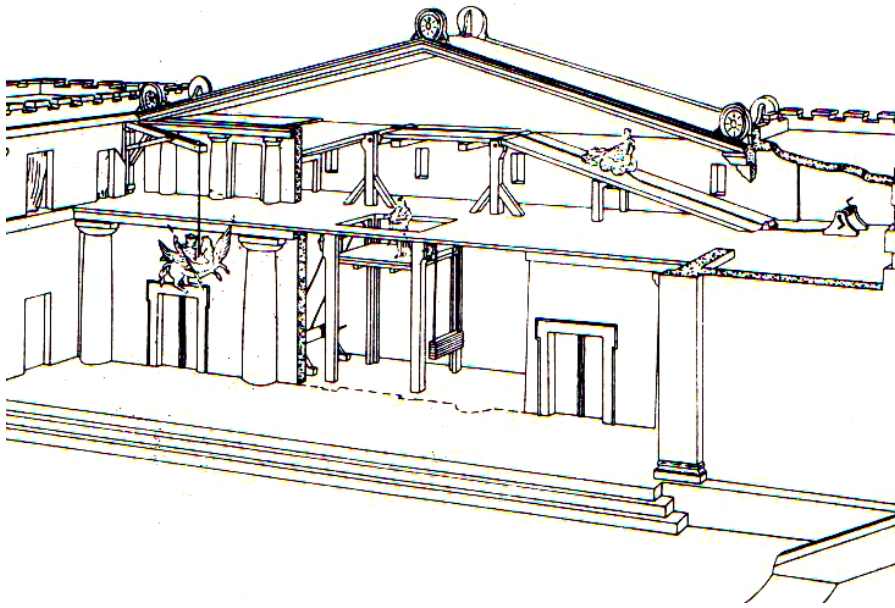
*N*atural de Eleusis, de familia aristocrática, su vida transcurrió entre el 525/524 y el 456/455 a.C.

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

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

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

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



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

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

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

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

Los Atridas

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

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

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

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

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



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

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



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



Obras de Esquilo

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Prometeo

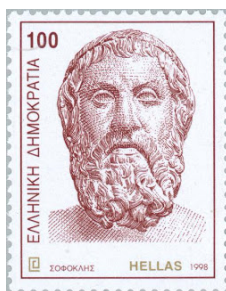
Una historia tan sugerente como la de Prometeo ha servido en diversas ocasiones como fuente de inspiración literaria y musical, desde Esquilo hasta Carl Orff, que en 1967 compuso una ópera sobre este personaje mítico. Tanto Calderón (1669) como Goethe (1773), Byron (1816), Claudel (1891) y Camus (1942),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

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



3.2.4.2 Sófocles

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



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

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

Entre los rasgos principales de su teatro destacan:

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

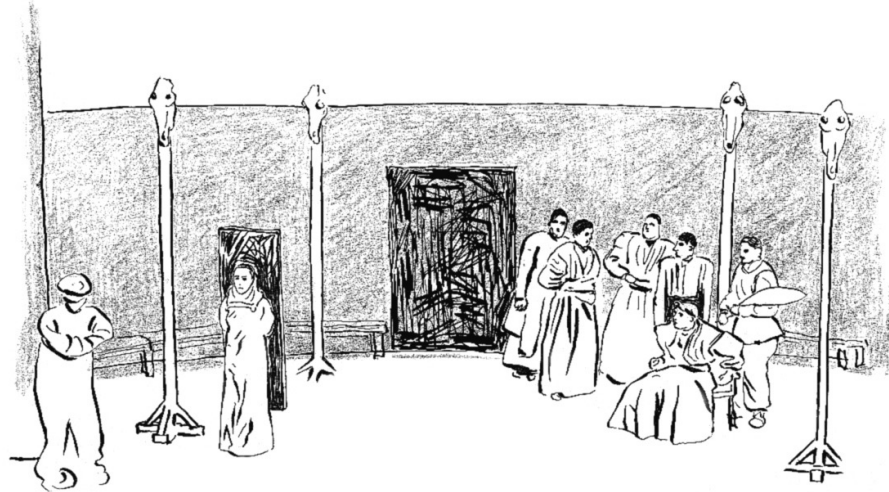
Tras la muerte de los hijos de Edipo, Creonte toma el poder; ya rey, prohíbe que Polinices sea enterrado, por haber luchado contra su patria, mientras que concede grandes honras fúnebres a Eteocles, por haberla defendido. Antígona, hermana de ambos, desobedece las órdenes de Creonte y entierra a su hermano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

Vid. el primer estésimo del coro y el valor de la obra, en Apéndice D de Literatura griega.

