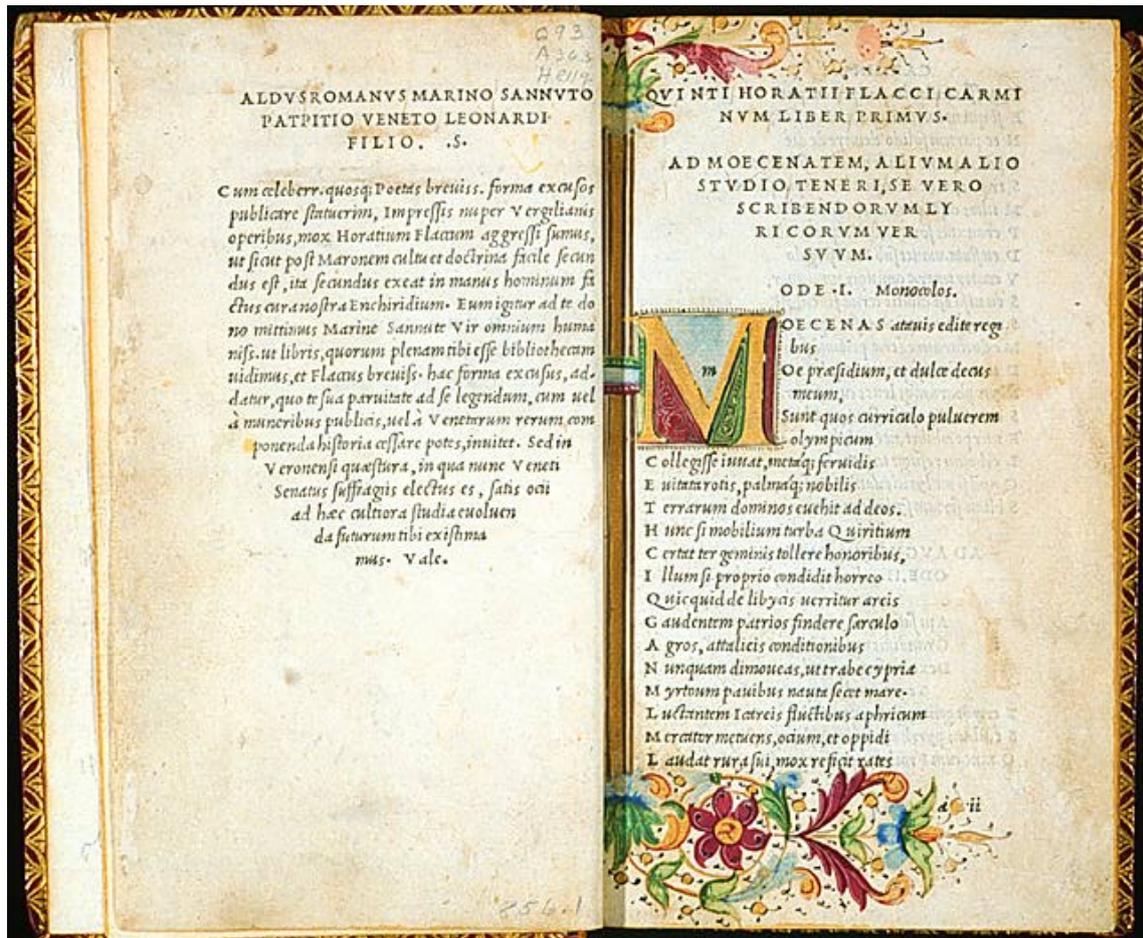


LITERATURA LATINA



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

*D*e los diversos instrumentos del hombre, el más asombroso es, sin duda, el libro. Los demás son extensiones de su cuerpo. El microscopio, el telescopio, son extensiones de su vista; el teléfono es extensión de la voz; luego tenemos el arado y la espada, extensiones de su brazo. Pero el libro es otra cosa: el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación.

Jorge Luis Borges, *Libro de los Libros*
Obra crítica, Vol. I: Literaturas antiguas



Literatura Latina

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

<http://paulatinygriego.wordpress.com>

ÍNDICE GENERAL

1	LA ÉPICA	1
1.1	Introducción	1
1.1.1	Concepto y género literario	1
1.1.2	Desarrollo del género literario en Roma	2
1.2	La épica arcaica	3
1.2.1	La <i>Odussia</i> de Livio Andrónico	5
1.2.2	El <i>Bellum Poenicum</i> de Nevio	5
1.2.3	Los <i>Annales</i> de Ennio	6
1.3	La épica clásica	7
1.3.1	Virgilio (70 – 17 a.C.)	8
1.4	La épica en la época neroniana: Lucano (39 – 65 d.C.)	15
1.5	La épica en el periodo de los Flavios	18
1.5.1	Papinio Estacio (40 – 96? d.C.)	18
1.5.2	Valerio Flaco (? – 90? d.C.)	19
1.5.3	Silio Itálico (25 – 101 d.C.)	19
1.6	Influencia posterior	20
2	LA HISTORIOGRAFÍA	25
2.1	Introducción	25
2.1.1	Concepto y género literario	25
2.1.2	Desarrollo del género literario en Roma	26
2.2	La historiografía en los siglos III – II a.C.	28
2.2.1	Orígenes de la historiografía romana	28
2.2.2	Catón (234 – 149 a.C.)	29
2.3	La historiografía en el siglo I a.C.	29
2.3.1	César (100 – 44 a.C.)	29
2.3.2	Cornelio Nepote (95? – 25? a.C.)	34
2.3.3	Salustio (86 – 35 a.C.)	35
2.3.4	Tito Livio (65 ó 59 a.C. – 12 ó 17 d.C.)	37
2.4	La historiografía en el siglo I d.C.	39
2.4.1	Veleyo Patérculo	39
2.4.2	Valerio Máximo	39
2.4.3	Quinto Curcio	40
2.4.4	Tácito (55 – 120 d.C.)	40
2.5	La historiografía en el siglo II d.C.	45
2.5.1	Suetonio (75? – 160? d.C.)	45
2.6	La historiografía en los siglos III – IV d.C.	46
2.6.1	Amiano Marcelino (330 – 400 d.C.)	46
2.6.2	Eutropio	46
2.7	Influencia posterior	47
3	LA LÍRICA	49
3.1	Introducción	49
3.1.1	Concepto y género literario	49

3.1.2	Desarrollo del género literario en Roma	50
3.2	Catulo (84? – 54? a.C.)	51
3.3	Virgilio: las Bucólicas	54
3.4	Horacio: Epodos y Odas	54
3.4.1	Los <i>Epodos</i>	55
3.4.2	Las <i>Odas (Carmina)</i>	56
3.5	La lírica latina después de Horacio	58
3.6	La elegía latina	58
3.6.1	Tibulo (58? – 19? a.C.)	60
3.6.2	Propercio (50? – 15? a.C.)	61
3.6.3	Ovidio (43 a.C. – 17 d.C.)	61
3.7	Influencia posterior	63
4	LA ORATORIA	67
4.1	Introducción	67
4.1.1	Concepto y género literario	67
4.1.2	Desarrollo del género literario en Roma	69
4.2	Cicerón (106 – 43 a.C.)	69
4.3	Quintiliano (35 – 95 d.C.)	75
4.4	Influencia posterior	77
5	LA COMEDIA LATINA	79
5.1	Introducción	79
5.1.1	Concepto y género literario	79
5.1.2	Desarrollo del género literario en Roma	80
5.2	Plauto (250? – 184 a.C.)	82
5.3	Terencio (190? – 159 a.C.)	90
5.4	Influencia posterior	93
6	LA FÁBULA	95
6.1	Introducción	95
6.1.1	Concepto y género literario	95
6.1.2	Desarrollo del género literario en Roma	96
6.2	Antes de Fedro	96
6.3	Fedro (20/15 a.C. – 50 d.C.)	97
6.4	Después de Fedro	100
6.5	Influencia posterior	101

SELECTIVIDAD

SELECTIVIDAD EN ANDALUCÍA

Las Directrices y Orientaciones generales para las Pruebas de Acceso y Admisión a la Universidad en la asignatura de Latín II en Andalucía dicen, sobre la pregunta de literatura latina, lo siguiente:

- 1º Comentarios acerca del programa del segundo curso del Bachillerato, en relación con la Prueba de Acceso y Admisión a la Universidad

Los temas de literatura latina se reducirán a los conceptos esenciales, de acuerdo con el sentido que, según se indica más abajo, se les da a las preguntas correspondientes abiertas y semiabiertas.

- 2º Estructura de la prueba que se planteará para la asignatura
 4. Una cuestión abierta de literatura sobre uno de los siguientes temas: La épica, La historiografía, La lírica, La oratoria, La comedia latina y La fábula. (Valoración: hasta 1,75 puntos)
 5. Una cuestión semiabierta de literatura sobre uno de los referidos seis temas. (Valoración: hasta 0,25 puntos)
- 3º Instrucciones sobre el desarrollo de la prueba
 6. En la pregunta abierta de literatura los aspectos estrictamente literarios (rasgos del género, características del autor, de la obra, etc.) son más importantes que los históricos (nombres, fechas, etc.). Es aconsejable, por tanto, condensar en pocas líneas los contenidos esenciales.
 7. En la pregunta semiabierta de literatura se valorará sobre todo la precisión de la respuesta por encima de la falta de concreción.
- 4º Criterios generales de corrección
 - Pregunta abierta de literatura (máximo, 1,75 puntos). Se concede aquí mucha más importancia a los aspectos estrictamente literarios (rasgos del género, características del autor, de la obra, etc.) que a los históricos (nombres, fechas, etc.). Debe, por tanto, el estudiante esforzarse en condensar en pocas líneas los contenidos esenciales. Se considerará

satisfactoria cualquier respuesta que, aunque en resumen, recoja:

- a. Los rasgos esenciales (de fondo y de forma) del género literario en cuestión.
 - b. Principales representantes (autores y obras) en la literatura latina.
 - c. Entidad del género en el marco de la antigua literatura grecorromana.
 - d. Significado e importancia del género en la historia de la literatura y cultura europeas.
- Pregunta semiabierta de literatura (máximo, 0,25 puntos). Se valorará primando la precisión de la respuesta por encima de la falta de concreción.

Literatura latina

1. La épica.
2. La historiografía.
3. La lírica.
4. La oratoria.
5. La comedia latina.
6. La fábula.

Modelo de examen (curso 2019–2020)

Opción A

4. Desarrolle la siguiente pregunta abierta de literatura latina (valoración: hasta 1,75 puntos): La historiografía.
5. Conteste de forma precisa a la siguiente pregunta semiabierta de literatura latina (valoración: hasta 0,25 puntos): ¿Cómo se llama el héroe cantado por Virgilio en su *Eneida*?

Opción B

4. Desarrolle la siguiente pregunta abierta de literatura latina (valoración: hasta 1,75 puntos): La comedia latina.
 5. Conteste de forma precisa a la siguiente pregunta semiabierta de literatura latina (valoración: hasta 0,25 puntos): ¿Quién escribió el *Miles gloriosus*?
-

LA ÉPICA

mens agitat molem

VIRGILIO, *Eneida* 6, 727

Índice

1.1	Introducción	1
1.1.1	Concepto y género literario	1
1.1.2	Desarrollo del género literario en Roma	2
1.2	La épica arcaica	3
1.2.1	La <i>Odussia</i> de Livio Andrónico	5
1.2.2	El <i>Bellum Poenicum</i> de Nevio	5
1.2.3	Los <i>Annales</i> de Ennio	6
1.3	La épica clásica	7
1.3.1	Virgilio (70 – 17 a.C.)	8
1.4	La épica en la época neroniana: Lucano (39 – 65 d.C.)	15
1.5	La épica en el periodo de los Flavios	18
1.5.1	Papinio Estacio (40 – 96? d.C.)	18
1.5.2	Valerio Flaco (? – 90? d.C.)	19
1.5.3	Silio Itálico (25 – 101 d.C.)	19
1.6	Influencia posterior	20

INTRODUCCIÓN

Concepto y género literario

Un poema épico es una narración de hechos de cierta grandeza e importancia para un pueblo y, generalmente, de acción, sobre todo guerrera. Sin embargo, la información que nos ofrece un poema épico es muy distinta de la que da una obra historiográfica. Además, dejando a un lado la forma (en un caso poesía y en otro prosa), hay dos diferencias fundamentales en cuanto al contenido:

1. Una obra historiográfica debe tratar, según Cicerón,¹ los *consilia*, los *acta* y los *eventus*, mientras que en una obra épica sólo importan los *acta*, es decir, el desarrollo de los hechos, porque el público al que va destinado ya conoce los *eventus*, el resultado de los acontecimientos.

¹ Cf. Cicerón, *De oratore* 2, 62–64.

2. En una obra historiográfica se busca la totalidad del relato, mientras que el poema épico busca la unidad temática. Según Aristóteles,² el poema épico se acerca a la tragedia porque ambos deben estar contruidos en torno a una sola acción, con principio, nudo y desenlace, de modo que sea como un todo.

La diferencia fundamental entre la épica originaria (la epopeya tradicional) y la épica culta se encuentra en el momento en el que se desarrollan: así, mientras la épica originaria es coetánea a los hechos que narra, la épica culta surge mucho después. Pero existen otras diferencias que podemos clasificar en formales, sociales y de función:

1. Mientras que la épica originaria es oral, la épica culta es escrita.
2. La sociedad en la que surge la épica originaria tiene como estándar de conducta el ideal heroico, mientras que la épica culta nace en sociedades que no son realmente heroicas y en las que la concepción del heroísmo es muy diferente. Esto está relacionado tanto con las circunstancias del origen de la épica originaria como con el hecho de que la épica culta surge en sociedades altamente organizadas en las que el individualismo no tiene sitio.
3. La épica originaria tiene como función satisfacer la apetencia de un pueblo por conocer su propia historia, mientras que la épica culta tiene una función educadora que no tenía la épica oral: los héroes son un ejemplo de lo que los individuos deben ser o tipos del destino dignos de ser reseñados o recordados, por lo que su función es predominantemente didáctica.

Desarrollo del género literario en Roma

Dentro de la épica latina (siempre culta) existen fundamentalmente tres tendencias, que podemos denominar épica arcaica, épica mitológica y nueva épica. Dentro de la épica arcaica encontramos a Livio Andrónico, Nevio y Ennio. En la épica mitológica se encuadrarían la épica de tipo alejandrino de los *poetae novi* y Virgilio. Y en la nueva épica sólo encontramos a un autor, Lucano. Tras él sólo encontraremos a imitadores de Virgilio como Valerio Flaco, Silio Itálico y Papinio Estacio. Esta clasificación es también cronológica:

1. Épica arcaica (anterior al siglo I a.C.): Livio Andrónico, Nevio y Ennio.
2. Épica mitológica (siglo I a.C.): *poetae novi* y Virgilio.
3. Nueva épica (siglo I d.C.): Lucano.
4. Imitadores de Virgilio (siglo I d.C.): Papinio Estacio, Valerio Flaco y Silio Itálico.

² Cf. Aristóteles, *Poética* 23.



Estas tres tendencias tienen también diferencias en cuanto al contenido: por un lado están los poemas épicos que siguen a la poesía griega épica primitiva como modelo, tanto en técnicas como en temas; por otro, los epilios,³ que siguen el modelo alejandrino; y por último, los poemas épicos de tema latino.

Sus orígenes escritos se remontan al siglo III a.C. Tenemos algunos testimonios indirectos que afirman que ya antes parecían existir artistas de profesión que iban de un lado a otro recitando las hazañas de los héroes, y que en los banquetes los *pueri* (esclavos jóvenes) cantaban hazañas de antepasados. Son referencias a los llamados *carmina convivialia*,⁴ equivalentes a los cantares de gesta de otras culturas. Pero no conservamos nada, ni directa ni indirectamente, que nos demuestre la existencia de una poesía épica anterior al siglo III a.C.

LA ÉPICA ARCAICA

La épica arcaica tiene como representantes a Livio Andrónico, Nevio y Ennio. Los tres poetas tienen coincidencias tanto desde el punto de vista de su función social como desde el punto de vista artístico. Sobre su posición social hay que decir que los tres eran de una condición social baja: Livio Andrónico fue primero esclavo y después liberto; Nevio probablemente no poseía la ciudadanía romana; y Ennio sólo la recibió tras un acto de patronazgo. Tenían, sin embargo, una determinada función social: eran empleados para producir dramas para la escena romana bajo la dirección de los edi-

³ El término epilio (diminutivo griego de *epos*, para referirse a la épica) en la poesía griega y latina designa una composición épica breve, esto es, un poema narrativo de algunos cientos de líneas de extensión, en hexámetros, cuyo tema suele ser la vida y, más en especial, los amores de un héroe o de una heroína mítica.

⁴ Son los más claros precedentes de la poesía épica. Era costumbre en los primeros siglos de Roma cantar, al final de los banquetes, con acompañamiento de flauta o sin él, *clarorum uirorum laudes atque uirtutes*, es decir, las glorias y valerosas hazañas de los antepasados ilustres. Según Niebuhr, debió existir todo un ciclo épico de cantos heroicos, que sirvieron de base a las leyendas de personajes heroicos transmitidas luego por los historiadores, cuando se refieren a los primeros tiempos de Roma: se trata de las leyendas de Rómulo, Servio Tulio, Horacio Cocles, los Horacios y los Curiacios, Mucio Escévola, la joven Clelia, etc. La pérdida de estos cantos heroicos, de transmisión oral, pudo deberse a la aparición de la historiografía escrita, que recogió su contenido, y a la influencia griega, que hizo desaparecer muchos elementos romanos autóctonos.

les curules. Se trataba de siervos pagados por la sociedad y su papel estaba claramente definido.

Dos temas destacan en la producción épica de estos autores: por una parte, los orígenes troyanos de Roma y por otra, los sucesos contemporáneos. La justificación del primero de estos temas parece clara: la Roma que se va haciendo militarmente dueña del Mediterráneo busca y encuentra en Troya, la ancestral enemiga de Grecia, unos antecedentes que puedan parangonarse en dignidad de tradición con la riquísima tradición griega. Lo cierto es que el tema de los orígenes troyanos de Roma se convierte en un tema nacional, del que se apropia el pueblo romano, que se siente empeñado en una tarea secular. Era necesario que este tema nacional se convirtiera en protagonista de la poesía épica literaria realizada por unos hombres comprometidos con ilustres familias romanas. Y este compromiso con estas familias determina igualmente la aparición de la temática actual. Se trataba, pues, de una épica que dependía en buena medida de los sucesos contemporáneos, cosa que no sucederá en Virgilio, pero explicable por la condición social de estos poetas, que les hacía depender de las familias protagonistas de esos hechos.

En lo que se refiere al aspecto literario, estos primeros poetas tenían una palabra para describir su propia actividad, *vertere* ("traducir").⁵ Es lo que hacen los autores de tragedias y comedias, y lo que hace Livio Andrónico con la *Odisea* y Nevio y Ennio, quienes, a pesar de tratar en sus obras de temas nacionales, toman también elementos formales de la épica griega. Por el mero hecho de aplicar esta técnica de la traducción, a estos poetas se les ha negado tradicionalmente originalidad. Sin embargo Livio Andrónico, Nevio y Ennio presentan un elemento original que es la influencia de la educación alejandrina, que se manifiesta en el interés de los mismos por expresar su propia personalidad en los poemas, en la tendencia a la brevedad y en la tendencia a los *excursus*. Se trata de una poesía épica con una función social muy concreta y con unas características literarias que determinan una especie de mezcla de lo griego, no sólo homérico, sino también alejandrino, con lo romano.

5 En la literatura latina habría un acontecimiento, a saber, la irrupción de la literatura griega, de donde podrían establecerse una serie de etapas de acuerdo con la actitud romana ante lo griego. Habría de esta forma tres etapas (*primum Graecos vertendo eorum artificio assueverunt, mox imitati sunt, postremo felicissime aemulati*), es decir: una primera etapa en la que los escritores romanos traducen las obras griegas (*vertere*); una segunda en que las adaptan (*imitari*); y una tercera en que compiten e incluso superan (*aemulari*).

La Odussia de Livio Andrónico

virum mihi, Camena, insece versutum

LIVIO ANDRÓNICO, *Odussia* 1

El primer poema épico que aparece en la literatura latina no es de creación original, sino una traducción de la *Odisea* de Homero, la primera traducción literaria de Occidente, realizada por Livio Andrónico con el título latino de *Odussia*. El hecho de que tradujera la *Odisea*, y no la *Ilíada*, puede deberse a que aquella se acomodaba mejor, por su tema, a la finalidad educativa que él perseguía, para la formación de sus alumnos; y, además, los viajes de Ulises recordaban a los romanos los de Eneas desde Troya a Italia.

Nos quedan de esta traducción unos cincuenta versos. Por ellos puede verse que es una traducción fiel al original, pero con un gran afán de romanidad, que se manifiesta en la utilización de términos latinos autóctonos frente a los de derivación griega, como *Camena* en lugar de *Musa*; y en el empleo del verso saturnio,⁶ verso igualmente autóctono, que dejará pronto de usarse suplantado por los metros griegos.

El Bellum Poenicum de Nevio

anno deinde post Romam conditam quingentesimo undevicesimo Sp. Carvilius Ruga... eodem anno Cn. Naevius poeta fabulas apud populum dedit, quem M. Varro in libro *De poetis* primo stipendia fecisse ait bello Poenico primo, idque ipsum Naevium dicere in eo carmine quod de eodem bello scripsit.

AULO GELIO, *Noctes Atticae* xvii, 21, 44 s.

Nevio es el introductor en la literatura latina de la poesía épica original, no traducida. Su poema épico *Bellum Poenicum* trata de la primera guerra púnica (264 – 241 a.C.), en la que el autor militó como soldado. Rompiendo con la tradición épica de Homero, Nevio no canta sucesos legendarios y lejanos en el tiempo, sino un hecho histórico real y contemporáneo. Sin embargo, para explicar el odio entre romanos y cartagineses, se remonta a la leyenda de Eneas, a su venida a Italia desde Troya y al episodio de sus amores con la reina Dido, fundadora de Cartago, a la que abandona; ésta lo maldice

⁶ El saturnio (verso de origen itálico, quizá etrusco, y no específicamente latino) presenta tantas libertades métricas que da más bien la impresión de estar regido por un ritmo que por una voluntad melódica. El esquema métrico de este verso sería el siguiente:

u - u - u - - | - u - u - u

y expresa antes de suicidarse su deseo de que exista siempre un odio a muerte entre los descendientes de ambos.

El poema fue luego dividido en siete libros por un gramático de la época de Sila. Nos quedan de él unos cincuenta fragmentos. Está escrito también en verso saturnio, como cabía esperar del nacionalismo del autor. Su lenguaje y su estilo mantienen un equilibrio entre la influencia de la técnica helenística y la tradición romana. Cicerón compara este poema de Nevio con las esculturas del artista griego Mirón, bellas, pero de técnica todavía inmadura.

Los Annales de Ennio

nemo me dacrumis decoret nec funera fletu
faxit. cur? volito vivos pero ora virum

EPITAFIO DE ENNIO
(Cicerón, *Tusculanae disputationes* 1, 34, 117)

Con Ennio la épica latina da un gran paso y se consolida definitivamente. Su poema *Annales* es considerado como la epopeya nacional romana hasta la aparición de la *Eneida*. Constaba de dieciocho libros y de unos treinta mil versos, de los que apenas quedan seiscientos. Los sucesos están narrados cronológicamente, de ahí el título de *Annales*, el mismo que daban a sus historias cronológicas los analistas.

No se sabe si concibió ya desde el principio la obra en dieciocho libros o la alargó después sobre la marcha. Se ha intentado dividir estructuralmente el largo poema en tres grupos de seis libros. El primer grupo engloba la leyenda de Troya y de Eneas, Rómulo y la fundación de Roma, el rapto de las sabinas, la época real y las guerras de expansión hasta la guerra contra Pirro. El libro VII se abre con una especie de prólogo en el que se alude despectivamente al verso saturnio y a los poetas que lo utilizaban. Y el libro XII se cierra con un epílogo en el que se hace referencia a un corcel vencedor muchas veces en los Juegos Olímpicos, pero que, ya viejo, lo que desea es descansar. Algunos quieren ver una alusión al propio poeta, que pensaría terminar ahí su poema. Pero el caso es que escribió seis libros más. Los libros VII–X parece que trataban de las guerras púnicas; el libro XV de la guerra de Etolia, en la que intervino el autor. El poema debía llegar hasta los últimos años de la vida de Ennio. Una completa historia de Roma en verso, desde los orígenes hasta el primer cuarto del siglo II a.C.

Pero no es una mera historia versificada, sino un poema de gran aliento, escrito por un buen conocedor de los problemas técnicos y compositivos y por un verdadero poeta, de robusta inspiración, que aúna los elementos de la épica griega con la tradición nacional romana.

De Grecia proviene su voluntad expresa de ser el Homero romano; de Homero toma la utilización del aparato divino; y, sobre todo, de los poemas homéricos procede una importantísima innovación en la literatura latina: la introducción del hexámetro, abandonando el verso saturnio. En adelante, el hexámetro quedará como verso definitivo de la poesía épica.

De la tradición romana proviene el hecho de extender el poema hasta cantar los sucesos contemporáneos; el influjo de los analistas y de los viejos *carmina convivalia*; y, sobre todo, lo que verdaderamente da unidad y cohesión al poema, la admiración por Roma.