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

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

Reconstrucción de
una escena de la
Antígona de
Bertold Brecht

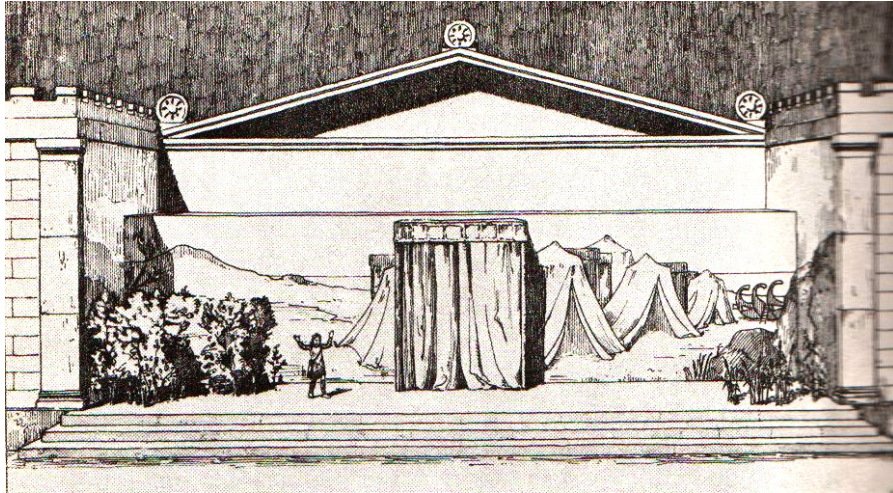


Muchas son las interpretaciones a que ha dado pie obra tan magistral y compleja como *Antígona*, complejidad que le viene precisamente de su maestría. La oposición entre Antígona y Creonte se ha considerado como la pugna entre dos esferas de poder igualmente válidas, la divina y la humana, la de la familia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

Obras de Sófocles

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

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



Reconstrucción de una escena de Áyax

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



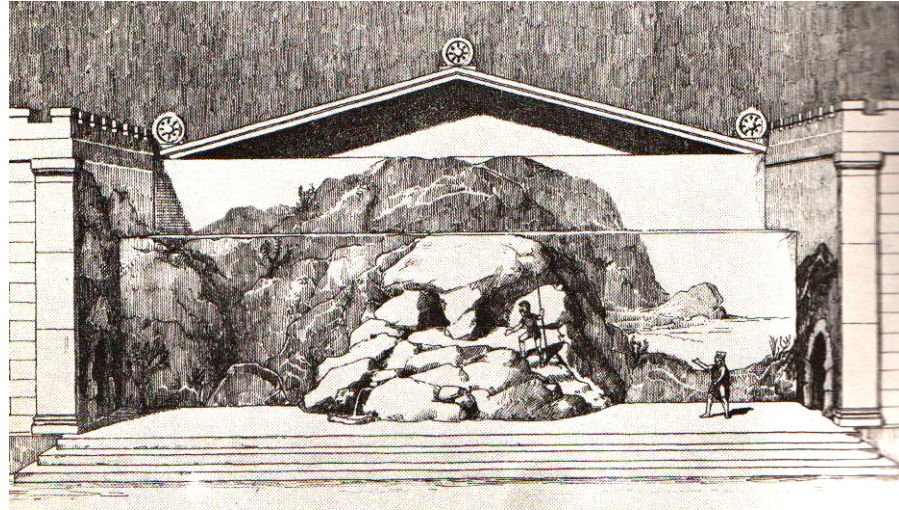
ELECTRA El tema es de *Las coéforas* de Esquilo, pero aquí el problema central no es el matricidio, sino Electra como figura central. La obra de Sófocles se concentra en la presentación de sus sufrimientos, sus esperanzas, su valiente lucha y su liberación final. Se observa un creciente interés por la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