LA ÉPICA CLÁSICA

La revolución literaria que supone el movimiento de los *poetae novi* no es ni mucho menos una ruptura total con todo lo anterior. La originalidad reconocida a los neotéricos no puede hacernos pensar que éstos constituyen una especie de marea revolucionaria en completa ruptura con el pasado, ya que no hay una auténtica solución de continuidad desde Ennio a Catulo. La continuidad de las corrientes literarias habla de la existencia del alejandrismo incluso en la poesía latina arcaica.

Si la poesía latina arcaica respondía, desde el punto de vista del contenido, a unas necesidades sociales determinadas y, desde el punto de vista de la forma, anunciaba ya las nuevas corrientes literarias del alejandrismo, la poesía épica que se va a cultivar entre los neotéricos lo que va a hacer es desarrollar esa corriente literaria y, desde el punto de vista social, ya no responderá a las mismas necesidades, sino a otras muy distintas: ahora va a ser también el reflejo de un grupo social, pero no con intereses políticos y nacionalistas, sino con intereses puramente de élite cultural.

Dos tipos de poemas épicos se van a cultivar: uno, que es continuación de la épica anterior, pero con innovaciones propias de la época, y otro que cristalizará en la forma literaria conocida como epilio. Éste último es un producto típicamente alejandrino desde el punto de vista de la forma: argumento breve, perfección formal y exquisita erudición; sin embargo, desde el punto de vista social, sólo responde al gusto de unos pocos doctos. La épica no pudo, pues, mantenerse con el significado que tuvo en el siglo III a.C. y se refugió en una forma culta y erudita como es el epilio, pero sin ningún significado social.

Sin embargo, esta épica moribunda se transformó en algo nuevo y artísticamente viable en manos de Virgilio. Virgilio, en lugar de intentar resucitar una forma moribunda y estéril no sólo desde el punto de vista social, sino también desde el punto de vista artístico,

vuelve a la épica homérica y crea una síntesis de épica histórica y mitológica.

Virgilio (70 – 17 a.C.)

cedite Romani scriptores, cedite Grai!
nescio quid maius nascitur Iliade.

PROPERCIO, *Elegías II*, 34, 65–66

La vida de Virgilio coincide con una de las épocas más conflictivas de la historia de Roma: la de las guerras civiles, cerrada por Augusto al vencer en la batalla de Accio⁷ e imponer la paz.

Tradicionalmente se fecha su nacimiento en el 70 a.C., en Mantua. Debió llegar a Roma en el 54 a.C., a los diecisiete años. Fue presentado al círculo de los *poetae novi*, que se caracterizaban por su erudición y virtuosismo poético. Catulo lo inició en el arte de la versificación y, en la obra de Lucrecio, aprendió que la poesía debe nutrirse de la filosofía e incluso de la teología.

En el año 40 a.C. tuvo lugar la pérdida de sus tierras, a la que alude en sus *Bucólicas*. Posiblemente fue indemnizado con otra propiedad en la Campania, donde compuso las *Geórgicas* y la *Aeneis* (“Eneida”). En esta última se empleó durante catorce años, hasta su muerte. Tras once años de trabajo, el poeta, insatisfecho de su *Eneida*, emprendió un viaje para recorrer los lugares de Grecia y Asia en que se desarrollaba la acción narrada en el poema, con el objeto de acabarlo y corregir sus defectos. En este



⁷ Accio (*Actium*) era un promontorio situado al sur del Epiro, sobre la costa oeste de Grecia, donde Octavio Augusto derrotó a la flota de Marco Antonio y Cleopatra el 2 de septiembre del año 31 a.C. Esta batalla marcó el fin de la República romana y el principio del Imperio. A principios del 31, Augusto penetró con el ejército en el Epiro con la esperanza de sorprender a la flota de Marco Antonio en el golfo de Ambracia. Su intento se vio frustrado porque Marco Antonio consiguió conducir a su ejército en defensa de la flota y establecerlo en *Actium*. Durante algunos meses se enfrentaron los ejércitos y flotas de los dos generales. A finales de agosto, Marco Antonio decidió entablar un combate naval; pero no se sabe con certeza cuál era exactamente su plan. La batalla comenzó al amanecer. En un principio parecía que los barcos de Marco Antonio, más pesados, iban a obtener la victoria; pero al poco tiempo los sesenta barcos egipcios que formaban la flota de Cleopatra zarparon y huyeron hacia el sur, y el propio Marco Antonio los siguió en una veloz trirreme. La mayor parte de su flota se rindió y poco después su ejército cayó en manos de Augusto.

viaje cayó enfermo en Mégara.⁸ En Atenas se encontró con Augusto, que volvía de Oriente y, en el camino de regreso con éste a Italia, murió en Brindisi, el 17 a.C.

En él se unen las tres tendencias de la poesía épica romana. Virgilio, poeta oficial de la corte de Augusto, escribe su principal obra bajo las órdenes de éste para justificar el imperio, vinculando la familia imperial con Eneas, el héroe troyano que acaudilló a los supervivientes, los estableció en Italia y puso los cimientos de la futura Roma. Así, Marte, el dios de la guerra, es el padre de Rómulo, fundador de la ciudad de Roma y descendiente de Eneas (hijo de Venus). El poema comprende 12 libros (o cantos, en la terminología griega) que se pueden agrupar en seis y seis. Los seis primeros son una especie de *Odisea*, o maduración del héroe; los seis últimos son una *Ilíada*, o narración de una actuación del héroe. Además, los seis primeros se corresponden con los seis últimos de forma alternante:

- I: Llegada a Cartago y acogida amistosa de Dido / VII: Llegada de Eneas al Lacio y acogida amistosa por parte del rey Latino
- II: Guerra de Troya / VIII: Guerra contra Turno
- III: Eneas se inhibe de la acción y pasa a primer término su padre, Anquises / IX: Eneas queda en segundo plano y es reemplazado por su hijo Ascanio
- IV: El conflicto amor-deber (Dido o el Destino) / X: Eneas deja a su amigo Evandro y acude en ayuda de los troyanos sitiados por Turno
- V: Funerales de Anquises / XI: Funerales por los muertos en la guerra contra Turno
- VI: Eneas conoce en los Infiernos la fundación de Roma / XII: Empieza la realización de ese destino

Por otra parte, los libros pares son libros tensos, llenos de acontecimientos, mientras que los impares, son distendidos, descriptivos.

El hecho de haber vivido su juventud entre guerras hace que el poeta considere la guerra como un grave mal del mundo. Eneas, el principal personaje del poema, es un desterrado que ha tenido que abandonar su patria por culpa de la guerra y que, sólo bajo sufrimientos y trabajos, fundará una nueva patria. Pero, al mismo tiempo, la guerra puede ser enfocada como una acción justiciera en manos de Roma, que ha sido destinada a dar al mundo una forma nueva de poder, nacida de la sumisión de todos los pueblos a través de una guerra al servicio de la justicia, es decir, el imperio del que Augusto es el fundador.

⁸ Ciudad doria en el extremo oriental del istmo de Corinto, frente a la isla de Salamina, cuyo nombre significa “templos” (en griego, *ta mégara*, “los templos”).

Por tanto, Eneas es un héroe subordinado a su misión histórica de ser “antepasado de Roma” que se le ha encargado bajo un aspecto religioso. A diferencia de los héroes de la épica griega, que viven el presente libres de censura o de alabanza, Eneas es un héroe programado, que necesita justificar sus acciones. Virgilio trata de reproducir en Roma la epopeya homérica, pero no tiene una tradición oral como la de Homero; así pues, tiene que recoger todas las leyendas griegas sobre la fundación de Roma, sacar de la nada muchedumbres de guerreros y personajes secundarios, crear un nuevo Olimpo de dioses, rebuscar en las tradiciones itálicas locales y crear un sistema de fórmulas épicas repetitivas que ocuparan partes determinadas del hexámetro.

La *Eneida* es la obra cumbre de la poesía romana. En cuanto a su lenguaje y a su estilo, se ha dicho de ella que «nadie ha comprendido mejor el genio de la lengua ni se ha servido mejor de todos sus recursos». Elegancia armoniosa, figuras y comparaciones insuperables, siempre el tono justo. No es extraño que fuera considerado en seguida como el poeta nacional de Roma y su obra pasara inmediatamente a las escuelas. Su influencia en el desarrollo de la poesía latina no tiene parangón.



LIBRO I En el poema, tras la invocación preliminar y ritual a la Musa, la acción comienza *in medias res* con el naufragio de los supervivientes troyanos ante las costas africanas de Cartago: Eneas, que en los siete años que siguen a la caída de Troya ha estado viajando hacia el Lacio en Italia con la flota troyana, acaba de abandonar Sicilia. La diosa Juno, enemiga de Troya y protectora de Cartago (ciudad que Juno sabe que está predestinada a ser destruida por un pueblo descendiente de los troyanos), ordena al dios de los vientos, Eolo, que desencadene una tormenta sobre la flota. Algunos barcos naufragan, pero el dios del mar, Neptuno, calma la tormenta. Eneas y los barcos restantes alcanzan la costa de Libia. Los troyanos son bien recibidos por Dido, reina de la recientemente fundada Cartago, que huyó de Tiro, donde su hermano Pigmalión, el rey, había asesinado a su esposo Siqueo. La diosa Venus, madre de Eneas, temiendo tanto a Juno como a los tirios, suscita en Dido el amor por Eneas.

LIBRO II A petición de Dido, Eneas cuenta la caída de Troya y los hechos que siguieron: la construcción del caballo de Troya y la destreza de Sinón, la muerte de Laoconte, el incendio de la ciudad, la desesperada pero inútil resistencia de los troyanos, la muerte de Príamo y el propio viaje de Eneas a petición de Venus. Le cuenta cómo cargó a su padre Anquises sobre sus hombros y llevó a su hijo

Julo (Ascanio) de la mano, cómo se perdió su esposa Creusa, que los seguía, y cómo su espíritu le reveló a Eneas su destino.

LIBRO III Eneas continúa su narración. Él y sus compañeros construyen una flota y se hacen a la mar. Llegan a Tracia, pero la abandonan tras encontrar allí la tumba de su rey asesinado, Polidoro y oír su voz; a continuación navegan hacia Delos. El oráculo de Delos le ordena buscar la tierra donde se originó la raza troyana. Piensan equivocadamente que se refiere a Creta, de donde son expulsados por la peste –Eneas se da cuenta de que el oráculo se refería a Italia–. En su viaje hacia Italia los troyanos desembarcan en la isla de las Harpías y las atacan. La harpía Celeno les profetiza que no encontrarán su ciudad hasta que el hambre les haga «comerse sus mesas» (ver libro VII). En Brutotis, en Caonia, encuentran al adivino Héleno (hijo de Príamo) y a Andrómaca. El adivino cuenta a Eneas la ruta que debe seguir, para visitar a la sibila de Cumas y fundar su ciudad allí donde encuentre una cerda blanca con una camada de treinta crías al lado de un arroyo apartado. Eneas prosigue su viaje y visita la ciudad de los Cíclopes en Sicilia; su padre muere en Drépano. Desde allí llegan a Libia.

LIBRO IV Dido, aunque ligada por una promesa a su difunto esposo, confiesa a su hermana Ana su amor por Eneas. Juno y Venus preparan la unión de Dido y Eneas, cuando en el transcurso de una cacería interrumpida por una tormenta ambos buscan refugio en la misma cueva. La noticia de sus amores llega a Yarbás, un rey vecino que había sido rechazado por Dido y ahora, enojado, apela a Júpiter. El dios ordena que Eneas abandone Cartago. Cuando Dido se da cuenta de que la flota está preparada para zarpar, se enfrenta con Eneas y se lo reprocha. Él contesta que no tiene elección y que debe ir a Italia incluso contra su voluntad. La furia de Dido no detiene los preparativos de los troyanos, e incluso un último intento de Dido no consigue debilitar la decisión de Eneas. Dido se prepara para morir y, después de haber visto la partida de la flota troyana, se suicida mientras maldice a Eneas y a sus descendientes.

LIBRO V Los troyanos vuelven a Sicilia y son recibidos por su compatriota Acestes. Un año antes Anquises había muerto en ese mismo lugar y celebran el aniversario con sacrificios y juegos. El primero de los juegos es una carrera entre cuatro barcos. Gías, capitán del *Quimera*, empuja, enfadado, a su timonel por la borda al perder el primer puesto frente a Cloanto a bordo del *Escila*. El *Centauro*, capitaneado por Segesto, encalla; Mnesteo, en el *Pristis*, alcanza a Gías pero no logra rebasar a Cloanto. Después se celebra una carrera pedestre en la que Niso, que va a la cabeza, tras haber resbalado y caído, agarra deliberadamente a Salio para permitir ganar a su amigo Euríalo. Lue-

go se celebra un combate de boxeo entre el troyano Dares y Entelo de Sicilia; Eneas hace interrumpir la pelea cuando el siciliano ataca salvamente a Dares. A continuación se celebra una competición de arco y flechas, y finalmente una exhibición de treinta y seis jóvenes a caballo, guiados por Ascanio, juego que se transformará más tarde en una tradición en Roma. Mientras tanto las mujeres troyanas, cansadas de su largo peregrinaje, son incitadas por Juno a prender fuego a los barcos; pero sólo cuatro resultan destrozados después de que una tormenta de agua apagara las llamas en respuesta a las súplicas de Eneas. Más tarde los troyanos se hacen de nuevo a la mar, y algunos permanecen allí para fundar una nueva ciudad bajo el mando de Acestes. El timonel Palinuro se queda dormido y cae por la borda.

LIBRO VI Eneas visita a la Sibila de Cumas que le predice las penalidades que sufrirá en el Lacio. A petición suya Eneas arranca la rama de oro y desciende con la Sibila a través de la cueva del Averno hacia los Infiernos. Al llegar al río Estige, ven las almas de los muertos insepultos que no pueden cruzar; entre ellos se encuentra el timonel Palinuro, que cuenta su final y pide que se le entierre. Al ver la rama de oro, Caronte permite a Eneas y a la sacerdotisa cruzar el Estige; ambos hacen dormir a Cerbero con un pastel drogado. Al lado de su cueva encuentran diversos grupos de difuntos: niños, los condenados injustamente, los que han muerto por amor (entre ellos Dido, inmovible ante las excusas que Eneas le presenta), y los muertos en la batalla. Llegan a la entrada del Tártaro, donde los peores pecadores sufren tormento, pero siguen hasta alcanzar el Elíseo, donde las almas de los virtuosos viven en paz. Allí encuentra Eneas a su padre Anquises e intenta en vano abrazarlo. Eneas ve cómo las almas beben agua de la fuente Letea, y Anquises le explica que son los únicos que van a reencarnarse: después de un largo periodo de tiempo han purgado todas sus faltas y ahora beben las aguas del olvido. Anquises le señala las almas de hombres destinados a ser ilustres en la historia de Roma: Rómulo, los primeros reyes, los grandes generales, el propio Augusto y su sobrino Marcelo (a cuya breve vida Virgilio hace una alusión de pasada). Después de esto Eneas y la Sibila abandonan los Infiernos a través de la Puerta de Marfil, por la cual se envían falsas visiones a los hombres.

LIBRO VII Eneas y los troyanos alcanzan la desembocadura del Tíber en tierras del Lacio. Cumplen la profecía de la harpía Celeno al comerse las tortas de pan que habían usado como fuentes durante la comida. Lavinia, la hija de Latino, rey del Lacio, tiene muchos pretendientes, el favorito de los cuales es Turno, rey de los rútuos, pero el oráculo de su padre le había advertido a Latino que su hija debía casarse no con un latino sino con un extranjero que había de llegar. Los embajadores troyanos son bien recibidos por Latino, que ofrece

a Eneas una alianza y a su hija en matrimonio. Juno contempla los preparativos romanos para establecerse en esta tierra y envía a la furia Alecto para que provoque sentimientos hostiles hacia los troyanos en la reina Amata, madre de Lavinia, y en Turno. Mientras Ascanio está cazando hiere, por intervención de Alecto, a un ciervo que era considerado el emblema real, provocando así un conflicto. Latino no es capaz de detener los preparativos de guerra, y las tribus itálicas se reúnen bajo el mando de sus jefes: entre ellos, aparte de Turno, se encuentran Mecencio, un odiado tirano irrespetuoso con los dioses, Mnésapo y Virbio (hijo de Hipólito) y la guerrera volsca Camila.

LIBRO VIII El dios del río Tíber alienta al preocupado Eneas, aconsejándole que busque una alianza con los arcadios, que están bajo el mando de Evandro, quien había fundado una ciudad en la colina del Palatino (que será en el futuro parte de Roma). Remontando el río, Eneas ve en la orilla una cerda blanca con sus crías, como se le había profetizado. Evandro le promete su ayuda. Vulcano, a petición de Venus, fabrica una armadura para Eneas. Evandro, que ha mostrado a Eneas una serie de lugares de su ciudad que llegarán a ser sitios famosos de Roma, le urge a la alianza con los etruscos. Venus entrega a Eneas su armadura, junto con un escudo en el que están representados diversos acontecimientos del futuro de Roma hasta la batalla de Accio.

LIBRO IX Eneas ha encargado a los troyanos que permanezcan en el campamento durante su ausencia, y ellos se niegan a entablar combate incluso cuando Turno y sus fuerzas los rodean. Cuando Turno trata de prender fuego a los barcos troyanos, Neptuno los transforma en ninfas del mar. Por la noche Niso y Euríalo abandonan el campamento para buscar a Eneas. Matan a algunos enemigos mientras duermen borrachos, pero son divisados por una columna a caballo y rodeados. Ambos mueren, después de que Niso intentara valientemente salvar a su amigo. Los rútilos atacan el campamento troyano y Ascanio, en su primer acto de guerra, mata a un guerrero que le había insultado. Turno atraviesa el campamento y mata a muchos troyanos hasta que se arroja al río para escapar.

LIBRO X En el Olimpo los dioses discuten el conflicto. Eneas establece una alianza con Tarcón, rey de los etruscos, y parte con él y con Palante, hijo de Evandro, para volver junto a los troyanos. Turno los ataca y sus barcos llegan a la orilla. En la batalla que sigue Turno mata a Palante. Juno crea un fantasma con la figura de Eneas; Turno lo persigue a bordo de un barco que lo conduce lejos. Eneas hiere a Mecencio y mata, sin desearlo, a su hijo Lauso cuando intentaba proteger a su padre; Mecencio monta en su fiel caballo Rebo para atacar por última vez a Eneas antes de que caballo y jinete mueran.

LIBRO XI Eneas celebra la victoria troyana y lamenta la muerte de Palante. Los latinos envían embajadores y se pacta una tregua. El rey latino y los jefes itálicos celebran un consejo: Drances propone que Turno, que es el principal responsable de la guerra, debe entablar un combate singular con Eneas. Turno, burlándose de Drances, acepta el desafío. Los latinos se enteran entonces de que los troyanos y los etruscos están avanzando contra ellos; Camila y su caballería volsca se enfrentan a los atacantes. En la batalla que sigue Tarcón arrastra a Vénulo de su caballo; Arrunte busca y mata a Camila, que es vengada por Opis, mensajera de la diosa Diana. Finalmente los volscos son derrotados.

LIBRO XII Los latinos están desalentados y Turno decide entablar un combate singular con Eneas a pesar de los esfuerzos de Latino y Amata por disuadirlo. Se hacen los preparativos para el duelo, pero los rútilos, ya ansiosos ante los resultados, deciden intervenir por consejo de la hermana de Turno, Yuturna: los dos ejércitos armados entablan batalla nuevamente. Eneas es herido por una flecha, pero Venus lo cura y se enfrenta a Turno. Entonces Eneas ve que la ciudad de los latinos está desprotegida y hace volverse al ejército troyano para atacarla con fuego. Amata, desesperada, se suicida. Turno busca a Eneas y el ejército se retira mientras los dos jefes luchan. Eneas hiere a Turno con su lanza y finalmente, encolerizado al ver que su enemigo lleva los despojos arrebatados a Palante, lo mata con su espada.



LA ÉPICA EN LA ÉPOCA NERONIANA: LUCANO (39 – 65 D.C.)

victrix causa deis placuit, sed victa Catoni

LUCANO, *Farsalia* 1, 128

Nació en Córdoba el año 39 d.C., de la familia de los Séneca, nieto de Séneca el retórico y sobrino de Séneca el filósofo.⁹ Cuando aún no había cumplido un año su familia se trasladó a Roma.

⁹ Esta nota es, ante todo, una elegía, un lamento por todo aquello que nuestro actual sistema educativo ha quitado a las generaciones futuras. Parece increíble que, habiendo nacido Séneca en Hispania, no se le estudie porque la ley educativa vigente lo ha apartado de los planes de enseñanza. Y, para más inri, la plataforma educativa de la Junta de Andalucía lleva su nombre.

Lucio Anneo Séneca (4 a.C. – 65 d.C.) nació en Córdoba. Marchó a Roma para educarse. Influenciado por su padre, decidió comenzar su carrera política. Acusado de adulterio por Mesalina, esposa del emperador Claudio, fue desterrado a Córcega, donde permaneció ocho años. Después, pasó al más alto encumbramiento: Agripina, nueva esposa de Claudio, le confió la educación de su hijo Nerón. Durante los diez primeros años del imperio de Nerón gobernó Séneca admirablemente. El emperador decidió sustituirle y Séneca se retiró a una de sus posesiones. Poco más tarde recibió

Allí recibió una educación esmerada, estudiando gramática, retórica y filosofía con los maestros más eminentes de Roma. Desde muy joven comenzó a causar admiración por sus declamaciones en griego y latín. Completó su formación en Grecia. A la vuelta, gracias a su talento y a la influencia de su tío, entró en el círculo de los amigos de Nerón, que enseguida lo colmó de honores nombrándolo cuestor y augur cuando apenas tenía veinte años. Pero parece que pronto los éxitos del poeta despertaron los celos y la envidia de Nerón. Su afecto se convirtió en odio, que no tardó en ser recíproco, y en el año 65 d.C. fue acusado, al igual que su tío Séneca, de haber tomado parte en la conjuración de Pisón contra el emperador. Éste le condenó a muerte y Lucano se abrió las venas.



A pesar de haber muerto en plena juventud, Lucano escribió una gran cantidad de obras, desde un poema sobre la caída de Troya hasta epigramas, diez libros de *Silvae* (poemas de contenido diverso), una tragedia y muchas pantomimas. De toda su producción sólo se nos ha conservado su poema épico *Bellum civile* o *Pharsalia* ("Farsalia"), que consta de diez libros y algo más de ocho mil hexámetros. Pero el libro x está incompleto, probablemente por la muerte del autor; no sabemos en cuántos libros estaría concebida la epopeya, tal vez en doce, como la *Eneida*, de la cual constituye este poema a la vez su parangón y su antítesis.

la noticia de su condena a muerte por colaborar en la conjuración de Pisón contra el emperador. Como podía elegir la forma de su muerte, mandó que le abrieran las venas. Como autor no se dedicó sólo a la filosofía, sino que escribió también tragedias, las únicas conservadas de la literatura latina, y una obra satírica (otro género que ha desaparecido de los actuales planes de estudio). En los tiempos modernos, Séneca ha sido considerado como uno de los autores más interesantes de la literatura latina, no sólo por su estilo, brillante y seductor, sino ante todo por sus ideas.

Lucano narra cronológicamente los sucesos de la guerra civil: César pasa el Rubicón y Pompeyo, temeroso, huye de Roma perseguido por aquel, que lo encierra y asedia en Brindisi, de donde logra escapar Pompeyo hacia Grecia; asedio y conquista de Marsella y campaña de las tropas de César en Hispania; César se dirige a Grecia en persecución de Pompeyo y lo asedia en Durazzo; batalla de Farsalia y huida de Pompeyo, derrotado, a Egipto, donde le asesinan los sicarios de Ptolomeo y presentan su cabeza a César; penalidades de los restos del ejército pompeyano, mandado por Catón, en el desierto de Libia; guerra de Alejandría; César entrega a Cleopatra el trono de Egipto.

Lucano difiere de la tradición épica homérico–virgiliana y coincide en cierto modo con Nevio y Ennio en elegir no un tema mitológico, sino histórico. Pero, frente a los dos últimos autores, que, aunque sea como digresión, se refieren a sucesos míticos (el episodio de Eneas–Dido en Nevio, la fundación de Roma por Rómulo y Remo en Ennio), Lucano rompe totalmente con cualquier intervención divina o mítica. Su ruptura con la concepción tradicional de la épica se manifiesta sobre todo en su historicismo y su racionalismo. Muy bien documentado en el tema, analiza las causas de la guerra como historiador, participando además de la curiosidad científica de la época.

Lucano, en efecto, representa un retorno a la epopeya romana primitiva, de tema puramente patriótico, ya que sustituye el tema mítico y lejano por otro histórico, casi contemporáneo. Pretendía, sin duda, continuar el poema hasta la muerte de César o hasta la victoria de sus partidarios en Filipos, pero su muerte prematura se lo impidió. En los seis primeros libros refleja la Roma de su tiempo y pasa revista a las fuerzas de ambos bandos, presentando a los principales jefes y relatando las operaciones militares que precedieron a la batalla de Farsalia, que describe en el libro VII. En los tres libros finales expone las consecuencias de la victoria de César: el asesinato de Pompeyo, los éxitos tardíos de Catón y el triunfo de César.

El poema, dotado de un racionalismo científico, a diferencia de la *Eneida*, excluye la intervención de los dioses en la contienda. También los presagios, los prodigios y la adivinación han perdido su carácter sobrenatural, con lo que se despoja a la epopeya de su carácter legendario y mitológico. A falta de tales elementos poéticos, Lucano echa mano de los atractivos políticos, glorificando la libertad y la austeridad republicanas y desmitificando a César, a quien presenta como a un déspota. En cambio, Pompeyo y Catón, sus rivales, aparecen como mártires de la libertad perdida, especialmente Catón, que está considerado como un personaje sobrehumano, símbolo de las antiguas virtudes romanas y del estoicismo militante que practicaba Lucano.