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

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

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

*Reconstrucción de
una escena de
Filoctetes*

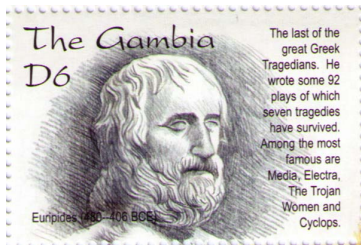


EDIPO EN COLONO Esta obra fue escrita por Sófocles poco antes de su muerte y representada por un nieto suyo del mismo nombre, muerto ya el autor. Por eso hay en ella fuertes acentos personales en los que da la impresión de que este Sófocles nonagenario siente ya la proximidad de su muerte, identificándose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

3.2.4.3 *Eurípides*

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

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



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

Entre los rasgos principales de su obra destacamos:

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

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

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

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



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

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

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

Medea

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

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

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



Obras de Eurípides

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



3.3 LA COMEDIA

3.3.1 *Introducción*

3.3.1.1 *Origen, contenido y características*

La comedia era la otra modalidad dramática griega. Al igual que la tragedia, también fue una manifestación artística vinculada a la vida de Atenas, de la *polis*, en especial con ocasión de las fiestas llamadas Leneas (Λήναια), en el mes de γαμηλιών (gamelión, mes de los matrimonios en Ática: enero-febrero). La comedia procede de 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 recurre a las más poéticas metáforas, mientras que otras no tiene el menor empacho en descender al lenguaje más fuertemente escatológico de su malhablada musa. Es la famosa *parresía*³ que a tantos censores iba a escandalizar en siglos venideros.

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

3.3.1.2 Estructura

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

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

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

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

3.3.1.3 *Etapas*

Los estudiosos alejandrinos dividieron la comedia en dos etapas fundamentales:

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

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

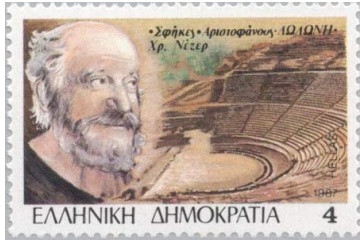


⁴ Filemón (ca. 361–263 a.C.) nació probablemente en Siracusa, aunque llegó a ser ciudadano ateniense. Se conocen sesenta títulos y más de doscientos fragmentos de sus obras. Su técnica se deduce a partir de las adaptaciones de sus obras realizadas por Plauto.

3.3.2 Autores de comedia

3.3.2.1 Aristófanes

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



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

Los rasgos más sobresalientes de sus obras son:

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

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

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

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

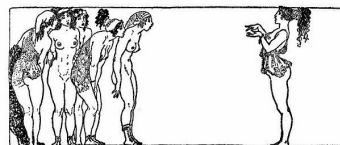
En resumen, Aristófanes es un poeta variado en ritmos y tonos, imaginativo y creativo en lo referente a la lengua, brillante en los diálogos y elegante en su uso de la lengua ática, uno de los más grandes autores de todos los tiempos, plenamente vigente y comprensible.



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

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

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



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

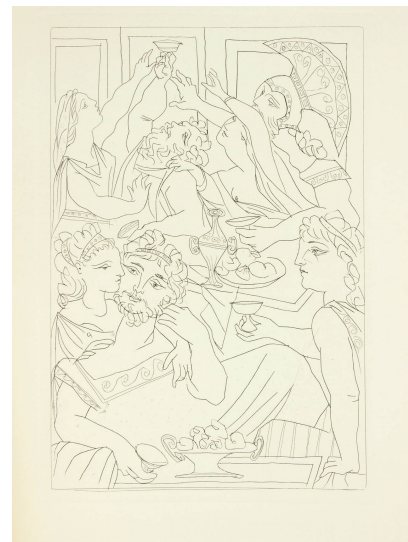


Lisístrata pronuncia un discurso serio y hermoso, en el que recuerda a ambos bandos en lucha el destino común de los dos pueblos. La obra termina con el canto a la alegría del *cômos* (κῶμος), banquetes y danzas. Bajo la envoltura de un lenguaje libre y desenfadado y de una peripecia escénica hilarante,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

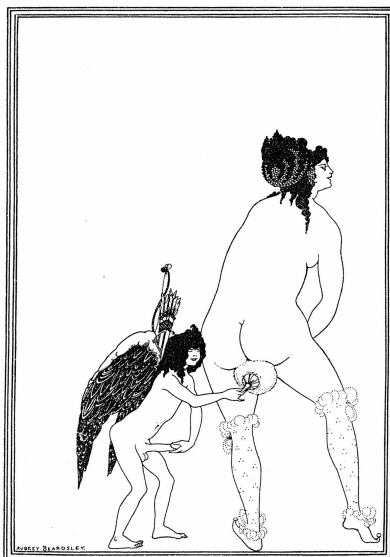


Frente a la ruinoso realidad política del momento, frente a las rivalidades entre las ciudades griegas, un sentimiento panhelénico recorre la obra, oponiendo a esa triste realidad una comedia de utopía política, vivaz y divertida, que nos viene a decir que la paz es posible, y que la reconciliación es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





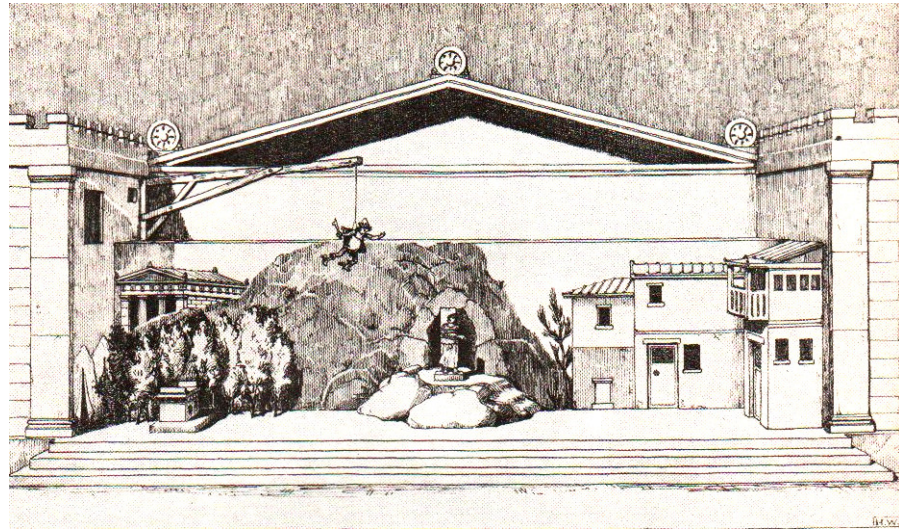
Grabados de Picasso para la *Lisístrata* de Aristófanes



Grabados de Aubrey Beardsley para la *Lisístrata* de Aristófanes

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

Reconstrucción de
una escena de Las
tesmoforias



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

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

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

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

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.

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



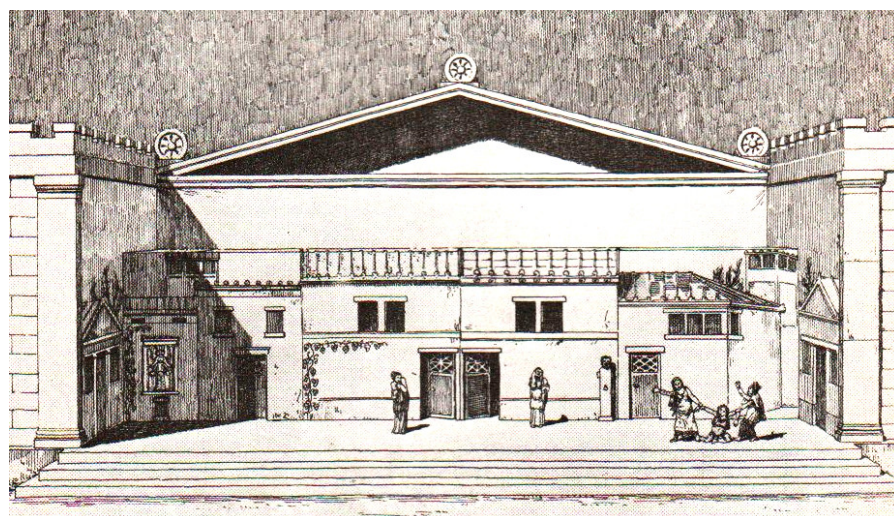
LAS RANAS Su tema central es la crítica literaria, el enfrentamiento entre el arte viejo y el arte nuevo. El punto máximo se alcanza cuando en el Hades son enfrentados y juzgados en persona Esquilo y Eurípides. La obra es de las más conseguidas, tanto por la dinámica cómica como por la parodia de los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