Tiene sentido de la historia, se documenta bien y traza un admirable cuadro de las causas sociales y morales que provocaron la contienda. Realmente es un historiador en verso. Es muy vivaz en las descripciones de la sed, el hambre o las serpientes venenosas, aun-

que utiliza los datos científicos más como poeta que como sabio: a veces no se corresponden con la realidad, como ocurre con los signos aterradores que aparecen en la víspera de la guerra civil, acumulados arbitrariamente por el poeta, ansioso de impresionar al lector.

Tenía una profunda formación retórica, de ahí que la ornamentación retórica impregne el poema entero. Ya Quintiliano decía que Lucano era un modelo más para los oradores que para los poetas. Plasma Lucano sus conocimientos retóricos en su inclinación hacia lo patético, lo trágico, lo misterioso y lo macabro. Pero no cabe dudar de su genio poético. Sus pretendidos defectos se explican por lo temprano de su muerte. Ni Virgilio ni Horacio produjeron antes de los veinticinco años nada comparable a la obra de Lucano. Su mérito es aún mayor si pensamos que arranca de un plano humano y racional, sin apoyarse en un aparato divino y maravilloso que sirve de clima poético a la epopeya tradicional. Son características de su estilo las comparaciones grandiosas, las paradojas expresivas y la originalidad en el uso del epíteto.



LA ÉPICA EN EL PERIODO DE LOS FLAVIOS

En época flaviana se produce una gran floración poética y, dentro de ella una abundante poesía épica. Pero la epopeya de este tiempo no sigue la línea de ruptura marcada por Lucano, sino que pasa por encima de él y vuelve a Virgilio, al que imitan estos poetas épicos de una forma casi servil. Por otro lado, en esta época culmina la tendencia de la poesía hacia el barroquismo, el preciosismo y la erudición mitológica, ya iniciada en Ovidio. La épica de los Flavios confunde grandiosidad y solemnidad con grandilocuencia y retoricismo enfático. Tres son los poetas épicos dignos de mención.

Papinio Estacio (40 – 96? d.C.)

Nacido en Nápoles, de padre profesor y poeta aficionado, Estacio fue el típico poeta profesional, vencedor de concursos poéticos y autor de numerosos poemas a familiares, amigos y protectores, sobre todo al emperador Domiciano, al que adula servilmente.

Su más importante poema épico es la *Tebaida*, que consta de doce libros (como la *Eneida*) y cuyo argumento puede resumirse así: Polinices, hijo de Edipo y Yocasta, es expulsado de Tebas por su hermano Eteocles, con el que debía compartir, alternándose, el reinado sobre la ciudad. Acude a Argos, adonde también había acudido Tideo, expulsado igualmente de su ciudad, y se casan ambos con las hijas del rey Adrasto. Éste organiza con sus yernos, su cuñado Anfiarao y otros,

como el violento gigante Capaneo, inmortalizado luego por Dante, una expedición contra Tebas (los famosos *Siete contra Tebas*). Tras una guerra con numerosas alternativas, el episodio culminante es la lucha cuerpo a cuerpo entre los dos hermanos, que se matan entre sí, provocando el posterior suicidio de su madre.

Como se ve, hay un buen material épico y trágico. Pero Estacio no sabe aprovecharlo debidamente por su falta de aliento épico y trágico. El poema es una sucesión de pasajes, no ensamblados orgánicamente, a veces brillantes, pero siempre buscando el efecto, artificiosos, preciosistas, retóricos, fríos y carentes de sinceridad y profundidad.

Inició también otro poema épico, la *Aquileida*, del que sólo compuso el libro I y el comienzo del II: cuenta la niñez de Aquiles, su educación a cargo del centauro Quirón y su ocultamiento, disfrazado de mujer, en la isla de Esciros, en la corte del rey Licomedes. El poema se interrumpe cuando el astuto Ulises descubre el engaño.

Aunque suele decirse que este último poema, inacabado, es poéticamente más valioso que el anterior, se trata de una falsa perspectiva: se narra en él la niñez de Aquiles, sus amores con Deidamía, hija de Licomedes, etc., es decir, temas no épicos, sino sentimentales, que le iban mucho más al poeta. Si hubiera llegado a narrar las hazañas de Aquiles, probablemente se habría mostrado tan poco convincente como en la *Tebaida*. Sin embargo, gozó de un gran éxito en la Edad Media, tal vez porque corría el rumor de que se había convertido al cristianismo. Dante le concede un notable papel en *La Divina Comedia*.

Valerio Flaco (? – 90? d.C.)

Apenas sabemos nada de su vida, excepto que vivió bajo Vespasiano, al que dedica su poema en tonos de servil adulación. Su obra épica, única obra suya de la que tenemos noticia, es el poema *Argonautica*, incompleto; parece que debía constar también de doce libros, pero sólo tenemos los ocho primeros. Trata del conocido tema mitológico de los Argonautas y su conquista del vellocino de oro, tema que había tratado el griego Apolonio de Rodas en el siglo III a.C. Jasón, al mando del navío Argo, va a la Cólquide a rescatar el vellocino de oro, en compañía de numerosos héroes (Hércules, Cástor y Pólux, Orfeo, etc.). Pasan por mil peripecias y Jasón se ve obligado a superar duras pruebas como arar con una pareja de bueyes con aliento de fuego o sembrar los dientes de un dragón que se convertirían en guerreros. Sale triunfante de todas las trampas que se le tienden gracias al amor de Medea, hija del rey de la Cólquide y famosa maga. Se interrumpe el poema cuando Medea le pide que la lleve consigo. Falta el posterior abandono de Jasón y la terrible venganza de aquella.

El autor es elogiado por Quintiliano. Hay influencias evidentes de Virgilio, y también de Ovidio, en la plástica de las descripciones, y hasta de Lucano, en la insistencia sobre lo macabro. Pero, como Esta-

cio, Valerio Flaco carece de una concepción y un tono épico de largo alcance, recreándose prolijamente en detalles accesorios y brillando, sobre todo, en los contenidos no heroicos, como los eróticos o sentimentales. La figura de Medea y sus sentimientos amorosos por Jasón constituyen lo mejor del poema.

Silio Itálico (25 – 101 d.C.)

*T*enemos muchas noticias sobre él en una carta de Plinio el Joven. Era un hombre rico y respetado, que hizo su fortuna en época de Nerón y llegó a cónsul y, luego, a procónsul de Asia. Amante y acaparador de obras de arte (libros, cuadros, estatuas, . . .), fue un ferviente admirador de Cicerón, Virgilio y Tito Livio. Adquirió una finca que había pertenecido a Cicerón y otra que conservaba la tumba de Virgilio.

Su poema épico, *Punica*, en diecisiete libros, trata de la segunda guerra púnica o guerra anibálica y no es más que la tercera década de Tito Livio puesta en verso: sigue paso a paso al historiador desde la toma de Sagunto por Aníbal, causa de la guerra, hasta la derrota de Aníbal en Zama por Escipión.

Tiene, como los anteriores, facilidad de versificación, pero le falta, como a ellos, aliento épico. Su imitación de Virgilio raya en lo grotesco; apenas hay episodio importante en la *Eneida* que no tenga su réplica en los *Punica*: juegos fúnebres, descenso a los infiernos, descripción del escudo, etc. La crítica más acertada de sus valores literarios nos la ha dejado Plinio cuando dice que “escribía versos con más diligencia que talento”.

Con estos autores termina prácticamente la epopeya romana. Después de ellos casi sólo merece citarse CLAUDIO CLAUDIANO, de fines del siglo IV, autor de poemas épicos mitológicos como una *Gigantomaquia* y un *Rapto de Proserpina*, y también cantor de las virtudes y hazañas de sus protectores, el emperador Honorio y el gran general Estilicón.



INFLUENCIA POSTERIOR

*S*ocas obras han tenido tanta trascendencia en la literatura universal como la *Eneida*. Ya incluso antes de publicarse era esperada con ansia por sus futuros lectores. Su influjo alcanzó a todos los poetas épicos latinos, y no sólo a ellos, sino que también es patente en las obras de otros géneros literarios.

Del siglo IV datan los importantes comentarios de Servio a las obras de Virgilio. En esta época surgió un curioso tipo de composición, los

centones, que se basaba en escribir una obra exclusivamente con versos o hemistiquios procedentes de obras virgilianas.

En el siglo VI su popularidad se encamina por otros derroteros y surge la práctica supersticiosa de las *sortes vergilianae*, predicciones basadas en los primeros versos que se leían al abrir sus obras al azar. Esta práctica subsistió durante la Edad Media.

Los primeros autores cristianos confiesan su admiración e interés por Virgilio, a pesar de los escrúpulos que su obra, como autor pagano, despertaba en sus conciencias.

En la Edad Media su influjo es omnipresente, sobre todo durante los siglos VIII y IX, bautizados como *Aetas Vergiliana*. Entre las obras famosas de esta época, en las que el influjo de Virgilio es patente, están la *Canción de Roldán* y el *Roman d'Eneas*.

Dante manifiesta en la *Divina Comedia* su admiración por Virgilio hasta el punto de elegirlo como guía en su descenso a los Infiernos. Petrarca y Boccaccio escribieron sendos poemas, *África* y *Teseida*, siguiendo a Virgilio. La *Teseida* tiene el mismo número de versos que la *Eneida*.

Las grandes epopeyas del siglo XVI son fruto de la emulación virgiliana: destacan Ariosto (*Orlando furioso*) y Tasso (*Jerusalén liberada*), en Italia; Ronsard (*La Franciada*), en Francia; Milton (*El paraíso perdido*), en Inglaterra; Camoens (*Os Lusíadas*), en Portugal; y Ercilla (*La Araucana*), en España.

En el siglo XIX decae la influencia de Virgilio, debido al movimiento de reacción favorable a Homero iniciado en Alemania. Sin embargo, esto no significa que disminuya el interés por su obra, como demuestra la enorme bibliografía sobre ella.

En el siglo XX Hermann Broch escribió en honor al poeta *La muerte de Virgilio* (1945). En esta novela el autor vienés narra las últimas dieciocho horas de la vida del poeta Virgilio. Apenas posee intriga: sólo la de saber si Virgilio, antes de morir, destruirá o no la *Eneida*, pero es el pretexto para suscitar una larga reflexión sobre qué papel juega el poeta y la creación literaria en un tiempo de crisis. En esta larga reflexión, escrita en su mayor parte con técnica de psicorrelato, se da una fusión mítica de Broch con Virgilio.

España no es una excepción en cuanto a interés por Virgilio. Desde Marcial¹⁰ se puede rastrear ese influjo. Como en el resto de las lite-

¹⁰ Repito aquí la elegía, el lamento por todo aquello que nuestro actual sistema educativo ha quitado a las generaciones futuras. Parece increíble que, habiendo nacido Marcial en Hispania, no se le estudie porque la ley educativa vigente lo ha apartado de los planes de enseñanza.

Marco Valerio Marcial (40? – 102? d.C.) nació en BÍlbilis, cerca de la actual Calatayud. Marchó a Roma cuando tenía poco más de veinte años. Como no tenía más recursos que su talento para la poesía, vivió de ella, adulando a los poderosos. Pero su falta de organización personal y su humor variable no le permitieron conseguir más que una mediana situación. Tras la muerte de Domiciano volvió a BÍlbilis, donde vivió los últimos cinco años de su vida. Es el principal representante de un género literario, el epigrama, un poema breve en el que su concisión, su tono, casi siempre festivo, y

raturas, la lista de autores influidos por Virgilio es interminable. La única diferencia se produce en la Edad Media, en la que la invasión musulmana supuso cierto retraimiento de la tradición clásica, que también afectó a Virgilio. La influencia más reciente de la *Eneida* en la literatura española se encuentra en la *Iliupersis*, obra dramática de Agustín García Calvo.

A pesar de las críticas motivadas por las características innovadoras de la *Farsalia*, Lucano obtuvo el reconocimiento de sus contemporáneos. Estacio le alaba precisamente por su originalidad y le juzga, incluso, superior a Virgilio. Marcial, gran amigo de Lucano, le dedica varios epigramas, a la vez que le defiende de sus detractores.

Se puede afirmar que no hubo autor en la Antigüedad que no se viera influido, en mayor o menor medida, por la obra de Lucano. Incluso en autores griegos, como Apiano y Dión Casio, se observan reminiscencias de la *Farsalia*. Este interés no disminuyó entre los autores cristianos, entre los que pueden encontrarse imitaciones de pasajes del poema de Lucano, atraídos por su antipoliteísmo y su concepto de la moral.

Con la llegada de la Edad Media, su influjo, en lugar de disminuir, creció hasta cotas que el propio autor no habría llegado a sospechar. No sólo era uno de los poetas favoritos, sino que se le contaba entre el número de los filósofos, de los historiadores, de los moralistas y de los gramáticos y retóricos. Esto explica la multitud de manuscritos de la *Farsalia*, y sus numerosas citas demuestran que era objeto de frecuente lectura y consulta. Este entusiasmo por Lucano alcanzó su cenit en el siglo XII.

También fue grande la acogida que le dispensó el Renacimiento. Dante lo coloca en un lugar de honor entre los poetas y se observan muchos pasajes de la *Divina Comedia* influidos por la *Farsalia*.

En la época moderna su influjo llegó a todas las literaturas europeas: Montaigne, Tasso, Shakespeare, Goethe... Thomas May¹¹ emprendió la tarea de terminar la epopeya de Lucano y escribió en latín la prolongación hasta llegar a la muerte de César. Sorprenden los sentimientos contradictorios respecto a la *Farsalia* de Voltaire y Shelley, que en unas ocasiones la alaban y en otras la denigran.

su agudeza acentuada al final, a modo de aguijón o estilete, lo hacen apto para el ataque personal o la crítica social. También la actual ley educativa ha eliminado este género literario de los planes de estudio, junto con la sátira.

¹¹ Thomas May (1595 – 1650) fue un poeta e historiador inglés. En 1627 terminó de publicarse su traducción de la *Farsalia* de Lucano, de la cual escribió en 1630 una continuación en latín que dedicó a Carlos I, quien lo transformó en su protegido. Sin embargo, cuando sus expectativas de obtener un cargo público no se concretaron, May abandonó la corte y se acercó a los parlamentarios. En 1647 publicó una historia del Parlamento, pero tras la ejecución del rey aparecieron dudas sobre su lealtad a la causa parlamentaria: fue obligado a abandonar Londres y murió, meses después, en Weymouth.

En la Revolución Francesa se grabó un verso de la *Farsalia* en los sables de la guardia nacional.¹²

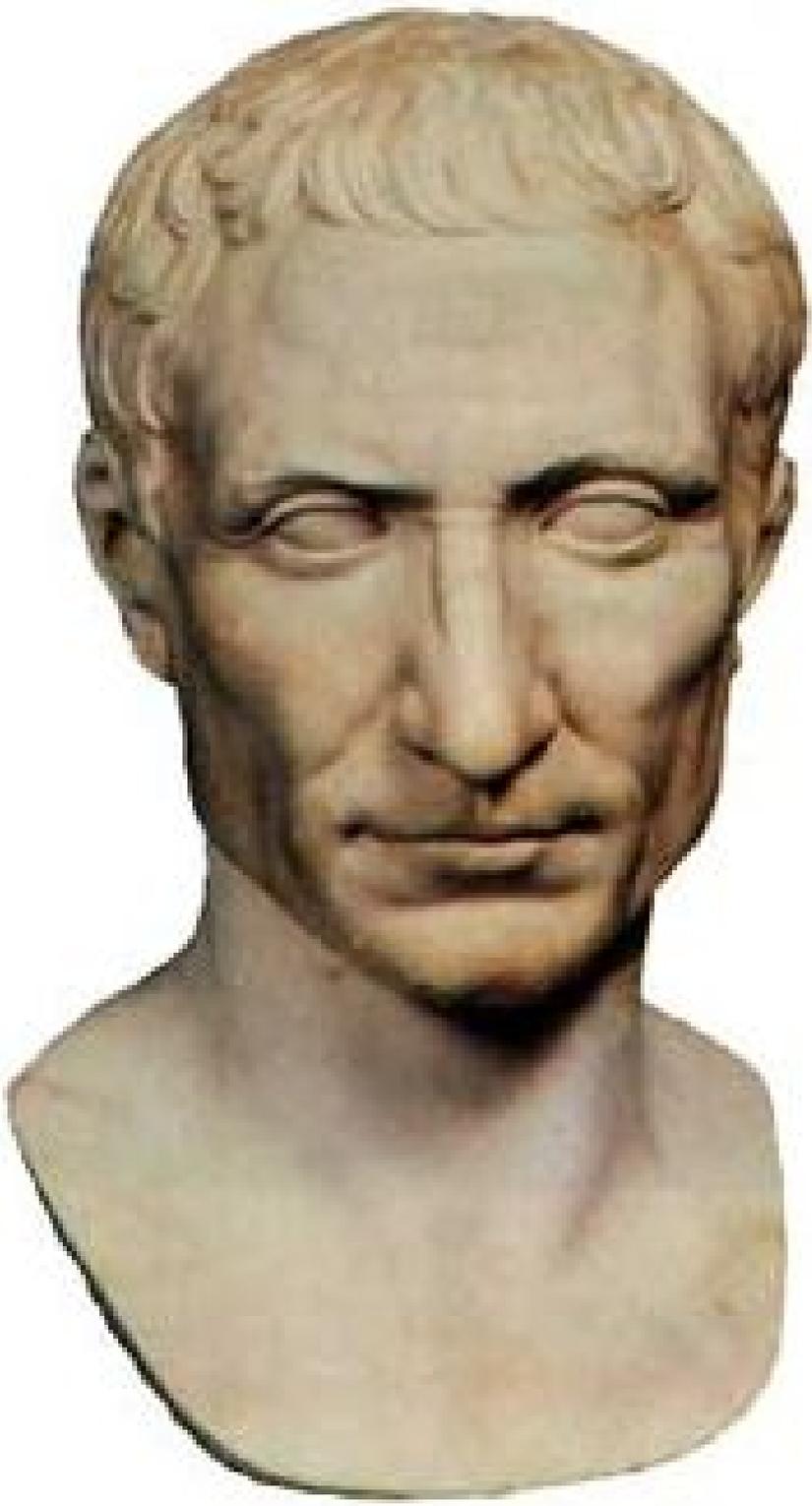
La llegada del siglo XIX supone un cambio en el ámbito de la influencia de la obra de Lucano. Deja de ser motivo de inspiración para la literatura y se convierte en campo de investigación de la filología. Esta situación se ha mantenido hasta nuestros días.

La influencia de Lucano en la tierra que lo vio nacer fue tan grande, si no superior, a la que alcanzó en la literatura y cultura de otros países. Se puede observar en los mismos autores latinos de origen hispano. Además de Marcial, puede rastrearse su influencia en los autores cristianos como san Isidoro de Sevilla, san Braulio o san Julián. Sus imitaciones, recreaciones, citas, alabanzas en la literatura medieval española son infinitas. Toda la Edad Media conoce su obra. Y otro tanto cabe decir del Renacimiento español y del Siglo de Oro. En el siglo XVIII surge una polémica en torno al poeta, motivada por las mismas causas que le habían valido las críticas en la Antigüedad. El padre Feijoo destacó en su defensa. En los dos últimos siglos, la fortuna de Lucano corrió pareja a la que experimentó en el resto de Europa. Cabe destacar la labor filológica sobre su obra de Menéndez Pelayo y de Emilio Castelar, y la admiración de Miguel de Unamuno, que tenía siempre a mano un ejemplar de la *Farsalia*

La fama de Estacio se asienta en la *Tebaida*, pero será la *Aquileida* la que ejercerá mayor influencia en la literatura posterior, desde Claudiano a Chaucer. El periodo de mayor difusión de la obra de Estacio será la Edad Media, en la que se lee, se estudia en las escuelas y se copia en los monasterios. Asimismo, en la *Divina Comedia* ocupa un puesto privilegiado como sustituto de Virgilio en su papel de guía de Dante en el mundo subterráneo.



¹² Vid. Lucano, *Farsalia* IV, 579:
ignorantque datos, ne quisquam serviat, enses
 “y no saben que las espadas se han inventado para que nadie sea esclavo”.



historia testis temporum, lux veritatis

CICERÓN, *De oratore* 2, 9, 36

Índice

2.1	Introducción	25
2.1.1	Concepto y género literario	25
2.1.2	Desarrollo del género literario en Roma	26
2.2	La historiografía en los siglos III – II a.C.	28
2.2.1	Orígenes de la historiografía romana	28
2.2.2	Catón (234 – 149 a.C.)	29
2.3	La historiografía en el siglo I a.C.	29
2.3.1	César (100 – 44 a.C.)	29
2.3.2	Cornelio Nepote (95? – 25? a.C.)	34
2.3.3	Salustio (86 – 35 a.C.)	35
2.3.4	Tito Livio (65 ó 59 a.C. – 12 ó 17 d.C.)	37
2.4	La historiografía en el siglo I d.C.	39
2.4.1	Veleyo Patérculo	39
2.4.2	Valerio Máximo	39
2.4.3	Quinto Curcio	40
2.4.4	Tácito (55 – 120 d.C.)	40
2.5	La historiografía en el siglo II d.C.	45
2.5.1	Suetonio (75? – 160? d.C.)	45
2.6	La historiografía en los siglos III – IV d.C.	46
2.6.1	Amiano Marcelino (330 – 400 d.C.)	46
2.6.2	Eutropio	46
2.7	Influencia posterior	47

INTRODUCCIÓN

Concepto y género literario

La historiografía en la Antigüedad es un género literario en prosa que tiene como objeto los sucesos acaecidos a un determinado pueblo. La historia es, por tanto, materia literaria: las leyendas y sucesos recibían un tratamiento que, pretendiendo reflejar la verdad histórica de los mismos, fuese a un tiempo una obra de arte.

La historiografía romana nace en el último tercio del siglo III a.C. De hecho, la primera obra histórica completa latina, por así decirlo, se remonta a los *Orígenes* de Catón, donde la historia de Roma se ve reflejada a través de un prosa cortada y simple a la que daba marco el lenguaje jurídico, religioso y legal existente en el época. De hecho fue el último género literario cultivado a un digno nivel cuando ya la oratoria, la filosofía, la comedia, la tragedia..., incluso la poesía, habían alcanzado su apogeo.

Así con todo, la influencia del mundo griego en el nacimiento del género en Roma es de importancia capital para entender la evolución del mismo, hasta el momento en que el espíritu romano adquiere conciencia de su idiosincrasia y se desgaja tanto en la lengua, como en la temática, estilo y pretensiones de su genial maestro.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que, con la llegada del Imperio, se identifica la persona del emperador con el poder, con lo que comienza a desarrollarse en la literatura un gusto por la biografía.

Desarrollo del género literario en Roma

*L*as épocas en el desarrollo de este género literario en la literatura latina están condicionadas por las vicisitudes de la historia política, pero no se identifican necesariamente con ellas:

PRIMERA ÉPOCA Comienza propiamente con las guerras púnicas, al convertirse Roma en una gran potencia. Hasta entonces los datos recogidos estaban a cargo de los pontífices, a manera de crónicas anuales con la relación de los principales sucesos acaecidos. En esta primera etapa la historia estaba presente para los romanos de muchas maneras, pero principalmente:

- a través de los restos de su patrimonio arqueológico, donde la epigrafía, gracias al carácter lapidario del latín, aumentaba su eficacia y
- a través del poder de la palabra y la tradición retórica, que conformaban totalmente la estructura social de Roma. Los primeros analistas empezaron escribiendo en griego, cumpliendo una importante función diplomática y propagandística (se trataba de hacer accesible la historia de Roma al vasto mundo helenizado) hasta llegar a Catón (234 – 149 a.C.) quien además de suponer la adopción del latín como medio de expresión, concibió la narración histórica desde el punto de vista del orden lógico de los sucesos y con la temática de Italia como eje central de la misma: ya no se trata de Roma y el mundo helénico", sino de Roma e Italia".

De esta época datan un sinnúmero de leyendas, que entrelazadas con los escasos datos objetivos que se poseían, contribuyeron a la re-

construcción imaginaria y exaltada de una historia de Roma donde el patriotismo exagerado y la gloria de la *Urbs* dominan sobre cualquier otra finalidad. La política del momento manda y se carece del más elemental sentido crítico. Para todos ellos la historia es una escuela de civismo y un instrumento de gobierno: de hecho está al servicio de una forma de actuación política, que reflejaron individuos de elevado rango social, cuya autoridad y "gravitas" primaba frente al rigor histórico y las cualidades literarias, y que tenían acceso a la documentación necesaria para evocar el relato de los procesos históricos.

No obstante, a partir de la segunda mitad del siglo II a.C. se produce un gran cambio en el género en torno al círculo de los Escipiones, aristócratas progresistas en manifiesta oposición al conservadurismo de Catón, con los llamados propiamente "historiadores", donde la necesidad de cuidar artísticamente la elaboración formal de la narración histórica adquirió una importancia capital. La tendencia no varía demasiado en cuanto a los contenidos, y la característica fundamental sobre el historiador-político se mantiene.