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

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

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

Reconstrucción de una escena de Las asambleístas



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

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

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

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

3.3.2.2 Menandro

rara coronato plausere theatra Menandro

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

MARCIAL *Epigramas* 5, 10

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

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

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

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

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

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

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

Lo más nuevo del teatro de Menandro y, en general de la Comedia Nueva, es la desaparición de las partes líricas y de la danza. Además, la comedia se estructura ahora en cinco actos, sin que existan las sizigias¹¹ de la Comedia Antigua en la que alternaban canto y recitado, ya que el coro no participa en la acción. Cada acto está separado del siguiente por la indicación de una intervención del coro, notada en los papiros como *chorou*, sin que dicha indicación vaya acompañada de ningún texto ni música. El coro se limitaba a cantar, como hemos dicho, unas canciones que servían de entreacto y permitía una organización más sólida de la intriga, que es ahora elemento esencial de la obra. El metro de preferencia es el trímetro yámbico.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

Calendario ático (con los nombres de los meses y su correspondencia en nuestro calendario actual)			
Nombres	Fiestas religiosas del Ática y de los Juegos Panhelénicos		
1. Ἑκατομβαιῶν Hecatombeón (julio-agosto) (de la ἑκατόμβη o sacrificio de cien bueyes al dios Apolo)	7 Hecatombes: en honor de Apolo. 12 Cronias: en honor de Cronos y Rea, recordando la Edad de Oro. 16 Sinecias: conmemoraba el sinecismo de Atenas (unificación de las primitivas comunidades del Ática) realizado por Teseo.	28 Pequeñas Panateneas (anuales) y Grandes Panateneas (cuatrienales): celebradas el año tercero de cada Olimpiada para conmemorar el nacimiento de Atenea y también su victoria sobre los Gigantes. Desde 8 días antes se celebraban agones de todo tipo, culminando en la procesión con el sacrificio y la ofrenda del peplo a la diosa bajo las invocaciones (ἐπικλησεις) de Πολιάς, Νίκη y Ὑγία.	? Nemeas: competiciones panhelénicas en honor de Heracles, celebradas a comienzos del segundo y cuarto año de cada Olimpiada en el valle de Nemea (Argólida).
2. Μεταγειτινῶν Metagitnión (agosto-septiembre) (de las Metagitnias)	11-16 Olimpiadas: en honor de Zeus Olímpico. Competiciones panhelénicas celebradas cada cuatro años en Olimpia.	? Píticas: en honor de Apolo Pítico. Juegos panhelénicos celebrados en Delfos cada cuatro años.	± 15 Metagitnias: (μεταγειτινῶν, epíteto de Apolo) fiesta en que se cambiaba -μετά- de domicilio y, por lo tanto, de vecinos -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).	? Osoforias: (ὄσχος retoño) se llevaban sarmientos cargados de uvas desde el templo de Dioniso hasta el de Atenea, con motivo de la recolección de la uva y de la oliva. 19-21? Apaturias: en honor de Zeus Fratrio y Atenea Apaturia, con participación de todas las fratias. 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).	? Gamelias: en honor de Zeus y Hera, que presiden los matrimonios (γαμήλιος, nupcial). Lit. mes de los matrimonios.	? 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.		
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 Muniquiόν (abril-mayo) (de las Muniquias)	? Delfinias: dedicadas a Apolo Delfinio.	16 Muniquias: en honor de Ártemis, celebradas en el puerto de Muniquia	25 Brauronias (cuatrienales): fiestas iniciáticas de Βραυρών, localidad del Ática donde se celebraba el culto de Ártemis, conmemorando el mito de la ninfa Calisto. ? Ístmicas: en honor de Poseidón. Juegos panhelénicos celebrados en el 2º y 4º año de cada Olimpiada, en Corinto.
11. Θαργηλιῶν Targelión (mayo-junio) (de las Targelias, θάργηλος ἄρτος, pan hecho con las primicias de la recolección)	6-? Targelias: fiestas de purificación en honor del Sol (Apolo) y Ártemis, pidiendo la maduración de las mieses.	19 Calinterias: fiesta de purificación (καλλύνω embellecer, limpiar) del templo de Atenea.	25 Plinterias: fiesta de purificación en que se procedía al baño (πλύνω) sagrado de la estatua de Atenea Poliada en el puerto de Falero. Ese día era nefasto y se paralizaba toda actividad.
12. Σκιροφοριῶν Esciroforiόν (junio-julio) (de las Esciforias)	12 Esciforias: en honor de Atenea, Deméter, Perséfone o Core y Poseidón, con procesión de sólo mujeres portadoras de sombrillas -σκιράδιον-.	14 Arreforias: procesión iniciática en que se llevaban los objetos sagrados (peplo, cestas y demás tributos) de la diosa en honor de Atenea Πολιάς, protectora de la ciudad. Sólo para niñas de 7 a 11 años.	14 Diipolias: en honor de Zeus Πολιεύς, protector de la ciudad. Su momento culminante es las Βουφοῖνια, el sacrificio ritual del buey, βοῦς.