SEGUNDA ÉPOCA Comienza propiamente tras la etapa de transición posterior a Sila (138 – 78 a.C.), con los grandes historiadores de Roma de finales de la República, donde la crisis del sistema manifiesta entonces la necesidad de las monografías que reflejen por un lado la decadencia y crítica de las costumbres y por otro los éxitos militares y la justificación política de los mismos. Entramos en la etapa definitiva para la conformación del género. Con estos historiadores y el resto de literatos, fundamentalmente autores de prosa (comienza entonces la Edad de Oro de las letras romanas), una vez asimilados los primeros gérmenes del helenismo, el nivel cultural romano se va elevando paulatinamente y los hombres de acción se sienten cautivados por los problemas de lengua y estilo; el empirismo es sustituido por un estudio racional de los diferentes géneros literarios; se introduce la crítica y la erudición, esparciéndose el buen gusto y las obras de arte: la Grecia vencida acabó de cautivar por completo a la Roma vencedora.

TERCERA ÉPOCA Durante el principado, con unas características formales semejantes al final de la etapa anterior (seguimos en la Edad de Oro de las letras romanas, pero dominando ahora los géneros en poesía) las dos tendencias políticas quedan patentes:

- Los partidarios del régimen realizan biografías de Césares y su entorno.
- La oposición se mantenía en la defensa de las formas republicanas tradicionales, a través de la crítica directa al César o el pesimismo resignado a lo largo de la exposición de la trayectoria histórica de Roma.

CUARTA ÉPOCA A partir del siglo III d. C. sigue aún más acentuada la paradoja entre el programa político y la reglamentación estricta de todas las esferas de la vida: a esta época pertenecen tanto el desbordamiento panegírico como la manipulación histórica.



LA HISTORIOGRAFÍA EN LOS SIGLOS III – II A.C.

Orígenes de la historiografía romana

Los primitivos documentos públicos y privados (actas de los magistrados, *laudationes funebres*,¹ *tituli imaginum*²) constituyen los precedentes de lo que luego será la prosa histórica y no tenían una intencionalidad literaria, sino un carácter práctico.

Las primeras noticias sobre Roma y sus guerras de expansión se propagan a través de historiadores griegos no afectos a la causa romana. Esto decidió a los romanos a escribir su propia historia, llevados por una reacción nacionalista y con una finalidad de propaganda política y afirmación patriótica. Siguiendo la tradición de los pontífices y otros magistrados, que llamaban *annales* a las actas y documentos redactados en el ejercicio de sus funciones, los primeros historiadores dieron a sus escritos el mismo nombre de *annales*, pues solían, como aquellos, narrar los sucesos año por año; y ellos mismos son conocidos con el nombre de analistas. La historiografía romana, como género literario, nace a finales del siglo III a.C., durante la segunda guerra púnica, como arma política y propagandística contra la rival de Roma, Cartago.

El primer analista romano es Fabio Píctor. Pertenecía a la clase senatorial; en el 216 a.C., después de la derrota de Cannas, va, como representante de Roma, a consultar el oráculo de Delfos, lo que indica que conocía el griego y el ambiente helenístico. Fue representante de la tendencia filohelénica de la Roma de su época. Su obra *Annales*, escrita a finales del siglo III a.C., está llena de intención patriótica y de defensa de Roma. Abarcaba desde la llegada de Eneas al Lacio hasta la segunda guerra púnica.

Tanto él como sus inmediatos sucesores escriben sus historias de Roma en griego, tal vez para que llegaran a los mismos lectores a los que había llegado una versión antirromana de los sucesos; o tal vez porque el latín no estaba todavía suficientemente formado para adaptarse a sus necesidades. Esta costumbre dura hasta Catón, quien

1 Las *laudationes funebres* eran discursos de alabanza a los difuntos, pronunciados por un orador o un miembro de la familia el día de los funerales, de los que se guardaba una copia en los archivos familiares.

2 Los *tituli imaginum* eran las inscripciones que se escribían bajo la imagen del difunto en los monumentos funerarios.

será el primero en escribir la historia de Roma con categoría de tal y no unos anales puramente cronológicos; y lo hará en latín, marcando así el camino a todos sus sucesores, que no volverán a escribir en griego.

Catón (234 – 149 a.C.)

Marco Porcio Catón (234 – 149 a.C.), nacionalista a ultranza y adversario de todo lo griego, escribe en latín sus *Origines*, obra histórica en siete libros que difiere de la de los analistas, además de por la lengua utilizada, porque no se ciñe a la historia de Roma, sino que abarca la de toda Italia, y porque no es una mera crónica de sucesos, sino también una aproximación crítica a las causas que los han motivado. Se trata ya de un verdadero historiador más que de un analista.



LA HISTORIOGRAFÍA EN EL SIGLO I A.C.

César (100 – 44 a.C.)

*N*ació en Roma. Fue político y general. Pertenecía a una familia patricia, y se pasó al grupo de los *equites* o caballeros, clase enriquecida por el comercio que aspiraba a una participación en la vida política con el nombre de *populares* o “grupo popular”. A partir del año 60 forma el triunvirato con Pompeyo y Craso; en el año 59 fue cónsul, cometiendo diversas irregularidades. La conquista de las Galias (años 58–51) le procuró riquezas y prestigio como general, así como un ejército que le respetaba y seguía sus órdenes. No dudó en ir a la guerra civil contra Pompeyo, al que derrotó en la batalla de Farsalia en el año 48. Amparándose después en la institución legal de la dictadura (magistratura de carácter temporal, creada para momentos excepcionales y con poderes absolutos), intentó establecer en Roma un poder personal, a semejanza de las monarquías de los estados helenísticos. Una reacción del Senado, encabezada por Bruto y Casio, puso fin a la vida de César en el día de los Idus de marzo (día 15) del año 44 a.C.

En su obra abordó diferentes dominios, no sólo el histórico; aunque su gloria literaria quedó consagrada sobre todo con los comentarios *De bello Gallico* (“Guerra de las Galias”) (en siete libros) y *De bello civili* (“Guerra civil”) (en tres libros). Fue en la época de Suetonio cuando se distinguió entre estas dos obras. A la muerte de César, al parecer, sólo se conocía una serie ininterrumpida de diez libros titulada *C. Iulii Caesaris commentarii rerum gestarum*. Los siete primeros trataban de la guerra de las Galias hasta la toma de la ciudad de Alesia (58–

52), el noveno (que se convertirá en *De bello civili* I y II), de la guerra civil durante el año 49, y el décimo (*De bello civili* III) durante el 48. El libro VIII relata la pacificación de la Galia en 51–50, es obra de Hircio, principal lugarteniente de César.

El plan de los *Comentarios* es de los más simples, pues, con excepción de *De bello civili* I y II, cada libro tiene por objeto un año determinado. Su composición obedece a las leyes de la analística. En el interior del marco anual, cada libro está repartido en grandes masas, cada una de las cuales trata una campaña en particular. Las diferentes operaciones son objeto de relatos circunstanciados. El estilo de César ha quedado como modelo de clasicismo por la pureza de la lengua y la precisión del vocabulario. La *brevitas* parece desprovista de artificio retórico y contribuye a conferir al relato su carácter de objetividad. Es así como en los seis primeros libros del *De bello Gallico* todos los discursos están relatados en estilo indirecto para evitar todo efecto literario, ya que el discurso ficticio en estilo directo pertenece al género de la historia. El relato es un modelo de narración histórica: claridad, precisión, tono objetivo y elección muy segura de lo esencial. Pocos discursos, aún menos introducciones pretenciosas, descripciones interminables, retratos o consideraciones morales o filosóficas, cosas todas que los antiguos juzgaban inseparables de la historia. El relato cesariano ubica al lector en la realidad viva, sin que se advierta, por lo general, que el autor impone su propia visión de los hechos. Desde Tucídides, los discursos formaban parte obligatoriamente de toda obra histórica. Casi siempre eran discursos ficticios. Sin embargo los antiguos no los consideraban como falsos, sino como el medio literario más apropiado para caracterizar a un hombre, exponer una situación o explicar los móviles de una empresa. César los utiliza con moderación. Las arengas en estilo directo sólo aparecen en el libro VII del *De bello Gallico* y en el *De bello civili*, pues César prefiere el estilo indirecto, que no reproduce los términos propios del orador, permite más flexibilidad y tiene una aparente objetividad.

El principal problema que se plantea a propósito de los *Comentarios* es el de su veracidad. Desgraciadamente, no ha recibido ninguna solución indiscutible. Ya Asinio Polión, según Suetonio, acusaba a César de inexactitud. Dicho debate fue reavivado en el siglo XIX y sigue oponiendo aquellos para quienes César es un memorialista sincero a los que lo consideran como un propagandista sin escrúpulos. Estudios recientes han mostrado que era excesivo ver siempre y en todos lados una preocupación de deformación en el relato de César. Es necesario saber leer entre líneas.

La única conclusión que parece imponerse sin riesgo de error es que César no fue historiador. Si hizo obra literaria, no fue en el marco de la historia antigua ni al servicio exclusivo de la verdad. César es un memorialista que escribe con fines políticos. Debemos recordar siempre que no escribe de manera desinteresada.



LIBRO I. Tras una breve descripción geográfica de la Galia, César empieza con un relato de la migración de los helvecios a Galia y de cómo los romanos los persiguieron y les hicieron retroceder hasta volverlos a situar en sus territorios de origen. A continuación relata la invasión de la Galia por los germanos, su decisión de ponerle fin, las infructuosas negociaciones con su rey Ariovisto y la gran batalla al noreste de *Vesantium* (Besançon), en la que los germanos fueron estrepitosamente derrotados (58 a.C.).

LIBRO II. Las tribus belgas, amenazadas por el avance romano y soliviantadas por los descontentos, se ponen de acuerdo para luchar contra Roma. La rápida maniobra de César contra ellas desbarata sus planes; una serie de enfrentamientos acaban en la batalla crítica contra los nervios (una tribu belga) a orillas del río *Sabis* (Sambre) y quedan prácticamente aniquiladas. Una fuerza expedicionaria, mientras tanto, somete a las tribus de la costa del Atlántico y toda la Galia queda en calma durante un cierto periodo de tiempo.

LIBRO III. Servio Galba somete a algunas tribus depredadoras de África. Ciertas tribus armoricanas en Britania, lideradas por los vénetos (procedentes del sur de la isla) se sublevan, y aunque los romanos tenían poco conocimiento práctico de su estrategia naval, los rebeldes son derrotados por la flota romana y sus tácticas inesperadas. Sus aliados corren la misma suerte en pequeñas campañas.

LIBRO IV. Las tribus germanas de los usipetes y tencterios invaden la Galia y son rechazados por César cerca del río *Mosa* (Meuse). César prolonga su triunfo cruzando el *Rhenus* (Rin) para hacer ostentación del poderío romano. Hace la primera expedición contra Britania, que ha apoyado a los galos contra los romanos. Una pequeña fuerza acampa en *Cantium* (Kent) frente a sus aguerridos adversarios. La flota de César, anclada, se ve dañada por una tormenta al tiempo que el sistema británico de lucha con carros siembra el desconcierto entre sus tropas. Retira sus tropas de Britania en septiembre del 55 a.C.

LIBRO V. La segunda invasión de Britania, con un contingente más numeroso. Nada más acampar una tormenta destruye varias unidades. César alcanza y vadea el Támesis, captura la fortaleza del jefe Casivelauno y logra su rendición. César toma rehenes, fija el tributo que debía pagar Britania y se retira al continente (en este punto el libro incluye una descripción geográfica de Britania). Durante el invierno los galos se sublevan aprovechando la dispersión de las legiones en cuarteles de invierno muy separados unos de otros. Los eburones, al mando de Ambiórrix, aniquilan la guarnición romana de *Aduatuca* y, luego de agrupar a sus aliados, ponen sitio al campamento de Quinto Cicerón en el territorio de los nervios. El rápido avance de César con dos legiones procedentes de *Samarobriva* (Amiens) logra rescatar a Cicerón de su situación. Durante el invierno aparecen nuevos brotes de sublevación. Iduciomaro, cabecilla de los rebeldes tréveros, muere en el transcurso de un ataque por sorpresa de los romanos.

LIBRO VI. Los romanos llevan a cabo varias expediciones de castigo en el Noroeste de la Galia, la principal dirigida contra Ambiórrix (líder de los eburones en la toma de *Aduatuca*). Su reino es asolado pero él logra escapar. Un escuadrón de jinetes germanos atraviesa en Rin para rapiñar cuanto pueden en el territorio de Ambiórrix, pero a instancias de uno de sus prisioneros galos desencadenan un ataque contra *Aduatuca*. Casi logran tomar la fortaleza con su ataque por sorpresa, pero los romanos logran rechazarlos (53 a.C.). El libro contiene un relato de las costumbres de los galos, los druidas y los germanos.

LIBRO VII. La situación inestable de la península itálica (Clodio había muerto en el 52 a.C.) empuja a los galos a un levantamiento general, iniciado por los carnutes, que pasan por las armas a los ro-

manos residentes en *Cenabum* (Orleans). Se forma una coalición de las tribus principales bajo la dirección de Vercingetórix, líder de los arvernos (que dieron su nombre a Auvergne) y amenaza la frontera de la provincia romana de la Galia Transalpina. César se apresura a volver de Italia, asegura la provincia y cruza el río Cevennes en pleno invierno, atrayendo a Vercingetórix al sur para defender Auvergne. Dejando en retaguardia a Décimo Bruto para distraer la atención de Vercingetórix, César viaja rápidamente al país de los lingones (Langres) y reagrupa sus tropas. Vuelve a tomar *Cenabum* y sitia *Avaricum* (Bourges), capital de los bitúriges. A pesar de los intentos de Vercingetórix para socorrer a la ciudad y de las penalidades sufridas por el frío y la escasez de medios, los romanos lograron tomarla y, en venganza por los pasados sufrimientos, pasaron por las armas a todos sus habitantes. César se dirige contra *Gergovia* (cerca de la actual Clermont-Ferrand), capital de los arvernos. Durante el asedio de esta plaza, muy difícil de tomar, la temeridad de algunas tropas romanas en el transcurso de un ataque cuidadosamente planeado, que condujo a un ataque excesivamente precipitado a las puertas de la ciudad, aboca a un fracaso rotundo. Ello unido a noticias en el sentido de que los eduos, hasta la fecha fieles aliados de Roma, estaban planeando sublevarse, obliga a César a retirarse de *Gergovia* y a dedicarse al territorio de los eduos. Sin encontrar obstáculo por parte de Vercingetórix se reúne con Labieno en el norte. Labieno había sido enviado al norte contra los senones (que dieron su nombre a Sens) y los parisios, aunque un levantamiento de los belóvacos lo había puesto en situación peligrosa, como consecuencia de haber oído que César se había retirado de *Gergovia*. Despliega sus tropas en hábil maniobra y se reúne con César en Sens. Todo el ejército se dirige contra Vercingetórix, que vuelve a ser una amenaza para la provincia de Galia Transalpina, lo sigue hasta su fortaleza de *Alesia* (Mont Auxois), le pone sitio y, a pesar de los esfuerzos de un gran ejército de los galos para ayudarlo, logran capturar tanto la fortaleza como al propio Vercingetórix tras enconada lucha (año 52 a.C.).

LIBRO VIII. Una continuación de los otros, escrito por Aulo Hircio, uno de los lugartenientes de César. Los libros I–VII se publicaron en el año 51 a.C.



LIBRO I. Narra el comienzo de la guerra después de haber votado el senado que César debía entregar el mando militar y de que él, desafiante, hubiera pasado el Rubicón con su ejército. César recorre rápidamente Italia y Pompeyo, bajo su presión, se retira primero a Brindisi, puerto del sur de Italia, después, a través del Epiro, al noroeste de Grecia, antes de que César pueda bloquear el puerto. Así

las cosas, César se dirige al Oeste, a *Massilia* (Marsella) y comienza por ponerle sitio, y de ahí a Hispania, donde su estrategia en los alrededores de *Ilerda* (Lérida) asegura la rendición de los lugartenientes de Pompeyo, Afranio y Petreyo.

LIBRO II. Narra la continuación del asedio de Marsella y su rendición, la conquista de la Hispania Occidental y la desastrosa campaña del lugarteniente C. Curión, cuya temeridad acarrea la aniquilación de sus tropas a manos del rey Juba. Todo lo sucedido en los dos primeros libros tiene lugar en el año 49 a.C.

LIBRO III. Relata las operaciones de César en el año 48 a.C. contra Pompeyo en el Epiro, el infructuoso intento de bloquear a Pompeyo en Dirraquio, la retirada de César a Tesalia, donde se refuerza con tropas de refresco, la batalla de Farsalia, donde los veteranos de César derrotan a las fuerzas de Pompeyo, numéricamente superiores, y la huida de Pompeyo a Egipto, donde es asesinado a instancias de los consejeros del rey egipcio. La obra acaba con un relato de la situación política de Egipto, las actividades desarrolladas allí por César y el grave peligro al que están expuestos él y sus tropas.

Cornelio Nepote (95? – 25? a.C.)

Se conocen con certeza las fechas del nacimiento ni de la muerte de Cornelio Nepote. Originario de la Galia Cisalpina, fue contemporáneo y amigo de Catulo (que le dedicó su obra poética), de Cicerón y de Ático (de los que escribió sus biografías), lo que indica que debía ser de carácter afable y conciliador, pues Catulo y Cicerón representaban dos tendencias literarias opuestas: la revolucionaria y la conservadora o tradicional. Nepote vivió al margen de las luchas políticas, dedicado al estudio con laboriosidad y eficacia, aunque no con demasiado talento.

Escribió una obra titulada *Chronica*, en tres libros, que era una especie de historia universal resumida y que gozó de fama en la antigüedad, pero que se ha perdido. Sí se nos ha conservado, aunque sólo en parte, su obra *De viris illustribus*, que inaugura en la literatura latina el género histórico de la biografía. Constaba de dieciséis libros, en los que se iban comparando las vidas de personajes romanos con las de personajes extranjeros. Sólo se nos han conservado veinte biografías de generales griegos y dos de cartagineses. De la sección titulada *De latinis historicis* se conservan las biografías de Catón y de Ático.

Frente a la historia-propaganda de César, destaca el carácter ejemplarista de la historia de Nepote, que pretende presentar unos modelos a los que imitar o rechazar. Este carácter moralista hizo que se

implantara muy pronto como libro de texto en las escuelas, donde ha perdurado hasta nuestros días. Pero su valor histórico es deficiente. El autor carece de imaginación y de concepciones globales, ciñéndose casi exclusivamente a la anécdota. En su lengua es igualmente correcto, pero sin brillo.

Sin embargo, sus biografías tienen el atractivo de unos personajes bien caracterizados, que a veces conmueven los sentimientos del lector, y su estilo, aunque generalmente lineal y sin personalidad marcada, se realza en los catálogos de las virtudes de los héroes, cuidadosamente compuestos con arreglo a las normas de la retórica.



Salustio (86 – 35 a.C.)

*N*ació en Amiterno, en la región de Sabina. Debía formar parte de la burguesía municipal, si se considera la relativa facilidad con que pudo incorporarse al *cursus honorum* romano. Su carrera política fue intermitente y contrariada, al parecer, por la debilidad de su carácter. Tribuno en el 52 a.C., tomó partido contra Milón, lo que bastaría para ubicarlo entre los partidarios de César. Un asunto de adulterio con la mujer de Milón, hija de Sila, provocó su exclusión del Senado. César, con su victoria, restauró una carrera comprometida, al hacer recuperar a Salustio, por medio de una cuestura, su rango senatorial. Salustio aportó a César su vena panfletaria y su visión crítica de la nobleza romana pero fracasó en todas las misiones que le confió el dictador: intervención en Iliria; represión de un motín militar en Campania, que estuvo a punto de costarle la vida (47 a.C.). La derrota de Juba I³ permitió a César constituir una segunda provincia en África y Salustio se convirtió en su procónsul en el 46. A la muerte de César, se retiró de la política y se conoce poco su vida privada entre el 44 y el 35, fecha muy probable de su muerte. La experiencia política desempeñó un papel determinante en la formación de Salustio como historiador. Lo que hace en sus prólogos es afirmar la dominación del espíritu sobre las intrigas y los apetitos de la humanidad. La historia no es el antídoto de la política, sino más bien su prolongación.

Su obra histórica tiene tres títulos importantes: *De coniuratione Catilinae* ("Conjuración de Catilina"), *Bellum Iugurthinum* ("Guerra de Yugurta"⁴), e *Historiae* ("Historias"). *Catilina* y *Yugurta* constituyen el

3 Juba I fue rey de Numidia, en el norte de África, desde el año 60 al 46 a.C. y era famoso por su crueldad. Se alió con Pompeyo en la guerra civil y venció y mató a Gayo Escríbonio Curión, aliado de César, en el 49 a.C. Tras la derrota republicana huyó a Tapso en el 46 a.C., pero rechazado por todos los bandos, acabó suicidándose.

4 Yugurta fue un rey nómada enemigo de Roma. Nieto ilegítimo de Masinisa, rey de Numidia, de joven sirvió en el sitio de Numancia, en Hispania (134–133 a.C.) bajo

encuadramiento de la gran obra reducida a fragmentos, las *Historias*. Esta crónica contemporánea muy sobria, en cinco libros, abarcaba los años 78–77. Como las monografías anteriores, las *Historias* son una crónica de la decadencia contemporánea.

En *Catilina* pone énfasis desde el principio en la personalidad del protagonista, pero pronto pierde su originalidad para convertirse en la víctima de los malos ejemplos de sus contemporáneos y en el símbolo de los vicios de su época. Se trata de una crónica puramente moral de la “conquista romana”. La imagen edificante de la República en sus comienzos se presenta en el capítulo VII, después presenta los “buenos viejos tiempos” en el IX y luego pinta a Roma arrastrada a la pendiente de la declinación por los vicios (capítulo X). Los capítulos XII y XIII constituyen una pintura muy recargada de la civilización contemporánea, dominada por la *luxuria* y la *avaritia*. Es en este encuadre donde Catilina adquiere todo su sentido. El autor hace remontar la conjura al año 74 y subraya sus implicaciones anteriores y los componentes de la conjuración: plebe anarquista, nobles arruinados, restos de los ejércitos de Sila y campesinado decadente. La narración misma tiene un ritmo dramático: prólogo, trama y desenlace, éste último en dos tiempos, el proceso de los partidarios de Catilina y el aplastamiento militar. Las últimas imágenes de la obra (Catilina congelado por la muerte en su orgullo y su violencia, el ejército romano dividido entre el duelo y la alegría por una victoria fratricida) son como visiones proféticas de las guerras civiles que se preparan.

Bellum Iugurthinum, compendio de historia contemporánea, obedece a la fórmula analítica en la medida en que el autor jalona su relato con la indicación de los cónsules y, sobre todo, en la medida en que la materia permite oscilar entre la crónica interior (*domi*) y la militar (*militiae*). Pero Salustio adopta de hecho el género de las *Historiae*: breve historia de la dinastía nómida, seguida más adelante de una presentación geográfica y una historia del poblamiento del norte de África. El relato de la guerra propiamente dicha comienza en el capítulo XXVII. Antes, el historiador presenta al protagonista, su carácter y su carrera,

Escipión Emiliano, patrono de la herencia de la casa real nómida; por recomendación de éste fue adoptado por el rey Micipsa (que sucedió a Masinisa en el año 149 a.C.), y tenido como su probable sucesor. Tras la muerte de Micipsa en el 118 a.C., lo primero que hizo Yugurta fue condenar a muerte a uno de los hijos de Micipsa y luego atacar al otro, que huyó a Roma. Al quedar el reino dividido en dos, Yugurta lanzó otro ataque para obtener, en lugar de la mitad, el reino entero y mató al hijo que quedaba, tras sitiar Cirta. En el ataque a esta ciudad murieron algunos hombres de negocios itálicos, lo que produjo inquietud en Roma, hasta el punto de que se declaró la guerra. Pese a los abundantes sobornos de Yugurta (según Salustio), los romanos decidieron aplastarlo. Después de campañas sin éxito, Metelo, cónsul en el 109 a.C., marchó contra él, pero le fue imposible someterlo. Su legado Mario, aprovechándose de ello, alcanzó el consulado en el año 107 a.C., con la promesa de un rápido fin de la guerra. Tampoco logró el éxito, y la guerra terminó cuando Sila, cuestor de Mario, convenció a Boco, rey de Mauritania y suegro de Yugurta, con el que éste se había refugiado, para que se lo entregara a los romanos. Yugurta fue llevado a Roma, y después del triunfo de Mario en el año 104 a.C. fue condenado a muerte.

particularmente su servicio militar en Hispania y sus relaciones con la aristocracia romana. La multiplicidad de las intrigas de Yugurta y las peripecias de la guerra colocan en primer plano como elemento de explicación más decisivo la política romana.

Salustio eligió la monografía contemporánea porque ésta le permitía prolongar la política extrayendo lecciones cercanas a los acontecimientos (género de las *Historias*, opuesto al de los *Anales*). Debe mucho a Tucídides: selección de episodios en función del interés; concentración dramática en lo esencial; papel de las individualidades; importancia del medio moral y social, riqueza expresiva de los discursos. Pero, además, también Tucídides es maestro de estilo: afectación del vocabulario, que toma una forma arcaica; construcción artificial y cincelada, donde la simetría oratoria alterna con la variedad sintáctica; resúmenes de pensamiento y de expresión audaces (*brevitas*). Influyó en Tito Livio, quien lo combinó con su ciceronianismo, y en Tácito, que tomó de él su psicología y su pesimismo moral.

Tito Livio (65 ó 59 a.C. – 12 ó 17 d.C.)