ἡ ἱστορία, εἰ μὲν ἄλλως τὸ τερπνὸν παρεμπορεύσαιο, πολλοὺς ἂν τοὺς ἐραστὰς ἐπισπάσαιο, 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.



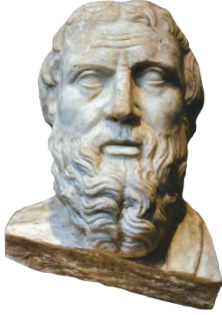
4.2 AUTORES

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. La historia de Giges y Candaules, en *Apéndice E de Literatura griega*.

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



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

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

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

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

4.2.2 Tucídides

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

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

Vid. Elogio de la democracia ateniense, en Apéndice E de Literatura griega.

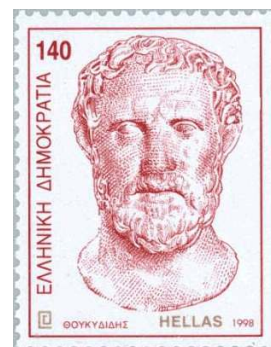
¹ Cf. Cicerón, *De legibus* 1, 1, 5: *quamquam et apud Herodotum, patrem historiae et apud Theopompum sunt innumerabiles fabulae* (“aunque tanto en Heródoto, el padre de la historia, como en Teopompo, hay innumerables fábulas”).

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

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

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

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



4.2.3 Jenofonte

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

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

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

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



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

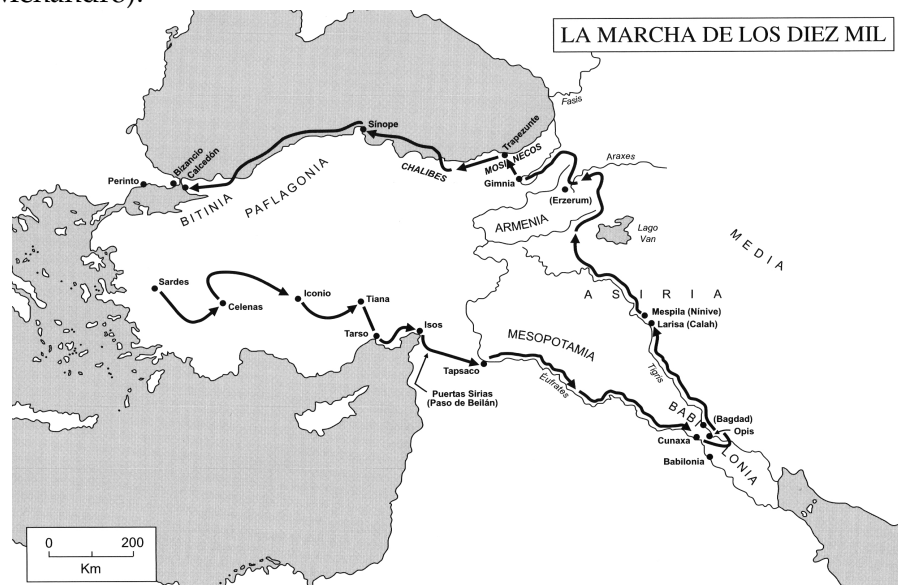
Hay que considerar la acción de la *Anábasis* como una aventura que fue vivida como tal por los que participaron en ella, incluyendo la masa de los mercenarios, de suerte que muchos de éstos se agruparon más adelante en una especie de asociación de camaradería.