*N*ació en Padua, donde se educó, se formó en retórica y manifestó su interés por la filosofía. Lo más tarde hacia el 30 a.C. partió hacia Roma y en ella se dedicó a la obra de su vida, una historia de Roma desde sus orígenes hasta la muerte de Druso, el año 9 a.C. Parece que la obra dio celebridad a su autor ya en vida. Falleció a edad avanzada, el 17 d.C.

El reinado de Augusto permitió a Livio escribir en una atmósfera favorable. El emperador, después de restablecer la paz, se dedicó a reconstruir el Estado y la sociedad sobre la base del orden, la paz y la moralidad. Alrededor de él, se desarrolló una literatura un poco oficial, ciertamente, pero sincera. En este sentido, Tito Livio, aunque nunca renegó de su simpatía republicana, compartía con sus contemporáneos el reconocimiento y la admiración que rodeaban a la obra imperial.



Se aparta de los modelos recientes, Salustio y Asinio Polión, que habían puesto de moda temas de historia contemporánea. Ciceroniano en política, lo es también en materia de gustos y de estilo. Así, Livio fue uno de los que, como Mecenas,⁵ Horacio y Virgilio, se dedicaron a

⁵ Gayo Mecenas (muerto en el año 8 a.C.) fue el patrocinador literario más famoso de Roma. Fue consejero del emperador Augusto y protector de un círculo literario que incluía a Virgilio y Horacio entre otros poetas.

actuar en silencio para la grandeza de Roma, sin aspirar a los honores o a las responsabilidades de la vida pública.

Sólo conocemos a Tito Livio por su monumental obra *Ab Urbe condita libri* ("Libros desde la fundación de la Ciudad"), que comenzó sin duda hacia el 30 a.C. y que dejó probablemente inconclusa a su muerte. Trata de la historia de Roma, desde los orígenes (fundación de Roma, precedida por algunas páginas breves sobre la llegada de Eneas y Antenor a Italia) hasta el 9 a.C. Esta historia, que contaba con 142 libros, nos ha llegado dividida en grupos de diez libros, llamados décadas; pero es poco probable que esta distribución se remonte al mismo Livio. Sólo se han conservado las décadas I, III y IV, así como la primera mitad de la V (libros XLI–XLV).

El contenido de la obra conservada es el siguiente: la década primera, recoge los sucesos acaecidos desde la fundación de Roma hasta el 293 a.C. Las dos décadas y media restantes comprenden la Primera Guerra Púnica hasta la sumisión de Macedonia.

Era una obra demasiado extensa y difícil de utilizar para los estudiantes lo que conllevó que se compusieran breves resúmenes de cada libro (*periochae* o "periocas"), gracias a los cuales conocemos el contenido completo de la obra.

Compartía la concepción ciceroniana de la historia como *opus oratorium maxime*, deploraba la sequedad de la analítica y se burlaba de los arcaísmos de Salustio. Dirigió su esfuerzo a dar forma literaria a la materia que suministraban las fuentes.

El método de trabajo es simple, en principio. Construye su relato según las normas de la oratoria ciceroniana: respeto del orden cronológico, exposición topográfica, exposición de las intenciones y luego de los sucesos mismos, sus resultados y análisis de las causas.

Es famoso por sus discursos desde la Antigüedad. Asigna una gran importancia a su redacción en la más pura tradición de la historiografía y la retórica griegas. Desde Tucídides la retórica tenía, como papel principal, caracterizar a un personaje enfrentado con una situación particular. Al mismo tiempo que una pausa en el relato, era ocasión para el autor de mostrar su habilidad oratoria.

Su estilo es a la vez ciceroniano y muy personal. Las secciones analíticas son casi tan secas como sus modelos. En compensación, la abundancia de Livio se despliega en los relatos continuos, en frases sólidamente estructuradas y en recursos más propios de la poesía que de la prosa (sobre todo en los primeros libros) con la intención de hacer de la narración una escenificación dramática y pintoresca de los hechos.



LA HISTORIOGRAFÍA EN EL SIGLO I D.C.

Con el acceso de los emperadores al poder se hace difícil escribir historia en Roma, si para ello había que ensalzar, como era lógico, el pasado republicano, cosa que podía parecer un reproche al régimen personal y una incitación a la vuelta de la República. En efecto, los historiadores que admiran el régimen republicano se sitúan en la oposición, sufren persecuciones y son quemadas sus obras; así Labieno, ya en época de Augusto, y Cremucio Cordo, en tiempos de Tiberio. Sus obras no se han conservado, como tampoco las de Aufidio Baso y Peto Trásea. Han llegado a nosotros las de historiadores cortesanos o las que por su tema no se prestaban al enfrentamiento político. Son de destacar, entre Tito Livio y Tácito, los tres historiadores siguientes.

Veleyo Patérculo

Fue un caballero romano, militar e hijo de militares, que sirvió en Germania a las órdenes de Tiberio y, con el apoyo de éste, consiguió altos cargos. Escribió una *Historia Romana* en dos libros, que abarca desde los orígenes (como hacían los antiguos analistas) hasta el año 30 d.C. La obra está dedicada a un gran personaje de la época, Marco Vinicio, y en ella se hace un desmedido elogio del emperador Tiberio y también de su ministro Sejano. Pero hay que tener en cuenta que, aparte de su agradecimiento a Tiberio, él lo recuerda como el gran general que era antes de suceder a Augusto, un Tiberio muy distinto del anciano resentido y libertino que nos pinta Tácito. Es característico de Veleyo el referirse también a la historia literaria de Roma. Es un historiador de talento, que traza bien los retratos de sus personajes y que, como era normal en la época, abusa de los procedimientos retóricos.

Valerio Máximo

Valerio Máximo no solamente es retórico, sino que con él la historia se pone al servicio de la retórica. Es también de la época de Tiberio y hace igualmente un gran elogio del emperador, al que dedica su obra invocándolo como a un dios. Escribió en nueve libros una serie de hechos y dichos dignos de memoria, *Factorum et dictorum memorabilium libri IX*. Son un inmenso acervo de anécdotas y hechos históricos agrupados por categorías. Su intención es, por un lado, moralizante, y por otro, poner al servicio de las escuelas de retórica una serie de *exempla* de tipo histórico, para que los alumnos ilustren con ellos sus declamaciones, como era habitual.

Quinto Curcio

Nada se sabe de su vida, salvo que vivió en el siglo I d.C. No pertenece a los historiadores romanos en cuanto al tema de su obra, ya que escribió una *Historia de Alejandro Magno*, a caballo entre la historia y la novela, en diez libros, de los que se han perdido los dos primeros. La obra abunda en episodios pintorescos y se recrea en la descripción de las grandiosas empresas del protagonista y de los exóticos países en que se desarrollan. Su estilo es retórico, sin resultar ampuloso, y rico en giros y términos poéticos, que recuerdan a Tito Livio.

Tras estos tres historiadores menores, a finales del siglo I y comienzos del II d.C., en tiempos de Trajano, escribe una de las más grandes figuras de la historiografía latina, Tácito.

Tácito (55 – 120 d.C.)

Nació durante el principado de Nerón, hacia el 55, en una acomodada familia de origen ecuestre y recibió los honores senatoriales en el 78, año en que se casó con la hija de Agrícola (cónsul en el 77). Su carrera fue de las más regulares; y no parece haber sufrido los rigores de Domiciano,⁶ al hallarse fuera de Roma entre el año 89 y el 93. Fue cónsul en el 97, y más tarde procónsul de Asia. No se entregó a la historia hasta después del 97.

Nos han quedado una serie de ensayos a los que se les ha llamado “obras menores”:

- *Dialogus de oratoribus* (“Diálogo de los oradores”): Escrita en torno a los años 75–80, es un brillante ensayo de crítica literaria en el que, bajo una forma muy próxima a la de Cicerón, pero muy viva y más animada, se expresan puntos de vista de rara amplitud.
- *Agricola* (“(Vida de) Agrícola”): Del año 98, narra como historiador la vida de su suegro, uno de los conquistadores de la Britania, muerto en el año 93; lanza una violenta reprobación contra Domiciano y justifica a los funcionarios que le habían servido sin participar en su tiranía.

⁶ Domiciano, emperador entre 81–96 d.C., fue autoritario, caprichoso, cruel, de gustos asiáticos. En palabras de Jean Bayet (cf. J. Bayet, *Literatura Latina*, p. 385), Tácito vivió en una época de decadencia: «Los buenos emperadores ponen poco empeño en favorecer las letras: el ejemplo nefasto de Nerón, repetido por Domiciano (que era poeta y organizador de certámenes literarios), induce a Roma a ver un tirano en el príncipe excesivamente amante de las artes –y que presuma de ello–».

- *Germania* (“Germania”): También del año 98, es un cuadro etnográfico y geográfico de las tribus de más allá del río Rin, muy documentado y claro en su exposición. Presenta un estilo nervioso y no faltan alusiones satíricas.

Pero las obras mayores que han dado fama a Tácito son dos:

- *Historiae* (“Historias”): Escritas entre el 106 y el 110, tratan el periodo que va desde la crisis del 68–69 d.C. (muerte de Nerón) hasta la muerte de Domiciano en el 96 d.C. De los catorce libros sólo se nos han conservado cinco (del quinto sólo veintiséis capítulos).



El libro I comienza con un relato de cómo, tras la próspera seguridad de la dinastía Julio–Claudia, el imperio se ve agitado por las conspiraciones palaciegas, los asesinatos repentinos, la presión de los ejércitos y la amenaza de los bárbaros en las fronteras, tiempos «ricos en tragedias, de batallas terribles, conmocionados por las luchas civiles»; incluso algunos ciudadanos llegaron a prender fuego al Capitolio. Describe el breve reinado de Galba, su adopción por parte de Pisón Liciniano, y las intrigas de Otón y del ejército, que llevaron al asesinato de Galba y de Pisón y a su propia ascensión al trono (año 69 d.C.). Tácito hace un brillante relato del emperador Galba, de su mediocridad, «más carente de vicios que dotado de virtudes», de la tacañería que fue su ruina, de su elevado linaje y de su prestigio militar, gracias al cual se lo podía considerar «digno del rango imperial, aunque no lo hubiera alcanzado» (*capax imperii nisi imperasset*). El relato pasa al amotinamiento de las legiones de Germania, la aclamación de Vitelio como emperador, el movimiento de sus fuerzas bajo Valente y Cecina, las negociaciones entre Otón y Vitelio, las cambiantes alianzas entre provincias y legiones y el comienzo de la guerra civil.

En el libro II Tácito trata el importante papel que los comandantes Vespasiano y Tito estaban desempeñando en Oriente, donde, excepto por la resistencia de Jerusalén, había terminado la guerra contra los judíos. Vespasiano y Muciano, gobernador de Siria, decidieron esperar al desarrollo de los acontecimientos. Tácito vuelve entonces a la situación de Italia, la lucha en torno a Bedriaco (en la calzada que unía Verona y

Cremona), y el suicidio de Otón, cuya muerte le pareció la única salida honorable. Se describe el reinado de Vitelio, la glotonería y la pereza del emperador, el desorden de las legiones, el derroche administrativo y la amenaza del avance de las fuerzas de Vespasiano al mando de Muciano.

El libro III describe las operaciones de los generales de Vespasiano contra Vitelio, el sitio y terrible saqueo e incendio de Cremona, la lucha en Roma entre bandos distintos, que llevó al incendio del Capitolio, la toma final de la ciudad y el fin de Vitelio, al que se descubrió errando por el palacio desierto donde fue asesinado en diciembre del año 69 d.C. Se considera que el arte del autor para describir el ambiente sombrío de los hechos llega a su punto culminante en este libro.

El libro IV y la parte que conservamos del V se ocupan del reinado de Vespasiano, el levantamiento de los bátavos bajo el mando de Civile y la expedición de Tito contra Jerusalén; se ha perdido el relato del asedio de esta última ciudad.

-
- *Annales* ("Anales"): Escritos entre el 117 y el 120, volvían a los más lejanos acontecimientos, desde la muerte de Augusto a la de Nerón (14–68 d.C.). De los dieciséis libros nos han quedado los libros I–IV y XI–XVI y fragmentos del V y VI.



Libro I (14–15 d.C.). Tras un rápido repaso del reinado de Augusto, el autor pasa al de Tiberio, relatando la represión por Germánico del motín de las legiones de Panonia y Germania en el año 14 d.C. y sus dos primeras campañas contra los germanos. Hay una memorable descripción de la visita del ejército romano a la escena del desastre de Varo.

Libro II (16–19 d.C.). Tercera campaña de Germánico en el año 16 d.C., en la que derrota a Arminio. Su expedición hacia el Este con Cneo Pisón, en el año 17 d.C., y su muerte, que se imputaba a Pisón.

Libro III (20–22 d.C.). Regreso de Agripina, la viuda de Germánico, a Italia, y proceso y suicidio de Pisón en el

año 20 d.C. Aumento de la lujuria y de la adulación en Roma.

Libro IV (23–28 d.C.). Carácter y carrera de Sejano, que, compinchado con Livia, la mujer de Druso (hijo de Tiberio), ha envenenado a Druso en el año 23 d.C. y conspira contra los hijos de Germánico. La propuesta de su matrimonio con Livia es rechazada por Tiberio. En el año 26 d.C. Tiberio se retira a Capri. Aumenta la actividad de los informadores y los asesinatos judiciales, como el de Cremucio Bruto, acusado de haber elogiado en una historia a Bruto y a Casio.

Libro V (29 d.C.). Muerte de Julia Augusta o Livia en el año 29 d.C., madre de Tiberio. La historia del complot y caída de Sejano en el año 31 d.C., que formaba parte de este libro, se ha perdido.

Libro VI (31–37 d.C.). Tiberio en Capri; su vida viciosa, su angustia y crueldad. Muerte de Druso (hijo de Germánico) por inanición en la cárcel, y de Agripina, su madre, en el año 33 d.C. Incesante efusión de sangre en Roma por ejecuciones y suicidios. Muerte de Tiberio en el año 37 d.C. y resumen de su vida.

Libro XI (47–49 d.C.). El séptimo año del reinado de Claudio. Excesos de Mesalina, su matrimonio con Silio, la consternación del emperador y la ejecución en el año 48 d.C. de Silio y Mesalina a instancias del liberto Narciso.

Libro XII (49–54 d.C.). Claudio se casa en el año 49 d.C. con su sobrina Agripina, hija de Germánico. Gracias a su influencia, su hijo, el futuro emperador Nerón, es adoptado por Claudio, antepuesto a su propio hijo Británico y casado con su hija Octavia. Silano, a quien Octavia estaba prometida, es llevado a la ruina y muerte en el año 49 d.C. por Agripina. Séneca regresa del exilio para ser tutor de Nerón. Insurrección en Britania y derrota en el año 50 d.C. de Carataco, rey de los siluros, que es conducido a Roma y perdonado. Claudio muere envenenado por Agripina. Nerón se convierte en emperador en el año 54 d.C.

Libro XIII (55–58 d.C.). Prometedor comienzo del reinado de Nerón, a quien refrenan Séneca y Burro, el prefecto de los pretorianos. Cneo Domicio Corbulón es enviado a Oriente para oponerse a la agresión de los partos. Agripina, cuya influencia decrece, favorece la causa de Británico; Nerón lo envenena en el año 55 d.C. y Agripina se va del palacio. Nerón se enamora de Popea Sabina.

Libro XIV (59–62 d.C.). El intento de eliminar a Agripina echando a pique su barco, seguido de su brutal asesina-

to en el año 61 d.C. La gran rebelión del año 61 d.C. en Britania bajo Budica y su represión. Los romanos bajo Corbulón recuperan Armenia de los partos. Muerte de Burro en el año 62 d.C. y retiro de Séneca. Nerón se casa con Popena; Octavia, su virtuosa primera esposa, es desterrada a Pandataria (Ventonene) y allí asesinada.

Libro xv (62–65 d.C.). La ignominiosa derrota de Cesenio Peto en Armenia seguida de la conversión del país por el ejército romano en una dependencia del imperio en el año 63 d.C. El gran incendio de Roma, que devasta diez de los catorce distritos de la ciudad, y su reconstrucción según un plan mejorado. Persecución de los cristianos, a los que Nerón atribuye el fuego. Complot de Pisón y condena a muerte de Séneca y Lucano en el año 65 d.C.

Libro xvi (65–66 d.C.). Extravagancias de Nerón, que se presenta en público como un cantante; muerte de Popena en el año 65 d.C. Suicidio del estoico Tráseas y destierro de su yerno Helvidio en el año 66 d.C. En el capítulo 16 de este libro, uno de los últimos que de él nos quedan, Tácito lamenta el melancólico y monótono relato de acontecimientos sangrientos. La parte que narraba los últimos dos años del reinado de Nerón se ha perdido.

Tácito escribió sus grandes obras históricas en el reinado de Trajano. Ataca duramente la tiranía de Domiciano, su dictadura implacable. Su pensamiento político es liberal: esto lo inclina a juzgar con prejuicios los actos de los personajes autoritarios.

Se documentó bien para escribir su obra. Sus fuentes son múltiples y variadas. Además de consultar a todos los historiadores que habían tratado el mismo periodo objeto de su estudio, consultó los archivos del pueblo romano (actas de los magistrados, diario de sesiones del senado, . . .) y hasta las “memorias” de diversos personajes, como las de Agripina, madre de Nerón. Él nos dice al comienzo de los *Anales* que va a escribir *sine ira et studio* (“sin ira y sin parcialidad”).

Pero Tácito es un romano austero, de carácter firme y elevada moralidad, lleno de pesimismo sobre la condición humana. Piensa que «el objeto principal de la historia es preservar del olvido a la virtud y refrenar los vicios, por el miedo a los juicios vengadores de la posteridad». Pierde con frecuencia su ecuanimidad y carga la mano al fustigar los vicios y los personajes de ejemplaridad negativa. No cabe dudar de su sinceridad, pero su pesimismo y su naturaleza apasionada le quitan capacidad de análisis y le hacen falsear la realidad. Además, su mentalidad retórica le lleva a exagerar las tintas buscando contrastes violentos.

Considerada la historia como género literario, Tácito es el rey de los historiadores latinos, por encima incluso de Tito Livio. Su lenguaje y su concepción literaria de la historia le asemejan a Salustio, al que supera en pasión y colorido. Tácito concibe la historia como un drama de almas. La sucesión de los hechos es más bien una sucesión de estados anímicos de los personajes colocados en diversas circunstancias dramáticas. Nadie ha pintado como él la perversidad de las almas de los emperadores malvados. Sus trazos psicológicos son siempre certeros. Sus cuadros y escenas de conjunto tienen una impresionante fuerza plástica. Sus personajes se acercan y se agigantan ante el lector, revelando todas las profundidades de su personalidad.

Su lengua, como la de Salustio, se distingue por la *brevitas* (“concisión”) y la *inconcinnitas* (“asimetría”). Su estilo es personalísimo e inimitable. Su frase es tan densa que no puede traducirse sin emplear muchas más palabras de las que contiene. Frente a Salustio, Tácito rebosa imaginación y sensibilidad, y talante de orador y de poeta. Salustio es lúcido y frío; Tácito tiene un estilo nervioso, violentamente coloreado por la pasión.



LA HISTORIOGRAFÍA EN EL SIGLO II D.C.

Suetonio (75? – 160? d.C.)

*F*ue hijo de un tribuno militar. Amigo y protegido del escritor Plinio el Joven, fue abogado y orador bajo Trajano y luego secretario particular del emperador Adriano.

Suetonio escribió infinidad de tratados de contenido muy diverso: trató, entre otros, los siguientes temas: antigüedades públicas y privadas, gramática, historia política y literaria, usos y costumbres.

Su obra *De viris illustribus* fue la primera historia completa de la literatura latina, escrita con rigor filológico y distribuida por géneros literarios. Constaba de cinco secciones, dedicadas respectivamente al estudio de los poetas, los oradores, los historiadores, los filósofos y los gramáticos y retóricos. De esta obra, perdida casi en su totalidad, únicamente se nos ha conservado el pequeño tratado *De grammaticis et retoricis*.

Aparte de ello, sólo conservamos íntegramente una de sus obras históricas, la *Vida de los doce Césares*. Se trata de la biografía de los doce primeros emperadores, desde Julio César (inclusive) hasta Domiciano. Prescindiendo de los dos primeros, César y Augusto, los diez siguientes son justamente los comprendidos en los *Anales* e *Historias* de Tácito. Esto ha sido fatal para Suetonio, pues el lector puede comparar y Suetonio sale terriblemente malparado.

Suetonio es un escritor que puede servir bien de prototipo de la época de Adriano, época en la que la cultura latina tiende, más que a la creación, a la erudición, a la conservación y estudio del pasado. Por eso, más que un historiador, es un erudito, un filólogo y un enciclopedista.

Suetonio es un historiador de tercera fila. Podría considerarse historiador por el culto que rinde al documento y por lo minucioso de su investigación, pero su obra carece de visión de conjunto y de continuidad, hay lagunas y silencios, y la cronología es escasa. Su documentación es abundante, centrada en los archivos, pero con tendencia a servirse de panfletos, memorias, correspondencia privada y libelos difamatorios.

El esquema de las biografías suele repetirse: nombre y familia, educación y juventud, vida pública, vida privada, muerte, funerales y testamento. Ni un atisbo de originalidad. Ni una mirada al alma de sus personajes. Sólo una crónica monótona de noticias, acumulando las que se refieren a la vida privada, con un catálogo detallado de los vicios y una lista de anécdotas más o menos picantes o llamativas, pero sin interés histórico general. La concepción trágica y moralista de Tácito choca con la concepción anecdótica de Suetonio. Por ello, es un buen complemento de Tácito, en esa intrahistoria o vida de todos los días que no suele aparecer en los historiadores serios.

Su estilo es sencillo y claro, sin mayores pretensiones. En resumen, las *Vidas* de Suetonio no constituyen una fuente histórica de primer orden, pero, eso sí, son de lectura fácil y atractiva.

LA HISTORIOGRAFÍA EN LOS SIGLOS III – IV D.C.

Amiano Marcelino (330 – 400 d.C.)

*G*riego de Antioquía, oficial del ejército bajo Constantino y Juliano, escribió una obra compuesta de treinta y un libros de historia, en los que recogió los hechos acaecidos desde la muerte de Nerva a la de Valente. Se han conservado sólo los libros 18–31. Su proyecto fue ambicioso, continuar las *Historias* de Tácito. Su estilo resulta a veces oscuro, ya que el latín no era su lengua natal.

Eutropio

*E*n tiempos del emperador Valente (364 – 378) fue procónsul en Asia y, durante el gobierno de Teodosio el Grande, fue prefecto del pretorio. Conocemos pocos datos de la vida de este historiador romano del siglo IV d.C.

Accediendo a los deseos explícitos del emperador Valente, escribió un compendio de la historia de Roma (*Breviarium ab urbe condita*) que abarca desde la fundación de Roma por Rómulo hasta el inmediato antecesor de Valente. La obra está dividida en diez libros. Los seis primeros cuentan la historia de Roma hasta el asesinato de César. Los cuatro últimos libros refieren la vida y los hechos de los emperadores romanos hasta Valente.

Su estilo es sencillo y claro, de acuerdo con la finalidad de la obra, que debió ser la divulgación de la historia romana. Esta obra logró la mejor acogida desde su aparición. Era lógico, ya que ofrecía la posibilidad de adquirir en poco tiempo una visión general de la historia de Roma.



INFLUENCIA POSTERIOR

Salustio no gozó del reconocimiento de sus contemporáneos: lo tachaban de plagiario de Catón y le criticaban su estilo. Pocos eran los que lo alababan, entre ellos Marcial, para quien es el primer historiador romano. Su influencia alcanzó a todos los historiadores de época imperial, en especial a Tácito. Entre los autores cristianos fue acogido favorablemente por su condena a la corrupción y su apuesta por la virtud. En el Renacimiento, la figura de Catilina cobró un nuevo valor y se le consideraba como un luchador por la libertad. En cuanto a Salustio, se le comparaba con Tucídides y se le consideraba superior al historiador griego.

La larga extensión de la obra de Tito Livio dio lugar, desde muy temprano, a la aparición de compendios de la misma. La fama de Livio fue grande ya en vida. Sus textos pasaron pronto a las escuelas. Sirvió de fuente a escritores de diversos géneros. Bajo Carlomagno, Alcuino de York, en su empresa de recuperación de los autores clásicos, se ocupó de que se hicieran copias de los manuscritos de Livio.

A pesar de ello, no fue utilizado por los historiadores medievales hasta el siglo XII, ya que el autor preferido era Salustio. Petrarca recuperó muchos de sus libros perdidos y se inspiró en ellos para su poema *África*. A partir del Renacimiento el interés por su obra se convierte en fervor. Livio llega a ser muy conocido, por lo que influye directamente en la literatura europea.

La lista de autores que recrearon en sus obras episodios legendarios tomados de Livio es interminable: *Roman de la Rose*, Boccaccio, Tasso, Montaigne, Corneille, Voltaire, Chaucer, Shakespeare, Giraudoux, entre otros muchos, escribieron relatos y piezas teatrales sobre Virginia, Lucrecia, Sofonisba, los Horacios y los Curiacios, Escévola, Manlio Capitolino, Cincinato, etc., convertidos así en argumentos de la literatura universal.

También influyó en la reflexión política: Maquiavelo escribió unos *Discorsi sopra la prima decade di Livio*, y Rousseau compuso una selección de discursos extraídos de Livio que serían muy utilizados por los oradores de la Revolución Francesa.

En España no se conoció su obra hasta que la tradujo López de Ayala. A partir de entonces su influencia es similar a la que se produjo en el resto de las literaturas europeas: historiadores (Fernández de Heredia, Juan de Mariana), poetas (Góngora), dramaturgos (Nicolás Fernández de Moratín), pensadores políticos (Saavedra Fajardo).

Valerio Máximo pasó a la posteridad más como moralista que como historiador, lo que favoreció la repercusión de su obra. En el Renacimiento lo usaron Petrarca y Boccaccio. El gusto de los humanistas por las compilaciones hizo que las citas de Valerio Máximo sean abundantes en este tipo de obras. También en España fue muy apreciado, como demuestran los numerosos códices y manuscritos en las bibliotecas.

El difícil estilo de Tácito le perjudicó hasta el punto de que en la Edad Media su obra estuvo a punto de desaparecer por completo. Sería el Renacimiento quien supiera valorar en su justa medida los méritos de la misma.

La influencia de Suetonio fue enorme, pues en lo sucesivo los biógrafos imitarán su esquema. La *Vita Caroli Magni* de Eginardo se inspiró en la biografía de Augusto. En la literatura española influyó en los biógrafos medievales y en los cronistas de Indias. En la literatura dramática es notable su influencia en el *Calígula* de Albert Camus.

Poenico bello secundo Musa pinnato gradu
intulit se bellicosam in Romuli gentem feram

PORCIO LÍCINO

Índice

3.1	Introducción	49
3.1.1	Concepto y género literario	49
3.1.2	Desarrollo del género literario en Roma	50
3.2	Catulo (84? – 54? a.C)	51
3.3	Virgilio: las Bucólicas	54
3.4	Horacio: Epodos y Odas	54
3.4.1	Los <i>Epodos</i>	55
3.4.2	Las <i>Odas (Carmina)</i>	56
3.5	La lírica latina después de Horacio	58
3.6	La elegía latina	58
3.6.1	Tibulo (58? – 19? a.C.)	60
3.6.2	Propercio (50? – 15? a.C.)	61
3.6.3	Ovidio (43 a.C. – 17 d.C.)	61
3.7	Influencia posterior	63

INTRODUCCIÓN

Concepto y género literario

El concepto de lírica y poesía lírica es diferente en el mundo clásico, griego y romano, y en el mundo moderno. Pero también existían diferencias en este concepto entre Grecia y Roma: así, la poesía lírica en Grecia era un término técnico que designaba a la poesía cantada con acompañamiento musical de la lira o instrumentos similares de cuerda. En la poesía lírica latina desaparece el canto y el acompañamiento musical y su nombre designaba a la poesía escrita en los mismos metros y estrofas que la poesía lírica griega.

En un sentido moderno del término (a partir del Romanticismo) la lírica es el tipo de poesía que expresa ideas y sentimientos personales del poeta, no vinculado a esquemas formales precisos y concretos; de hecho, existe también el concepto de prosa lírica, diferente tan sólo en la forma pero no en el contenido.

Desarrollo del género literario en Roma

Este género literario surge en Roma bastante tarde, cuando ya están plenamente desarrollados otros géneros literarios. Aunque no hay unanimidad, algunos autores sitúan al nacimiento de la lírica como género independiente a finales del siglo II a.C., con el llamado círculo de Lutacio Catulo; otros creen que es Levio el iniciador de la misma; por último, otros piensan que la poesía como expresión de sentimientos subjetivos no aparece, en poemas exclusivamente líricos, hasta mediados del siglo I a.C.

El hecho es que la poesía lírica no aparece en Roma hasta casi dos siglos después de haberse escrito la primera obra literaria. Este fenómeno, debido a causas complejas y diversas, puede explicarse porque la lírica, dada su tradición alejandrina, no podía desempeñar funciones de interés común, como sí lo hicieron otros géneros literarios como el teatro o la oratoria, y porque los primeros poetas, debido principalmente a su status social y económico, no tenían libertad para escribir lo que querían y debían someterse a las exigencias de sus patrones o de la comunidad.

Para que surgiera y se desarrollara como género independiente tuvieron que producirse en Roma un conjunto de acontecimientos y cambios que pueden resumirse en los tres siguientes:

1. Cambio del status social y económico de los poetas.
2. Nueva concepción de las funciones de la poesía y de las relaciones del poeta con su público.
3. Existencia de grupos de lectores cultos con inquietudes poéticas y literarias.

De los orígenes de la lírica romana, en época preliteraria, conocemos algunos himnos de índole religiosa, cantos triunfales a los generales vencedores, canciones de cuna, de trabajo y de guerra. Pero de todo ello no tenemos más que referencias y pequeñísimos fragmentos.

El primer autor del que se tienen testimonios es Livio Andronico, que en el 207 a.C. compuso una canción procesional por encargo público para un coro de doncellas. También poseemos algunos epigramas eróticos y fragmentos poéticos de Levio, Porcio Lícino y algunos otros autores de fines del siglo II a.C. que presagian el grupo de los neotéricos¹ cuyo máximo representante será Catulo. A éstos los llamó

¹ El término griego *neoterikós* ("moderno") fue usado a menudo para describir la "escuela moderna" de poetas de Roma, imitando así a Cicerón. Los *poetae novi* o neotéricos eran un grupo de poetas jóvenes y sensibles de la generación posterior a Cicerón que compartían una actitud literaria en relación incluso con detalles estilísticos. Deseaban cambiar la poesía latina, pero el único de su pequeño número que queda casi entero es Catulo, mientras que de los demás nos quedan escasos restos. Fueron llamados así por un escritor más viejo a quien no gustaban, al menos algunos de ellos.

así Cicerón² por la renovación que supusieron para la lírica romana. La mayoría de ellos proceden de la Galia Transpadana y su juventud coincide con la época de la dictadura de Sila. Como poetas se caracterizan por el abandono del modelo de Ennio, al que sustituyen por los autores griegos alejandrinos, y por su técnica refinada y las formas líricas que ya encontramos escritores anteriores. Algunos autores son Helvio Cinna, Furio Bibáculo o Licinio Calvo, pero de ellos conservamos sólo referencias indirectas y algunos fragmentos.

No será hasta el siglo I a.C. cuando surjan los máximos representantes de la lírica latina, Horacio y Ovidio, principal representante del subgénero de la elegía.



CATULO (84? – 54? A.C)

*N*ació en Verona, estudió en Roma y allí pasó casi toda su vida, con excepción de algunas temporadas en su tierra natal. Mostró poco interés por los cargos oficiales y por el comercio: tenía lo suficiente para vivir del *otium*,³ de la vida en sociedad y, sobre todo, del arte de la poesía. Sus composiciones fechables datan de los años

2 En el 50 a.C. Cicerón comienza una carta a Ático (*Att.* 7, 2, 1) con una referencia en broma a un manierismo de los *poetae novi*, el hexámetro espondeaico.

Brundisium venimus VII Kal. Dec. usi tua felicitate navigandi; ita belle
'nobis flavit ab Epiro lenissimus Onchesmites'. hunc σπονδειόξουτα si
cui voles τῶν νεωτέρων pro tuo vendito

*Llegamos a Brindisi el 24 de noviembre, con tanto favor en el viaje como
tú. 'Suavemente nos sopló desde el Epiro el Onquesmítico'. ¡Ea, vende este
espondeaico como tuyo a cualquiera de los neotéricos!*

Más tarde, Cicerón (*Orat.* 161, en 46–45 a.C.) observaba que la supresión de la *s* final había sido en otro tiempo característica del habla refinada, pero que en su época parecía de alguna manera rústica (*subrusticum*). Por eso, los poetas nuevos la evitaban (*nunc fugiunt poetae novi*). Aproximadamente un año más tarde (*Tusc. disp.* 3, 45, en 45–44 a.C.) se refería otra vez a estos poetas mientras ponía por las nubes las virtudes de Ennio:

O poetam egregium! quamquam ab his cantoribus Euphorionis nunc
contemnitur

*¡Oh poeta excelso, aunque sea despreciado ahora por estos cantores de Eufo-
rión!*

3 Los prácticos romanos otorgaron un carácter más popular al concepto de *otium*, alejándose del orden filosófico–político griego. Había un ocio privado y uno público –éste a su vez político– de descanso y placer –*pax, tranquillitas*– sobre un conjunto de actividades entre las que podían elegir. Y es que los pragmáticos romanos veían en el ocio de talante filosófico heredado de los griegos, sin utilidad alguna, algo a lo que filósofos como Cicerón tratarán de otorgar sobre todo una noción privada. Se trata así de un *otium* –ausencia de *negotium*– que se acerca ya a lo que nosotros entendemos por tiempo libre. Pero el abuso del mismo podía tomar una noción ne-

60–55/54. En el año 57/56 sabemos que se halla en Bitinia para visitar la tumba de su hermano en la Tróade, y en el 54 fallecía a los treinta años de edad.

Su obra se compone de 116 poemas que podemos clasificar en tres bloques atendiendo a su contenido y precisando que están ordenados conforme a su naturaleza formal y estética y no según un orden cronológico: las composiciones breves de métrica variada, que él las llama “bagatelas” (*nugae*)⁴; las composiciones más largas y eruditas; y los epigramas en dísticos elegíacos. Toda la colección está dedicada a Cornelio Nepote.



En Catulo se concentra todo cuanto caracteriza a los neotéricos: poesía erótica, poemas de amistad, descripciones de la naturaleza, ideas políticas, sátiras privadas, epitalamios⁵ y epilios.

Es extraordinaria la libertad de los poemas cortos, tanto de los líricos como de los epigramas; igual que ocurre con el conjunto de sus canciones a Lesbia. Ésta era, en realidad, Clodia, esposa de Q. Cecilio Metelo, quien mantuvo con Catulo una larga y apasionada historia de amor–desamor conservada en parte importante de estos poemas.

Las composiciones más largas lo señalan como *poeta doctus*. Su modelo principal fue el alejandrino Calímaco. Son ejemplos de esto la

gativa de “pereza”, como hará después en la transformación del latín a las lenguas romances en el castellano o el italiano.

Autores de la talla de Cicerón o Séneca trataron de hacer perdurar las connotaciones espirituales e intelectuales con que dotaron los griegos a su σχολή (*scholé*) y hablaron de dedicar el tiempo a estudiar las leyes, preparar discursos, escribir memorias o ensayar la retórica –*otium consumere in historia scribenda* (Cicerón, *De Oratore* 2, 13, 57)–; tareas a las que cabía dedicarse el buen ciudadano una vez retirado de la vida pública, lo que se dice un digno retiro –*in otium cum dignitate*. En este sentido destaca la obra filosófica del estoico Séneca, escrita una vez retirado y en la que alimenta el debate entre el hombre ocioso estudioso y su utilidad para con el estado y la posteridad.

De tal manera quedó impreso el talante griego del ocio en el latino, ese que afecta al espíritu y que resulta más bien de carácter privado pues, situado en las villas suburbanas, se aleja de los espectáculos y aglomeraciones de la plebe. Es algo que se refleja hoy en la tercera y cuarta definición de ocio por la Real Academia:

3. m. Diversión u ocupación reposada, especialmente en obras de ingenio, porque éstas se toman regularmente por descanso de otras tareas.
4. m. pl. Obras de ingenio que alguien forma en los ratos que le dejan libres sus principales ocupaciones.

4 Se trata de “esquelas alegres, bromas en las que descubre con toda intensidad su temible violencia satírica, galanterías a la vez sutiles, tiernas e imperceptiblemente burlonas. Roma no conocía aún ese arte de hacer algo de lo que no es nada.” (cf. J. Bayet, *Literatura Latina*, p. 171).

5 El epitalamio en la poesía griega y latina es una canción de boda, cantada por jóvenes y doncellas a las puertas del dormitorio la noche de bodas.

pequeña epopeya sobre *Las bodas de Tetis y Peleo* que contiene descripciones magistrales como la del tapiz con la historia de Teseo y Ariadna y la del canto de las Parcas; o su versión de *La cabellera de Berenice*; o el poema que cuenta la leyenda de Atis. También el último de sus poemas largos, la elegía a Alio, de composición circular, es importante porque se considera el precursor de la elegía erótica subjetiva, una de las más típicas creaciones nuevas de la literatura romana.

Igualmente, desde el punto de vista de la forma poética, Catulo introduce en Roma la estrofa sáfica,⁶ trasladando a la poesía romana la lírica eólica.⁷ También introdujo una estrofa eólica en el himno a Diana y en el canto nupcial; pero será ya Horacio el que lleve a cabo la adaptación de la canción eólica a la métrica romana.

Fue muy conocido y estimado en su época; en la época de Augusto adquiere la categoría de clásico. Durante la Edad Media desaparece su rastro hasta que el Humanismo y el Renacimiento lo reencuentran. Lo leyeron, entre otros, Ronsard, Garcilaso y Montaigne, y lo definen como poeta tierno y erótico, de tono elegíaco. Ya en el siglo XVIII José Cadalso glosa el poema de la muerte del gorrión de Lesbia y Goethe se basa en él para sus *Elegías romanas*. En el siglo XIX Juan Valera o Menéndez y Pelayo se inspiran en los epitalamios para algunas de sus poesías. Y el siglo XX será, finalmente, el de las traducciones de la obra catuliana.



6 La estrofa sáfica estaba compuesta de tres endecasílabos y un pentasílabo (un adonio) y tenía la siguiente estructura:

– ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡
 – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡
 – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡
 – ◡ – ◡

7 Se denomina lírica eólica a los versos que emplearon Safo y Alceo en la mayoría de sus composiciones, y se le conoce con el nombre de eólica por el nombre de la patria de estos poetas, Eólida. También se encuentran estos versos en la poesía lírica de Anacreonte, Píndaro, Baquilides y la mayoría de los cantos corales de la tragedia. Estos versos no se analizan por pies ni por metros sino por *cola* de diversas categorías: un *colon* es una secuencia métrica de no más de doce sílabas en la que cabe reconocer un esquema recurrente. A veces un verso de una poesía consta de un solo *colon*, pero otras veces dos o tres *cola* se unen para formar un verso o una estrofa. Es característico de la poesía eólica que el número de sílabas de un determinado *colon* sea siempre igual; no se da la resolución (– en ◡ ◡) ni la contracción (◡ ◡ en –). Algunos *cola* comienzan por dos sílabas que indistintamente pueden ser breves o largas (× ×), aunque rara vez son ambas breves. Esta característica se denomina ‘base eolia’.

VIRGILIO: LAS BUCÓLICAS

Las Bucólicas de Virgilio, compuestas entre los años 42 al 39 a.C., son el primer brote de la poesía augústea. El poeta, joven, recoge la herencia de los neotéricos en cuanto a erudición, técnica y búsqueda de la perfección formal; pero la reelabora y la supera con aportaciones propias e innovadoras.

Son diez composiciones de tema pastoril, género que Virgilio imitó (otra influencia neotérica) del poeta alejandrino Teócrito, autor de unos cuadros, a la vez realistas y refinados, sobre la vida de los pastores de Sicilia.

De Teócrito toma Virgilio motivos poéticos, escenas y hasta nombres de pastores. Pero todo está trasplantado a escenario italiano: paisajes, húmedas praderas, valles y riscos, cercados donde zumban las abejas, colinas soleadas con mirlos y tordos, incluso el río Mincio cercano a Mantua; todo es, por un lado, recuerdos y pervivencias del poeta y, por otro, idealizaciones de una Arcadia feliz.

Además, Virgilio se distingue de Teócrito por sus alusiones a la actualidad, a sucesos y personajes reales, aunque lo haga de forma alegórica.

En las *Bucólicas* está ya lo esencial de la inspiración virgiliana: su sentido de la armonía y el equilibrio, la sobriedad y el sentido de la medida, el *pathos* que transparece en la expresión de los sentimientos, su simpatía con la naturaleza entera. Aquí apuntan ya los rasgos de toda la literatura augústea: clasicismo formal y sintonía con las realidades políticas y sociales.



HORACIO: EPODOS Y ODAS

exegi monumentum aere perennius

HORACIO, *Carmina* 3, 30, 1

Después de Virgilio es el testigo más significativo del espíritu de la época de Augusto y, junto con aquel, el creador de su estructura poética. Quinto Horacio Flaco (65–8 a.C.) nació en Venusia pero se trasladó a Roma donde estudió en la escuela del famoso gramático Orbilio. De allí partió a Atenas para cursar filosofía. Se alistó como tribuno militar en el ejército de Bruto después de la muerte de César y participó en la batalla de Filipos. Después compró un puesto de secretario de la caja y archivo del Estado y, en esa época, comenzó a componer poesía. Virgilio y Vario lo recomendaron a Mecenas a cuyo círculo se incorporó. Augusto quiso nombrarlo secretario personal suyo, pero el poeta supo rechazar este compromiso sin herirle.

Sin embargo, fue importante el encargo que le hizo con motivo de la fiesta secular del año 17 a.C. Murió el mismo año que Mecenas y fue enterrado junto a él en el monte Esquilino, en Roma.



Su obra es muy amplia: el primer libro de *Sermones* (“Sátiras”) está fechado en el año 35; el segundo y los *Iambi* o *Epodos* el 30; en el 23 publica tres libros de *Carmina* (llamadas también “Odas”); entre el 23 y el 20 compone el primer libro de las *Epistulae* (“Epístolas”) y en torno al 15 el segundo; en el 17 el citadino *Carmen saeculare*, por encargo de Augusto; entre el 17 y el 13 el cuarto libro de *Odas*; y, por último, a esta última época corresponde también la carta literaria a Augusto.

Los Epodos

Frente a los neotéricos, Horacio no imita a los poetas alejandrinos, sino a los líricos griegos de los siglos VII y VI a.C. Entre el 40 y el 30 a.C. escribió siguiendo a Arquíloco, un libro de *Yambos* (*Iambi*), que los gramáticos posteriores llamaron *Epodos*.⁸ Son 17 piezas, de las cuales las diez primeras están compuestas en dísticos formados por un trímetro yámbico + un dímeter yámbico, y en las demás interviene también con frecuencia el ritmo yámbico.

A diferencia de Arquíloco, cuyos yambos iban cargados de agresividad, Horacio, sin dejar de usar la invectiva, es menos duro y más variado: el epodo I constituye un canto de amistad a Mecenas. El II, el famoso *Beatus ille*, imitado por Fray Luis de León, es un precioso elogio del campo, pero con la sorpresa final de estar en boca de un usurero, que no piensa dejar la ciudad y la usura. El V, contra una vieja hechicera, y el VIII y el XII, contra dos viejas libidinosas, son los más agresivos. El VII, de los mejores, es una apasionada invocación a sus conciudadanos para que pongan fin a las guerras civiles que los llevan a la destrucción. El IX es una oda triunfal por la batalla de Accio. El XIII es una canción báquica, que será luego frecuente en las *Odas*.

Los *Epodos* no son una obra genial, pero con ellos Horacio mide sus fuerzas como poeta y le sirven de entrenamiento, ya logrado en muchos aspectos, para su gran obra lírica, las *Odas*.

⁸ Un epodo es, métricamente hablando, la segunda línea, más breve, de un dístico, y, a partir de ahí, se aplica el nombre a poemas breves escritos en ese metro.

Las Odas (Carmina)

Nunca hasta el día de hoy he tenido un gozo similar, con ningún poeta, como el que me ha proporcionado desde siempre una Oda de Horacio. Los logros de estas obras son difíciles de alcanzar en otras lenguas. Este mosaico de palabras, en el que cada una, por su sonoridad, por su posición y por su significado, extiende su influencia a derecha, a izquierda y sobre todo el conjunto; este mínimo en la extensión y número de símbolos, el máximo de eficacia obtenido por los mismos, todo ello es romano y, en mi opinión, elegante en grado sumo.

F. NIETSCHE

Sus cuatro libros de *Carmina* conquistan la primitiva lírica griega para la literatura romana. Constituyen la obra cumbre de la lírica latina. Son cuatro libros con un total de 104 odas. Los tres primeros libros fueron escritos entre los años 30 y 23 a.C., y luego se añadió el cuarto libro. Recrea así la forma poética más excelsa e inaccesible de la poesía helénica: Píndaro, Baquílides, Anacreonte, Alceo y Safo. La métrica de su versificación es la eólica; para más de la mitad de sus poesías emplea las estrofas alcaica⁹ o sáfica y, también es una novedad, su atención severa a las cesuras.¹⁰ Igualmente, tomó temas de Alceo o Píndaro (la mitología ocupa un lugar importante). Por supuesto, el orden de los poemas no es cronológico, sino que predomina el principio de la variación temática y métrica. Casi todos están dedicados a personalidades (Mecenas, sobre todo; Augusto, Virgilio, . . .) y los unifica su carácter pragmático: la esperanza de verse asociado a los nueve poetas líricos¹¹ que siguen el canon¹² griego. El libro iv de *Odas*, bastante posterior a los otros, nos muestra ya a un Horacio maduro y resignado. Celebra en él grandes acontecimientos políticos, muestra los desengaños del amor y ve próxima la llegada de la muerte.

Las mejores odas de Horacio son, sin duda, las de tipo filosófico, en las que, desarrollando ideas estoicas y epicúreas, enhebra reflexiones llenas de melancolía sobre el paso del tiempo, la muerte inexorable, e invita a gozar de los pocos años que nos concede la vida; pero la ver-

9 La estrofa alcaica está compuesta de dos endecasílabos, un eneasílabo y un decasílabo alcaico y tenía la siguiente estructura:

◡ - ◡ - ◡ - ◡ - ◡ - ◡
 ◡ - ◡ - ◡ - ◡ - ◡ - ◡
 ◡ - ◡ - ◡ - ◡ - ◡
 - ◡ - ◡ - ◡ - ◡ - ◡

10 La cesura ("corte") es el lugar del verso en el que se produce de forma regular un corte entre palabras que divide el verso en dos partes desiguales.

11 Los eruditos alejandrinos del siglo III a.C. elaboraron un canon de nueve famosos poetas líricos que incluía a Alcman, Safo, Alceo, Estesícoro, Íbico, Anacreonte, Simónides, Píndaro y Baquílides.

12 Se utiliza el término canon para referirse a listas selectivas de autores griegos que databan de época antigua.

dadera felicidad consiste para el poeta, no en la ambición de riquezas ni de poder, pues ello conlleva inquietudes, desengaños y molestias sin cuento, sino en conformarse con un suficiente pero modesto pasar, sin congojas ni ansiedades por la posible pérdida de las riquezas amontonadas.

En cuanto a sus odas de amor, frente a la pasión desaforada de Catulo, Horacio muestra la misma templanza que en las otras facetas de su vida; incluso la mejor de ellas,¹³ que termina “contigo querría vivir, contigo me gustaría morir”, carece de esa sensación de poesía vivida que brota en cualquiera de los versos de Catulo.

Dentro de la producción lírica de Horacio se encuadra también el *Carmen saeculare*. Es un himno compuesto para ser cantado por un doble coro de niños y doncellas de las familias más nobles. Constituye una acción de gracias a los dioses por la *pax Augusta* y una súplica por su duración. Escrito en estrofas sáficas, muestra la total identificación del poeta con las ideas del emperador y es una muestra más de la perfección artística del poeta.



Horacio comparte con Virgilio la condición de clásico por excelencia de la poesía latina. Su característica es igualmente el equilibrio, la contención y la perfecta concordancia entre el pensamiento y la expresión. Su preocupación constante es el *labor limae*, el pulir una y otra vez el verso, en cuya perfección formal alcanzó las más altas cotas de la poesía romana. Igualmente perfectos son su manejo de los metros griegos y la composición o estructura de sus piezas, sobre todo de las odas, cada una de las cuales es una obra maestra de armonía en sus elementos y de acabado en su léxico, en su estilo y en su métrica.

Su influencia en la lírica ha sido notable. Ya en su época se estudiaba en las escuelas. Su imitación en el Medievo por parte de los cristianos se limita a lo formal. Fue citado con frecuencia desde el Humanismo y convertido en padre de la crítica literaria (junto con Aristóteles) gracias a su *Ars poetica*. Petrarca, Poliziano o Garcilaso incorporan en sus poemas pensamientos e ideas de este autor, y Fray Luis de León lo imitó con auténtica devoción. Hay esporádicos ecos de este autor en Antonio Machado y en autores del siglo xx como Fernando Pessoa, Gerardo Diego, Jorge Guillén o Luis Antonio de Villena.

¹³ Cf. Horacio, *Odas* III, 9.

LA LÍRICA LATINA DESPUÉS DE HORACIO

En la época del Imperio la lírica, como el resto de los géneros literarios, entra en decadencia. Aludiremos brevemente a algunos autores dignos de mención.

En el siglo I d.C. CALPURNIO SÍCULO, siguiendo las huellas de Virgilio, escribe siete *Bucólicas*, para cantar el advenimiento de una nueva edad de oro, que estaría representada por el principado de Nerón.

Esta lírica de carácter cortesano prosigue en la época de Domiciano, en la que PAPIPIO ESTACIO, además de su obra épica, escribe sus *Silvae*, en cinco libros, donde mezcla composiciones de adulación al emperador y a otros protectores con piezas dedicadas a inauguraciones, bodas, funerales, etc. Son poemas muy elaborados y llenos de erudición, pero algunos destacan como especialmente inspirados.

En el siglo II d.C., en época de Adriano, surge el movimiento de los llamados *poetae novelli*, que tratan, sin conseguirlo, de renovar el género lírico, rechazando el clasicismo augústeo y volviendo a la experiencia de los neotéricos. El poeta más importante del grupo fue ANNIANO FALISCO, que compuso unos *Fescennini* y unos *Falisca* de los que quedan muy pocos fragmentos.

De la misma época es el poema anónimo *Pervigilium Veneris*, que consta de 93 tetrámetros trocaicos catelécticos, verso de andadura popular. Se repite periódicamente, como estribillo, este verso: *cras amet qui numquam amavit, quique amavit cras amet*. Es un canto a Venus y a la primavera, rebosante de alegría y pleno de gracia y de frescura.