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

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

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

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



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

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

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

4.2.4.1 *Polibio*

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

POLIBIO *Historias* XII, 25b, 1–2

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

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

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

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

4.2.4.2 *Plutarco*

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ÍNDICE ALFABÉTICO

- Agamenón*, véase Esquilo, 40
Alceo, 25
Alcestis, véase Eurípides, 55
Alcmán, 26
Anábasis, véase Jenofonte, 89
Anacreonte, 25–26
Andrómaca, véase Eurípides, 56
Antígona, véase Sófocles, 49
Aristófanes, 65–77
Arquíloco, 23–24
Aspis (“El escudo”), véase Menandro, 83
Ayax, véase Sófocles, 50
- Baquílides*, 29
- Calímaco*, 30
Ciropedia, véase Jenofonte, 90
- Dyskolos* (“El hombre malhumorado”), véase Menandro, 82
- Edipo en Colono*, véase Sófocles, 52
Edipo rey, véase Sófocles, 48
El cíclope, véase Eurípides, 62
Electra, véase Sófocles, 51, véase Eurípides, 59
Epitrepontes (“El arbitraje”), véase Menandro, 82
Esquilo, 38–47
Estesícoro, 26–27
Eurípides, 52–62
- Filoctetes*, véase Sófocles, 51
- Hécuba*, véase Eurípides, 56
Helena, véase Eurípides, 59
Heródoto, 86–87
Heracles, véase Eurípides, 57
Hesíodo, 15–17
Hipólito, véase Eurípides, 55
- Hiponacte*, 24
Historia de la Guerra del Peloponeso, véase Tucídides, 87
Historias, véase Heródoto, 86
Homero, 4–15
- Ibico*, 27
Ifigenia en Áulide, véase Eurípides, 61
Ifigenia entre los tauros, véase Eurípides, 59
Ilíada, véase Homero, 6
Ion, véase Eurípides, 58
- Jenofonte*, 88–91
- La paz*, véase Aristófanes, 74
Las assembleístas, véase Aristófanes, 76
Las aves, véase Aristófanes, 74
Las avispas, véase Aristófanes, 75
Las bacantes, véase Eurípides, 61
Las coéforas, véase Esquilo, 41
Las Euménides, véase Esquilo, 42
Las fenicias, véase Eurípides, 60
Las nubes, véase Aristófanes, 73
Las ranas, véase Aristófanes, 75
Las suplicantes, véase Esquilo, 42, véase Eurípides, 57
Las tesmoforias, véase Aristófanes, 70
Las traquinias, véase Sófocles, 51
Las troyanas, véase Eurípides, 58
Lísistrata, véase Aristófanes, 66
Los acarnienses, véase Aristófanes, 71
Los caballeros, véase Aristófanes, 72
Los heráclidas, véase Eurípides, 56

- Los persas, véase Esquilo, 45*
Los siete contra Tebas, véase Esquilo, 46
Los trabajos y los días, véase Hesíodo, 15

Medea, véase Eurípides, 53
Menandro, 77–83

Odisea, véase Homero, 9
Orestes, véase Eurípides, 60

Píndaro, 28–29
Perikeiromene (“La trasquilada”), véase Menandro, 83
Plutarco, 92–94
Pluto, véase Aristófanes, 77
Polibio, 91

Prometeo encadenado, véase Esquilo, 46

Reso, véase Eurípides, 61

Sófocles, 47–52
Safo, 25
Samia (“La mujer de Samos”), véase Menandro, 83
Semónides, 24
Simónides, 27–28
Solón, 23

Teócrito, 31
Teognis, 22–23
Teogonía, véase Hesíodo, 15
Tucídides, 87–88



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 (completa, incluyendo los apéndices) en formato PDF puede encontrarse en la siguiente dirección:

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

Versión del documento de fecha 31 de agosto de 2015 (ΛΑ΄ Μεταγειτνιώνας ΒΙΕ΄) (*classicthesis*, versión 4.1)