Al siglo IV d.C. pertenece AUSONIO, un virtuoso del verso, profesor y poeta, autor de poemas conmemorativos, epitalamios, idilios, églogas, etc. Generalmente es frío y retórico, pero a veces alcanza verdadera inspiración, cuando sus sentimientos son especialmente intensos, como en algunos poemas a familiares queridos o en el dedicado a su esclava Bísula.

Del siglo V d.C. puede citarse a RUTILIO NAMACIANO, el último gran poeta pagano, con su largo poema *De reditu suo*, que trata de su retorno, desde Roma, a su Galia natal. Es un poema traspasado de melancolía por un mundo que desaparece (el Imperio romano) y rezumante de nostalgia por la perdida grandeza de Roma, ciudad a la que tributa el más bello elogio que se ha escrito en su honor en toda la literatura latina.



LA ELEGÍA LATINA

Dentro de la poesía lírica latina podemos considerar a la elegía como un subgénero propio que cuenta con dos característi-

cas fundamentales: su tema es siempre el amor y su forma el dístico elegíaco.

En cuanto a su temática se consideran poetas elegíacos a Tibulo, Propercio y Ovidio, por haber versificado su relación con sus amadas en varios libros: Propercio canta a Cintia y Tibulo a Delia y a Némesis, por lo que habitualmente se consideran el amor y la forma autobiográfica, subjetiva o personal, rasgos esenciales de la elegía latina. El caso de Ovidio es diferente porque no está claro si existió realmente su amada, a la que llama Corina, o si se trata de la mezcla de varias amantes o la construcción de una mujer ideal.

Por lo que se refiere a la forma hay que señalar que la elegía en la Antigüedad sólo se definió por el metro, el dístico elegíaco¹⁴ (hexámetro y pentámetro alternándose)¹⁵ y no hubo ningún otro elemento distintivo constante en toda la historia de este subgénero.

Por otra parte, y a pesar de lo que mencionan los propios autores latinos, no está claro si sus predecesores en la literatura griega fueron los alejandrinos Calímaco y Filetas, de los que no se conserva ninguna composición de este tipo, o si recibieron influencias del epigrama erótico griego y del corpus de Teognis, perteneciente a la elegía arcaica griega, y de Mimnermo, a quien Propercio¹⁶ cita como autor de elegía erótica subjetiva.

Además, aun aceptando que en los poetas alejandrinos lo autobiográfico se mezclara a veces con el mito, parece que a Roma no llegó la elegía amorosa subjetiva como un género plenamente desarrollado, ya que en la literatura griega no hay nada comparable a las colecciones de poemas de Tibulo, Propercio y Ovidio, con un retrato elaborado del poeta amante y su elevado número de temas repetidos, la mayoría con una historia literaria demostrable.

14 El esquema métrico del dístico elegíaco sería el siguiente:

— ♪ | — ♪ | — ♪ | — ♪ | — ∪ ∪ | — ∪
— ♪ — ♪ — | — ∪ ∪ — ∪ ∪

15 Cf. Diomedes, en *Grammatici Latini*, ed. H. Keil, Leipzig, 1857, vol. 1, p. 484:
Elegia est carmen compositum hexametro versu pentametroque alternis in vicem positus ut

divitias alius fulvo sive conserat auro
et teneat culti iugera multa soli

quod genus carminis praecipue scripserunt apud Romanos Propertius et Tibullus et Gallus imitati Graecos Callimachum et Euphoriona.

16 Cf. Propercio 1, 9, 10-11:

Plus in amore valet Mimnermi versus Homero:
carmina mansuetus lenia quaerit amor.

En la literatura latina los mismos poetas elegíacos¹⁷ se consideran vinculados a la tradición de la poesía erótica de los *poetae novi* y mencionan¹⁸ también a Galo¹⁹ como responsable de la completa creación del género en Roma.

Quintiliano²⁰ mencionará más tarde a estos cuatro poetas como representantes de la elegía latina.

Resumiendo, podemos decir que la historia de la elegía latina comienza en el siglo I a.C., cuando se desarrolló en Roma, por influencia griega, como vehículo expresivo de la poesía amorosa. Los romanos dieron a la elegía una nueva orientación al usarla en un ciclo de poemas cortos centrados en la relación del poeta con una sola amada. Casi todas las características distintivas de la elegía amorosa latina derivan de modelos griegos, pero el efecto final es el de algo completamente original.

Tibulo (58? – 19? a.C.)

*F*ue un caballero romano de familia acomodada, de gustos refinados e íntimo amigo de Mesala Corvino, general, orador y protector de las letras, al que acompañó en algunas expediciones militares. Murió joven, tal vez el mismo año en que murió Virgilio.

La obra de Tibulo la forma una colección de *Elegías*. Sólo los dos primeros libros, con un total de 16 elegías, son incuestionablemente

17 Cf. Propertio 2, 34, 85 ss.:

Haec quoque perfecto ludebat Iasone Varro,
 Varro Leucadiae maxima flamma suae;
 haec quoque lascivi cantarunt scripta Catulli,
 Lesbia quis ipsa notior est Helena;
 haec etiam docti confessa est pagina Calvi,
 cum caneret miserae funera Quintiliae.
 Et modo formosa quam multa Lycoride Gallus
 mortuus inferna vulnera lavit aqua!
 Cynthia quin etiam versu laudata Properti,
 hos inter si me ponere Fama volet.

18 Cf. Ovidio, *Tristia* 4, 10, 53-54:

Successor fuit hic (Tibulo) tibi, Galle, Propertius illi;
 quartus ab his serie temporis ipse fuit.

19 Cornelio Galo fue político además de poeta. Nació en el año 70 a.C., luchó con Octavio Augusto contra Marco Antonio, llegó a ser prefecto de Egipto y, no se sabe bien por qué, cayó en desgracia y se suicidó en el año 27 ó 26 a.C. Toda la producción poética de Galo consistió en la elegía, y así, esta supuesta conjunción, en sus cuatro libros de poemas, del dístico elegíaco con el tema de su amor, explica que generalmente haya sido considerado el fundador de la elegía amorosa subjetiva.

20 Cf. Quintiliano, *Institutio Oratoria* 10, 1, 93:

elegia quoque Graecos provocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime videtur auctor Tibullus. Sunt qui Propertium malint. Ovidius utroque lascivior sicut durior Gallus.

de Tibulo. La mayor parte de las elegías de estos libros están dedicadas a dos amantes de nombre ficticio, Delia y Némesis.

Tibulo es el mejor de los elegíacos latinos por la delicadeza de sus sentimientos, totalmente virgiliana, y por la desnudez de su expresión. Huye de la ornamentación retórica y de la erudición pedante. Su estilo es sencillo, elegante y armonioso en su naturalidad. Los motivos que inspiran su obra son el amor, la paz, la religión, las dulzuras del hogar.

Propertio (50? – 15? a.C.)

*N*ació en la región de Umbría, tal vez en Asís, pocos años después que Tibulo. Fue a Roma a estudiar elocuencia y se inclinó hacia la poesía. Sus primeros versos atrajeron la atención de Mecenas, que lo integró en su círculo, donde trabó amistad con Virgilio y con Ovidio. Era de naturaleza enfermiza y murió joven.

La obra de Propertio consta de cuatro libros de *Elegías*. Los tres primeros cantan la pasión amorosa del poeta por Cintia, nombre poético con el que designa a su amada. En el libro I expresa su pasión con acentos impetuosos que lo acercan mucho más a Catulo que a Tibulo. Le une asimismo con Catulo, y le diferencia de Tibulo, su imitación de los poetas alejandrinos, en especial su gusto por la erudición mitológica.

El libro IV contiene las llamadas elegías romanas, en las que canta el pasado de Roma. Las escribe en los últimos años de su vida y constituyen su contribución a la política nacional de Augusto.

Ovidio (43 a.C. – 17 d.C.)

amor odit inertes

OVIDIO, *Ars amatoria* 2, 229

*N*ació en Sulmona, pero marchó pronto a Roma, donde acudió a la escuela de retórica, y desde joven se sintió atraído por la poesía: a los 18 años recitaba ya en público sus poemas. Según la costumbre de la época, amplió su formación con algunos viajes y sobre todo con una larga estancia en Atenas. Abandonó pronto la carrera de funcionario entregándose por completo a la poesía y al placer de la vida culta. Se casó tres veces y, siendo ya un poeta celebrado, le llegó de Augusto en el año 8 d.C. la orden de destierro a Tomi (en la actual Rumanía). No nos es fácil saber las razones de este castigo: las hipótesis barajadas son la publicación de su *Ars amatoria* y su complicidad en un escándalo que afectaba personalmente al emperador. Desde entonces se dedicó a suplicar un perdón que nunca llegó.

Su obra refleja el fin de la edad dorada de la literatura latina. Junto a la fluidez de su lenguaje y su versificación, su habilidad para

superar las dificultades técnicas y su capacidad para tratar los temas tradicionales de forma asombrosa encontramos cierto abandono y monotonía en el tratamiento de ideas y motivos, agotando sus temas de manera absoluta, y poca seriedad y buen gusto en ocasiones.

Comenzó escribiendo elegías eróticas, *Amores* ("Amores"), a la manera de Tibulo y Propertio. En sus tres libros, agrupados en torno a su amada Corina, retórica y poesía fluyen y se fecundan recíprocamente. No es una amada real sino un prototipo convencional de mujer. Son en gran parte variaciones sobre motivos sencillos en los que el humor, la ironía, la burla y la parodia juegan un papel muy importante.

Las *Heroides* ("Heroidas"), de las que se conservan 15, elevan a la categoría de arte el ejercicio retórico. Se trata de cartas imaginarias de mujeres (y algunos hombres) a sus respectivos maridos o amantes ausentes. En ellas se afirma como conocedor de la psicología femenina.

El *Ars amatoria* ("El arte de amar"), en tres libros, es un poema didáctico paródico, a pesar de su forma elegíaca. Los dos primeros van dirigidos a los hombres, les enseñan cómo encontrar a la mujer, conquistarla y retener su amor; y el tercero a la mujer, a la que expone la forma de seducir al hombre. Obra pareja a ésta son su *Remedia amoris* ("Remedios de amor"), pues trata los procedimientos que tiene el hombre, y por extensión la mujer, para liberarse y superar el amor. Para el público femenino compuso *Medicamina faciei femineae* ("Afeites del rostro femenino"), un poema sobre cosmética del que sólo nos han llegado 100 versos. Su relación con el libro III del *Ars amatoria* es evidente.

En el 3 d.C. publicó sus *Metamorphosis* ("Metamorfosis"), obra de difícil clasificación (problemática generalizada cuando se habla de Ovidio) en la que, en 15 libros, narra las principales leyendas mitológicas de transformaciones, desde el origen del mundo hasta la transformación de César en astro. La mayor parte de la crítica coincide en considerarla una obra épica, aunque naturalmente en antítesis con la épica comprometida de Virgilio; pero tampoco faltan quienes la reclaman para la poesía didáctica o incluso para la elegía. Los versos finales ponen de manifiesto que para Ovidio ésta era su obra maestra.

Los *Fasti* ("Fastos") son un ciclo de elegías de tipo calimáquico. Trataba en ellos de exponer la secuencia de fiestas romanas que el calendario de todo el año brindaba, con las costumbres y leyendas relacionadas con ellas; pero en realidad no llegó a terminar más que la mitad de su proyecto. Parece tomar esta materia más como puro objeto de narración, pues trata el tema con aire más festivo que religioso.



Ya desde el destierro escribió Ovidio las *Tristia* ("Tristezas") y las *Epistulae ex Ponto* ("Cartas desde el Ponto"). La elegía subjetiva se convierte aquí en instrumento de comunicación meramente personal. En general, se deja notar el decaimiento de su fuerza poética y artística, la mayoría de sus poemas fatigan por su tono quejumbroso y deprimen por la autohumillación en su desdicha.

Escribió también la elegía *Ibis*, que pertenece al género de las *dirae*, poema de imprecaciones al estilo alejandrino.²¹ Y, aunque se duda de su autenticidad, nos han quedado 130 versos de un poema didáctico sobre peces y pesca, *Haliutica*, que no llegó a concluir.

INFLUENCIA POSTERIOR

*T*estimonio de la estima que Catulo alcanzó en su tiempo es Nepote (a quien el poeta había dedicado su *liber*), que lo considera, junto con Lucrecio, el mejor poeta de la época. Virgilio, Tibulo y Propercio se cuentan entre los poetas influidos por él, pero en quien es más patente este influjo es en Horacio, que lo sigue en la utilización de los metros líricos y en el espíritu de sus poemas. Raro es el poeta que no debe algo a Catulo y no hay autor en prosa que no lo cite. Después de san Isidoro, su fama se oscureció durante unos siglos hasta que en el siglo xiv se descubrió en Verona un manuscrito con sus poemas y a partir de ese momento la fortuna ya no lo ha abandonado; en la actualidad es unánime la opinión de considerarlo como el más moderno de los poetas latinos.

En España, sin embargo, su influencia no fue muy grande, pero sí constante; ni siquiera cesó en el siglo xix y hoy día conoce un notable éxito. Se puede resumir diciendo que los poetas de todas las épocas han traducido o recreado en sus versos los poemas más populares de Catulo.

Horacio fue consciente de haber ganado la inmortalidad gracias a su obra lírica. De la misma opinión fueron los escritores de la Antigüedad, si bien no se encuentran muchos ecos de la poesía horaciana en los poetas romanos, más influidos por Catulo y los *poetae novi*.

En la Edad Media Horacio será conocido principalmente por su obra satírica. Será a partir del Renacimiento cuando sus *Odas* ejerzan influencia en la obra lírica de los poetas europeos, siendo innumerable la serie de traductores e imitadores de Horacio.

²¹ Este poema, una auténtica invectiva, se encuadra dentro del círculo de la poesía de maldición, de las *dirae* latinas o las *Arai* helenísticas, y presenta no pocos puntos de encuentro con el género satírico. Ovidio pudo así cultivar un género de amplia tradición no sólo en la lírica griega (Arquíloco, Hiponacte, Calímaco) sino también en la latina (Lucilio u Horacio).

Este subgénero literario estaba relacionado con el rito mágico de la *defixio*, en el que el celebrante invocaba desgracias para su enemigo. En su origen se trataba de escribir el nombre del *devotus* en una tablilla de plomo, acompañado de las desgracias de las que se le quería hacer víctima, que recibían el nombre de *devotiones*.

De nuevo en el siglo XVIII sus *Odas* y *Epodos* pierden vigencia, oscurecidas, en esta ocasión, por su *Epistula ad Pisones*, que se convierte en la base de la poesía moderna. El Romanticismo tampoco es favorable, por lo general, a la lírica horaciana, poco pasiona para el gusto de la época, pero cala hondo en la naciente literatura de las nuevas naciones americanas.

En la actualidad, la influencia de Horacio es esporádica, aunque su obra mantiene el aura de prestigio que conoció en otros tiempos.

Su huella en la literatura española es bien conocida gracias a la temprana obra de Menéndez Pelayo *Horacio en España*. Probablemente es el autor latino de mayor difusión en nuestra cultura. Su primera mención remonta a la *Comedieta de Ponza*, del Marqués de Santillana. Es en el Siglo de Oro cuando se siente verdadera devoción por su obra. Todos los poetas, con la excepción de Góngora y Quevedo, imitan su poesía. Mención especial merece Fray Luis de León, quien adapta al español varios poemas horacianos, así como los hermanos Argensola (siglo XVII), llamados los «Horacios españoles». Esta influencia alcanza hasta nuestros días, como puede observarse en la poesía de Luis Antonio de Villena.

La fama de Propertio, aunque temprana, no alcanzó los niveles de otros poetas latinos. Influyó notablemente en la poesía amorosa de Ovidio y sus *Elegías* gozaron de gran aceptación entre los poetas posteriores.

Apenas conocido en la Edad Media, será descubierto de nuevo en el Renacimiento. Su influencia es grande en el holandés Everaerts y en los franceses Du Bellay, Ronsard y Chenier, así como en Goethe, a quien su compatriota Schiller califica de «Propertio alemán», y que compuso unas *Elegías romanas*, de clara inspiración properciana. Ha llegado hasta el siglo XX por obra de Ezra Pound, autor de *Homage to Sextus Propertius*.

Sus primeras manifestaciones en la literatura española remontan al siglo XIV (Garcilaso de la Vega), siendo creciente su influencia en los poetas del siglo XVI. En quien más influyó fue en Fernando de Herrera, cuya poesía está impregnada del espíritu de Propertio. El último poeta que se inspira en él es Luis Cernuda, autor de una obra titulada, precisamente, *Elegía*.

La poesía elegíaca de Ovidio, tan diferente la de juventud, amorosa, y la de vejez, del destierro incidió de manera muy diferente en la literatura posterior. En cuanto a la elegía amorosa se puede decir que tanto los prosistas como los poetas contemporáneos, así como los de los siglos inmediatamente posteriores, la alabaron o se sirvieron de ella como modelo para sus composiciones.

Tras el paréntesis que supuso la irrupción del cristianismo, que no se sentía atraído por este tipo de poesía, su influencia se acrecentará durante la Edad Media, hasta el punto de que el siglo XII fue bautizado como *Aetas Ovidiana*. En Francia, de manera especial, surge una

nueva literatura en la que el amor desempeña el papel central: es la poesía de los trovadores, para quienes Ovidio se convierte en rica fuente de inspiración. También las producciones literarias en latín de los goliardos se nutren de los temas de la elegía ovidiana.

Los humanistas italianos coinciden en su aprecio y emulación de Ovidio. Dante lo coloca inmediatamente después de Virgilio. Petrarca lo imita en su *Trionfo d' Amore*, si bien su concepto del amor, más espiritual, es opuesto al de Ovidio, más sensual. Quien coincide con el concepto ovidiano de amor es Boccaccio, en sus cuentos del *Decamerón*. Es precisamente en esta época cuando empieza a producirse un cambio perceptible en la influencia literaria de Ovidio: la predilección por su obra mitológica repercute en detrimento de su obra amatoria. La situación se prolonga durante el Romanticismo, inclinado a una poesía amorosa más intimista que la de Ovidio.

En España la influencia de la elegía amorosa es patente en obras que abordan esta temática, como el *Libro de Buen Amor*, *La Celestina*, los cancioneros, etc. El rechazo de algunos autores, como Tirso de Molina o Calderón de la Barca, hacia el *Ars amandi* en particular se explica por la inclusión de esta obra en el Índice de Libros Prohibidos por la Inquisición. Tras el siglo XVIII es difícil encontrar huellas de la obra de Ovidio en la literatura española.

Las elegías del destierro no fueron precisamente las obras que le atrajeron mayor renombre, más bien al contrario. Hasta la Edad Media no encontrará eco en otros autores. Es, lógicamente, entre poetas exiliados donde su influencia es más perceptible.

El Romanticismo se sentirá influido también por su elegía del destierro, aunque, al mismo tiempo, desapruere el tono excesivamente adulator hacia la persona del emperador.

La figura de Ovidio en el destierro es el argumento de la novela de Vintila Horia *Dios ha nacido en el exilio*.



Ars Rhetorica

Una vez preparados, ordenados y organizados los materiales con la retórica se pasa a la **oratoria**, que es el aspecto activo de realización oral y gestual de esos mismos materiales.

Res (materia del discurso)

1 - INVENTIO
invenire quid dicas
encontrar qué decir

2 - DISPOSITIO
invenire disponere
ordenar lo que se ha encontrado

3 - ELOCUTIO
ornare verbis
agregar el adorno de las palabras, de las figuras

4 - MEMORIA
memoriae mandare
recurrir a la memoria

5 - ACTIO
agere et pronuntiare
representar el discurso como un actor: gestos y dicción

Verba (formas discursivas)

Estas cinco fases discursivas, son las que sigue el orador para la elaboración de la materia o tema (etodo lineal) que le da su representado, para lo que debe ser capaz de comprender todas las materias. Las 3 primeras fases están estrechamente vinculadas entre sí. Las otras dos fueron sacrificadas cuando la retórica alcanza a las obras escritas, no oratorias.

Según la virtud de lo *aptum*, apropiada a los fines del discurso (*docere, probare, delectare, mouere*) hay 3 géneros o estilos: *genus humile*: con poco ornatus, pues sólo quiere enseñar y probar. Sus figuras son la corrección y *genus mediocre*: con ligero ornatus agradable, pues quiere deleitar. *genus sublimis*: con intenso ornatus, pues quiere conmover.

Actio
(movimiento del cuerpo)

Pronuntio
(modulación de la voz)

Actio
(movimiento del cuerpo)

Intellectio

ut sementem feceris, ita metes

CICERÓN, *De oratore* 2, 65, 261

Índice

4.1	Introducción	67
4.1.1	Concepto y género literario	67
4.1.2	Desarrollo del género literario en Roma	69
4.2	Cicerón (106 – 43 a.C.)	69
4.3	Quintiliano (35 – 95 d.C.)	75
4.4	Influencia posterior	77

INTRODUCCIÓN

Concepto y género literario

La retórica es el arte del bien hablar, orientado sobre todo a lograr la persuasión del auditorio. Este arte se convirtió en objeto de enseñanza, transmitiendo un sistema adquirido a partir de la experiencia de maestros notables y a partir de una técnica ajustada a reglas doctrinales para llevar a cabo con éxito una obra artística, esto es, una pieza de oratoria.

La enseñanza de la oratoria se centró especialmente en conseguir como objetivo el componer discursos, finalidad socialmente relevante para formar abogados y políticos. Pero los conocimientos alcanzados y las prácticas realizadas en los estudios de retórica escolar se utilizaron pronto en la poesía y en otros géneros literarios.

La retórica escolar clasificó los discursos en tres géneros:

- a) Discurso judicial: sus principales funciones eran las de acusación y defensa. Era utilizado por los abogados ante el tribunal.
- b) Discurso deliberativo: sus funciones eran las de consejo o disuasión; era el utilizado por los representantes de partidos políticos ante la asamblea del pueblo.
- c) Discurso epidíctico: sus funciones eran las de alabanza o reproche. Era el utilizado por los oradores para homenajear o vituperar a alguien. Cuando el discurso era de alabanza, se le llamaba panegírico.

Para la elaboración de un discurso judicial, el orador debía partir de una buena preparación inicial sobre las materias de las que se vería obligado a hablar durante el discurso: geografía, historia, costumbres de los países, filosofía, religión, . . . Todo esto era lo que se aprendía en las escuelas secundarias. Tras esta preparación, comenzaría la elaboración del discurso en cinco fases:

- a) *Inventio*: consiste en la búsqueda de todos los datos adecuados al tema tratado en el discurso y a sus circunstancias. Las preguntas que debían contestar eran: *Quis? Quid? Ubi? Quibus auxiliis? Cur? Quomodo? Quando?*
- b) *Dispositio*: es la ordenación de todos los datos. El esquema habitual es:
 - *Exordium* o comienzo. Se intentaba ganar la atención del tribunal y del auditorio.
 - *Narratio*: exposición de los hechos.
 - *Argumentatio*: acumulación de pruebas a favor y refutación de los argumentos de la parte contraria.
 - *Peroratio* o final del discurso, en el que se usaban todos los recursos emotivos para arrancar de los jueces una sentencia favorable.
- c) *Elocutio*: consiste en la redacción correcta del discurso. Un discurso bien redactado es el que consigue la persuasión enseñando, agradando y conmoviendo.
- d) *Memoria*: consistía en aprender de memoria el discurso ya redactado.
- e) *Actio*: ensayar la proclamación del discurso: tono, gestos, movimientos, etc.

Tres eran las escuelas de retórica en Grecia y fueron adaptadas en Roma:

- A. Escuela aticista: cultivaba el *genus humile* y su fin era informar y enseñar con un estilo fácil (frases cortas, paralelismos, antítesis, . . .).
- B. Escuela asiática: cultivaba los otros géneros de *elocutio* (el *genus medium* y el *genus sublime*) y su fin era deleitar y conmover, utilizando para ello un lenguaje con abundantes recursos estilísticos (periodo circular, cláusula métrica. . .).
- C. Escuela rodia: era la síntesis de las otras dos. Empleaba un estilo u otro según la parte del discurso. Fue la escuela de Cicerón, quien divulgaría con sus tratados en latín la retórica, hasta entonces estudiada en griego.

Desarrollo del género literario en Roma

El ejercicio público de la oratoria va ligado a la libertad de expresión; cuanto mayores son las libertades públicas y mayor es el grado de democracia, mayores son las posibilidades del género. Así, la oratoria romana florecerá en tiempos de la República e irá declinando en época imperial, sin llegar a perder nunca su importancia, pero sí su vigor. Los tratados teóricos proliferarán entonces y el ámbito de aplicación se reducirá a las escuelas de retórica.

Trazar una historia de la oratoria romana implica trazar una línea de partida por un punto que marca inexorablemente un antes y un después: ese punto es Cicerón. Su producción es inmensa, el ejercicio de su actividad oratoria es incansable y la calidad de su trabajo resulta insuperable. De ahí que haya un antes y un después de Cicerón en la oratoria romana.

CICERÓN (106 – 43 A.C.)

El poder divino parece haber diseñado originalmente a Demóstenes y a Cicerón bajo el mismo plan, dándoles muchas similitudes en sus caracteres naturales, tales como la pasión por la distinción y su amor por la libertad en la vida civil, o su exigencia de coraje frente a los peligros y la guerra, a la vez que añadió muchos parecidos accidentales. Creo que difícilmente se puede encontrar otros dos oradores que, desde unos comienzos oscuros e insignificantes, se hicieran tan grandes y poderosos; que ambos se enfrentaran a reyes y tiranos; ambos perdieran a sus hijas; fueran expulsados de su país y retornasen con honor; que, huyendo de nuevo de ahí, fuesen ambos capturados por sus enemigos y finalmente acabasen sus vidas a la vez que la libertad de sus compatriotas.

PLUTARCO, *Demóstenes* 3

Es el autor más representativo del género; de él conservamos tratados y discursos. Vive en el difícil periodo de las guerras civiles entre César y Pompeyo. Provinciano, del municipio de Arpino, fue un *homo novus*.¹ Estudió, como todo buen joven pudiente, gramática y retórica en Roma, teniendo como maestros a los mejores oradores de la época.

Fue precisamente su actividad como orador la que le permitió recorrer una carrera política brillante. Su obra oratoria (los discursos) puede dividirse en dos grandes grupos: los discursos judiciales y los discursos políticos. Además, dentro de los discursos judiciales hay que distinguir entre aquellos pronunciados como abogado defensor

¹ La expresión *homo novus* (“hombre nuevo”) se utilizaba en Roma para designar a todo individuo que comenzaba una carrera política sin tener en la familia una magistratura curul (censura, consulado, pretura, edilidad curul). La posibilidades de éxito para estos individuos eran escasas y, de hecho, muy pocos “hombres nuevos” llegaron al consulado. Entre los más célebres puede citarse a Catón el Censor (197 a.C.), Mario (107 a.C.) y Cicerón (63 a.C.).

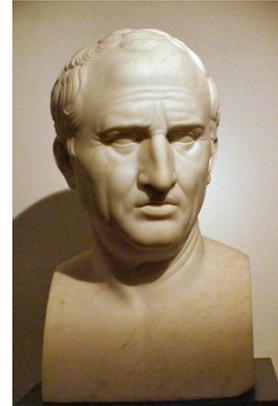
(discursos *pro*, “en defensa de”) y como abogado acusador (discursos *in*, “contra”).

Su primera intervención en la vida política fue un discurso judicial, *Pro Sexto Roscio Amerino* (“En defensa de Sexto Roscio de Ameria”), en el que se enfrentó al dictador Sila. Sexto Roscio fue absuelto. Cicerón, temiendo las represalias de Sila y deseando ampliar su formación como orador, se trasladó a Grecia y a Asia Menor, donde estudió retórica y filosofía.

Al regresar a Roma desempeñó el cargo de cuestor. Al final de su cargo, en el año 70 a.C., defendió, en sus famosos discursos *In C. Verrem* (“Contra C. Verres” o “Verrinas”), a los sicilianos acosados por el pretor de su provincia, Verres.² A partir de entonces será considerado como el primer orador de Roma.

Es elegido pretor, y en el año 66 a.C. pronuncia su primer discurso político, *Pro lege Manilia* o *Pro imperio Cn. Pompei* (“En favor de la ley Manilia” o “En defensa del poder de Gneo Pompeyo”),³ en el que apoya la candidatura de Pompeyo al mando supremo del ejército, buscando con este discurso la amistad del general.

Por otra parte, las intervenciones llenas de éxito en sus discursos judiciales aceleran su carrera política, y en el año 63 a.C. es nombrado cónsul, la suprema magistratura republicana. Durante el desempeño de este cargo fue descubierta la conjuración de Catilina. Cicerón pronuncia sus famosos discursos *In L. Catilinam* (“Contra Lucio Catilina” o “Catilinas”).⁴ Tres años más tarde Cicerón, abandonado por los nobles y acusado por los populares (encabezados por Clodio) de actuación ilegal en la condena a muerte de los conjurados, es desterrado. Pero un año después vuelve a Roma por mediación de Pompeyo.



- 2 Cicerón había sido cuestor en Sicilia y había dejado allí un buen recuerdo: por eso, cuando los sicilianos acusan de concusión y extorsión a su ex-gobernador Gayo Verres, encomiendan a Cicerón la defensa de sus derechos. Cicerón, después de un exhaustivo acopio de pruebas, argumentos y testimonios irrefutables contra las tropelías de Verres, escribe siete discursos demoleedores. Parece que sólo pronunció los dos primeros, pues Verres, viéndose perdido, se desterró voluntariamente, adelantándose al fallo del tribunal. Las *Verrinas*, obra maestra de la oratoria por la solidez argumental y la brillante expresión, dispararon definitivamente a Cicerón hacia la fama.
- 3 En este discurso Cicerón apoya la propuesta de ley del tribuno Manilio para que se le conceda a Pompeyo el mando supremo (*imperium*) de las tropas romanas en la guerra contra Mitrídates, rey del Ponto.
- 4 Catilina, candidato al consulado junto con Cicerón, no es elegido, y trama entonces una conjuración para hacerse con el poder, incluyendo en ella el asesinato de Cicerón. Éste, al tanto de todas las maquinaciones por la información que recibe de uno de los conjurados, pronuncia contra Catilina cuatro discursos en el Senado, el primero de ellos (*Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?*) en presencia del propio Catilina, al que señala acusadoramente una y otra vez.

Retirado de la vida pública, escribe tratados de retórica, como *Ora- tor* (“El orador”) y *De oratore* (“Sobre el orador”), y de filosofía. Tuvo la ocasión de tomarse la revancha contra Clodio en otros dos discursos. Defiende a Celio en su discurso *Pro Caelio* (“En defensa de Celio”),⁵ amante de la Lesbia del poeta Catulo, al que ésta había acusado de intento de envenenamiento. Pronuncia también el discurso *Pro Milone* (“En defensa de Milón”),⁶ obra maestra de oratoria judicial.

Al estallar la guerra civil entre César y Pompeyo, apoya políticamente a Pompeyo, representante de la tradición republicana. Tras la derrota de Pompeyo en Farsalia, vuelve a Italia, donde César lo recibe generosamente.

Pronuncia discursos a favor de antiguos partidarios de Pompeyo, *Pro Marcello* (“En defensa de Marcelo”) y *Pro Ligario* (“En defensa de Ligario”), en los que demuestra su agradecimiento y apela a la *clementia* de César, de la que hace un desmedido elogio.

Al ser asesinado César y pretender Antonio ocupar su puesto, Cicerón se opone pronunciando catorce discursos, las *Philippicae* (“Filípicas”). Cicerón apoya, por tanto, a Octavio y, al formarse el segundo triunvirato (Lépido, Antonio y Octavio), Cicerón fue condenado a muerte a instancias de Antonio. Esto le costó la vida a manos de los sicarios de Marco Antonio, que, tras darle muerte, clavaron su cabeza en una pica y la pasearon por el foro.



En las elecciones del año 64 a.C. Cicerón, un *homo novus*, se presentó como candidato al consulado del año 63 a.C. y llegó al rango más alto, *consul prior*, a la edad más temprana admitida por la ley, cuarenta y dos años, *suo anno*, en su propio año. Su candidatura triunfó en parte porque los *optimates* se alarmaron ante las inclinaciones revolucionarias de Catilina quien, de otro modo, podía haber sido su candidato. Su colega en el consulado fue Gayo Antonio, un aliado de Catilina.

En las elecciones celebradas en el año 63 a.C. para el consulado del 62, se volvió a presentar Catilina y volvió a ser derrotado. Al parecer tenía esperanzas de haber recibido algún tipo de ayuda por parte de Antonio, el colega de Cicerón, pero éste supo ganarse a Antonio ofreciéndole el gobierno de la provincia más rica de Macedonia en lugar

5 Celio, ex-amante de Clodia, hermana de Clodio, es acusado de intentar envenenarla. Cicerón aprovecha la oportunidad para poner en la picota a la hermana y, de paso, al hermano, con un ataque rebosante de sarcasmo y de certera ironía contra la infamante vida privada y pública de ambos.

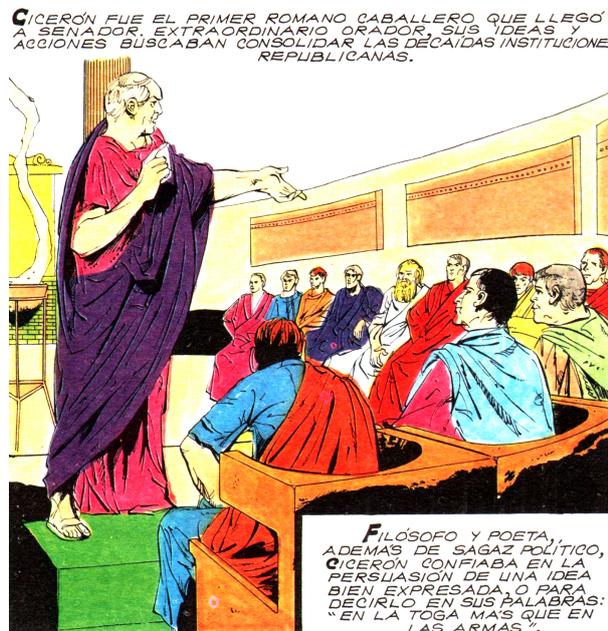
6 Milón había dado muerte a Clodio en un encuentro callejero entre bandas rivales, de las que ellos mismos eran los respectivos jefes. Cicerón, como es lógico, asume con entusiasmo esta defensa, pronunciada en el foro en un ambiente tenso, entre gritos e insultos mutuos de los partidarios de ambos cabecillas.

de la Galia Cisalpina. Catilina vio que su única esperanza de éxito se cifraba en un asalto al poder. Cicerón descubrió sus planes y, tras haber convencido al senado de la inminencia de un levantamiento seguido de una masacre en Roma, lo convenció de que aprobara un *senatus consultum ultimum*. Sin embargo, no tenía aún pruebas sólidas contra Catilina y cuando pronunció ante el senado, el 8 de noviembre del año 63 a.C., su *Primera Catilinaria*, Catilina se hallaba allí presente.

Inmediatamente después, Catilina abandonó Roma. A su marcha, Cicerón expuso al pueblo los acontecimientos el 9 de noviembre (su *Segunda Catilinaria*) y la detención de cinco ciudadanos importantes que estaban al frente de grupos de conspiradores conjurados con los alóbroges, una tribu gala, para los días 2 y 3 de diciembre.

En un tercer discurso, Cicerón explicó al pueblo cómo se desarrollaban los nuevos acontecimientos.

El cuarto lo pronunció ante el senado el día 5 de diciembre, sobre el tema del castigo que se impondría a los detenidos, un discurso de calculada imparcialidad. El cónsul designado, Silano, propuso la pena de muerte; César, cadena perpetua, una sanción nueva en la legislación romana. Marco Catón se pronunció vehementemente a favor de la pena de muerte y arrastró consigo al senado. Cicerón llevó a cabo inmediatamente la sentencia. El ejército de Catilina comenzó entonces a dispersarse; los que permanecieron junto a su líder fueron masacrados en una batalla un mes después. Aunque la ejecución de los cinco era una decisión del senado, la resolución suponía la violación del derecho a juicio que tenía un ciudadano detenido, y sólo se justificaba por la aprobación del *senatus consultum ultimum*.





Filípicas

Cuando un grupo de hombres heterogéneos, unidos sólo en su deseo de poner fin a un gobierno despótico, asesinó a César en el año 44 a.C., Cicerón no fue invitado a sumarse a ellos, pero recibió con gozo la noticia. Durante varios meses permaneció aislado de la política, aunque seguía deseando ardientemente la restauración de la República. Todo dependía de Marco Antonio. Aliado de César y su colega en el consulado, Marco Antonio, que aspiraba no sólo a restaurar el orden público, sino a mantener su posición privilegiada en el estado, se disponía a enfrentarse a Bruto y Casio por el liderazgo. La llegada a la escena política del sobrino de César, Octavio, que se atrajo a su bando a los partidarios de César, supuso una amenaza más para Antonio. Cuando, tras varios meses de confusión e incertidumbre, se iban definiendo las posiciones políticas y Antonio había abandonado Roma para ir a la Galia Cisalpina, para poner sitio a los republicanos dirigidos por Décimo Bruto en Módena, Cicerón se puso al frente de lo que quedaba del partido senatorial. Dio rienda suelta a su odio contra la tiranía cesariana en catorce discursos contra Antonio que tituló *Filípicas*, basándose en los discursos patrióticos pronunciados por el orador ateniense Demóstenes contra Filipo II de Macedonia. De hecho, Cicerón pronunció su *Primera Filípica* ante el senado el 2 de septiembre, antes de que Antonio marchara a la Galia Cisalpina, en un tono relativamente conciliador, aunque atacaba el reciente comportamiento de Antonio.

Pero la réplica de Antonio estimuló a Cicerón a componer la *Segunda Filípica* y la publicó en diciembre, después de la marcha de Antonio; fue una obra maestra de invectiva política contra el hombre que había intentado hacer rey a César.

La *Tercera Filípica* (20 de diciembre) es una exposición ante el senado de su política (apoyo a Décimo Bruto y Octavio contra Antonio). Cicerón había aceptado las propuestas que le hizo Octavio ignorando el hecho de que Octavio, nunca podría reconciliarse con los asesinos de César, los republicanos Marco Bruto y Casio, quienes obtenían entonces varias victorias en Oriente.

En la *Quinta Filípica*, pronunciada el 1 de enero del 43, en la que describe el 20 de diciembre como el día que empezó la reconstrucción de la República, propuso la concesión de poderes de propretor a Octavio.

La *Cuarta* y la *Sexta* (19 de diciembre del 44 y 4 de enero del 43) fueron dirigidas al pueblo. Cicerón asumía así la posición de líder del estado, incitando a los cónsules Hirtio y Pansa a enviar un ejército a Módena para destruir a Antonio y restaurar el gobierno constitucional.

Esta serie de discursos continúa hasta la *Decimocuarta*, el último de todos los discursos conservados de Cicerón, en el que celebra la de-

rrota de Antonio en Módena. Pero la alegría era prematura; los dos cónsules que iban al frente del ejército murieron; Antonio remodeló su ejército y se vio fortalecido por la defección y el posterior paso a su bando de Lépido y Polión con sus legiones. Cicerón estaba aún engañado al creer que Octavio intentaría acabar con Antonio; antes bien, Octavio marchó sobre Roma con sus legiones en demanda del consulado, que obtuvo finalmente el 19 de agosto del 43. Procedió entonces a hacer las paces con Antonio, revocando la sentencia que declaraba a éste y a Lépido al margen de la ley, y a finales de octubre los tres se reunieron para firmar un acuerdo sobre una triple división del poder, el segundo triunvirato: estaban dispuestos a proseguir la guerra contra Bruto y Casio en Oriente, a obtener tierras y fondos monetarios para satisfacer a sus tropas, y a ajustar viejas cuentas mediante amplias proscripciones. En la primera lista enviada a Roma, Antonio escribió el nombre de Cicerón. El 7 de diciembre del 43 sus soldados apresaron a Cicerón en su intento, no muy decidido, de escapar por mar, y él se enfrentó con valor a su ejecución. Su cabeza y sus manos fueron expuestas en los *rostra*⁷ en Roma. Su antiguo enemigo Verres, aún en el exilio en Marsella, tuvo noticias de su muerte antes de ser proscrito también por Antonio, al parecer con motivo de sus tesoros artísticos. El hijo de Cicerón, Marco, le sobrevivió.



Como escritor, sus discursos y tratados tienen innegable valor literario. Sirvieron de principal modelo en las escuelas de retórica que proliferaron en el siglo siguiente y han formado a humanistas de todas las épocas. Cicerón lleva la prosa latina a su más alto grado de perfección. Su lengua es de una belleza insuperable, con una constante preocupación por usar siempre términos y expresiones de la más pura latinidad. Su figura se yergue como la cumbre más alta del siglo de oro de la literatura latina, el siglo I a.C. Sus discursos se estudiaban en las escuelas de Roma cuando aún vivía el autor. Su influencia en los escritores latinos posteriores fue enorme, acrecentándose sin cesar en la Edad Media y alcanzando su cenit en los eruditos del Renacimiento, que se preciaban de no escribir una sola palabra latina que no hubiera utilizado Cicerón.



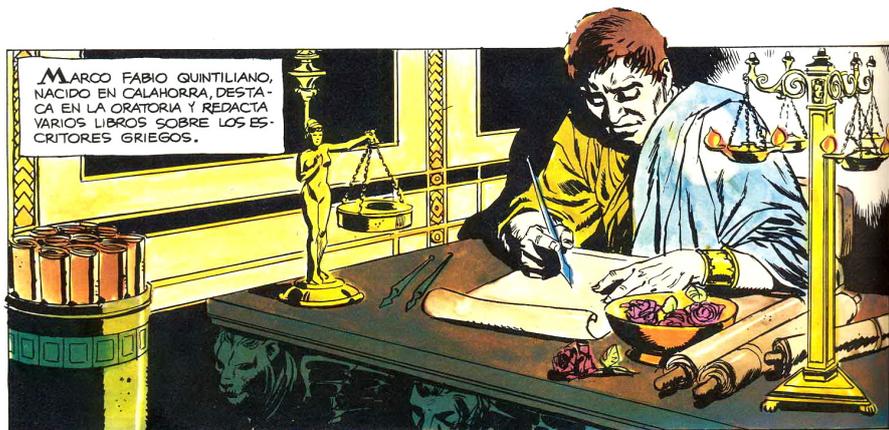
⁷ Los *rostra*, en Roma, eran la plataforma del foro desde donde los oradores se dirigían al pueblo. Recibió este nombre por las proas de bronce (*rostra*) de las naves latinas capturadas durante la Guerra Latina de Roma, y con las cuales se había decorado. En ella se colocaron estatuas de hombres célebres y se erigió, además, el primer reloj de sol de Roma.

QUINTILIANO (35 – 95 D.C.)

*D*urante el Imperio, la oratoria empieza a perder su carácter de utilidad pública: la oratoria judicial y deliberativa experimenta un retroceso, porque el Senado estaba cada vez más bajo la dependencia del emperador. En cambio, la elocuencia se cultiva en las escuelas como un “arte”, en el sentido más estricto. Así, el género retórico más cultivado ahora es el epidíctico: es como un juego, en el que los profesores de retórica presentan a sus alumnos modelos de declamación.

Era natural de *Calagurris* (la actual Calahorra), aunque fue educado en Roma. Volvió como maestro a su ciudad natal, pero Galba, al ocupar el trono en el año 68 d.C., lo llevó a Roma de nuevo. Vespasiano hizo de él poco después el primer profesor de retórica a sueldo del Estado. Domiciano le encargó la educación de sus sobrinos y le concedió la dignidad consular.

Su obra principal, *Institutio oratoria* (“Sobre la educación del orador”), se divide en doce libros. Está basada en un vasto conocimiento teórico y en un juicio personal de la poesía y la prosa griegas y romanas y, sobre todo, en su propia experiencia en la escuela y su práctica como orador. Intenta que su obra sea un plan de enseñanza oratoria dentro del marco de un programa de educación y formación general.



Señala constantemente a Cicerón como modelo supremo frente a las aberraciones abusivas de la retórica y en contra del estilo de Séneca, convertido en moda. Él mismo forjó su estilo a partir de Cicerón, aunque sin renegar del todo de los nuevos tiempos.

Es muy consciente de la decadencia de su arte, cosa que prueba un estudio que precedió a esta obra, titulado *De causis corruptae eloquentiae* (“Sobre las causas de la corrupción de la elocuencia”), hoy perdido. Cree que la razón principal de la degeneración se debe al abandono de los modelos clásicos, pero no entró en un análisis de las causas políticas y culturales, que eran mucho más profundas. Tácito, haciendo crítica de Quintiliano y partiendo de sus consideraciones,

compuso el himno funerario a la elocuencia romana en su *Dialogus de oratoribus* (“Diálogo de los oradores”).

Con Quintiliano, que recupera los principios oratorios ciceronianos según los cuales debe formarse al buen orador, se logra una gran influencia en la educación del Renacimiento. Así, en esta época, la técnica literaria de Cicerón fue considerada como el único modelo de composición oratoria digno de ser tenido en consideración.

De igual modo, la influencia filosófica de Cicerón en la cultura y en el pensamiento de Occidente ha sido decisiva. Sus cualidades literarias y sus conocimientos dieron lugar a un nuevo tipo de cultura: fue el transmisor de los conceptos del pensamiento griego a la lengua latina y logró que ésta pasara a ser la lengua de las ideas. Cicerón no tomó prestados del griego los términos que necesitaba para exponer las ideas, sino que llenó de sentido filosófico las propias palabras latinas; creó, por tanto, un lenguaje filosófico y científico, una terminología del pensamiento que ha llegado hasta nosotros a través de las lenguas romances.

Sin embargo, Quintiliano no trató de copiar íntegramente el estilo de Cicerón; escribió en la lengua compleja de su tiempo; más aún, se creyó obligado a dar a su tratado técnico las mejoras de toda clase de aditamentos: metáforas e imágenes muy abundantes, fórmulas sugestivas, rasgos ingeniosos, e incluso afectados.



El libro I trata de la educación inicial del futuro orador: influencia de ayas, padres y esclavos, superioridad de la educación escolar sobre la educación recibida en casa, importancia de un estudio completo del lenguaje como base fundamental de la oratoria, y la necesidad del aprendizaje del griego y otras materias variadas. Las enseñanzas no deben elegirse por razones comerciales.

El libro II comienza con el ingreso del muchacho en la escuela de retórica; trata del método y el propósito general de la formación retórica, los requisitos de un buen maestro, la conducta adecuada de los alumnos y la necesidad de que el orador actúe de acuerdo con unos principios morales, además de poseer amplios conocimientos.

Los libros III–VII están dedicados a aspectos técnicos: los tres tipos de oratoria (judicial, deliberativa, laudatoria); las partes del discurso (exordio, narración, etc.), y el orden de las materias que deben tratarse. Estas indicaciones se refieren principalmente a los discursos de los tribunales y se ilustran con ejemplos de los discursos de Cicerón.

Los libros VIII–XI tratan del estilo y la expresión. El libro X contiene la famosa exposición de aquellos autores, griegos y latinos, que se deben estudiar como “especialmente adecuados para el futuro orador”, seguida de la opinión de Quintiliano. Los juicios se emiten sólo desde un punto de vista retórico. El libro XI trata la expresión del orador.

El libro XII resume la opinión de Quintiliano de cómo debe ser el orador ideal, no un mero conferenciante, sino un hombre de carácter, educado adecuadamente con principios morales y buen gusto; en palabras de Catón *vir bonus dicendi peritus* (“un hombre de bien, conocedor del arte de hablar”).

INFLUENCIA POSTERIOR

La obra de Cicerón ha sido objeto de diversas polémicas, que han llegado a nuestros días, no siempre por motivos estrictamente literarios, sino fruto, en ocasiones, de la controvertida personalidad del orador.

Ya en la Antigüedad conoció los primeros detractores, de los que se conservan huellas en el *Diálogo de los oradores* de Tácito. Pero también contó con numerosos admiradores como Quintiliano y Asconio Pediano, que escribió unos *Comentarios* a algunos de sus discursos.

En la Edad Media se abandonó la imitación de su estilo, por considerarlo demasiado erudito. La consecuencia inmediata de ello fue que sus obras dejaron de leerse. Su prestigio, no obstante, hizo que en las bibliotecas se almacenaran numerosos ejemplares de sus escritos, lo que no evitó que se perdieran muchos de ellos.

Petrarca y otros humanistas del Renacimiento volvieron a apreciar la obra de Cicerón. Se analiza su estilo y se imita su prosa. Surge una nueva polémica, que tardaría siglos en agotarse, entre los llamados «ciceronianos», que propugnaban una imitación exclusiva del orador romano, y quienes, sin negar sus méritos, abogaban por seguir a varios autores como modelo, preferentemente Séneca. Entre los primeros destaca Escalígero; entre los segundos, Erasmo y Luis Vives. Consecuencia de esta polémica vieron la luz numerosas obras, en uno y otro sentido.

Desde entonces no han cesado las ediciones de sus obras y la labor de recuperación de las pérdidas. Todavía en el siglo XIX, gracias, sobre todo, a la labor del cardenal Angelo Mai, se ha conseguido encontrar algunas, escondidas en viejos palimpsestos de la Biblioteca Vaticana.



 nemo solus satis sapit

 PLAUTO, *Miles gloriolus* 885

Índice

5.1	Introducción	79
5.1.1	Concepto y género literario	79
5.1.2	Desarrollo del género literario en Roma	80
5.2	Plauto (250? – 184 a.C.)	82
5.3	Terencio (190? – 159 a.C.)	90
5.4	Influencia posterior	93

INTRODUCCIÓN

Concepto y género literario

Este género literario, además de un texto que combina el verso con un acompañamiento musical, implica también una acción, para cuya representación se necesitan unos actores y un público. Las diferencias fundamentales del teatro con otros géneros literarios son varias: en primer lugar, el texto no está destinado a la lectura, sino a la representación; en segundo lugar, ya desde la Antigüedad, este género literario se escribió en verso, y así se mantuvo hasta el siglo XIX en toda la tradición occidental; y, por último, tiene dos subgéneros que se diferencian por su contenido. En la tragedia, el protagonista suele enfrentarse a un destino adverso, que suele culminar con su muerte o con la destrucción de su mundo. Si los griegos fueron auténticos maestros del género (Esquilo, Sófocles y Eurípides), en Roma podemos señalar especialmente a Séneca, originario de Corduba, único autor del que se conservan tragedias completas. En cambio, la comedia, tiene como objetivo provocar la hilaridad del público, mediante tramas de enredo con un final feliz, y personajes cuyos defectos se ponen en evidencia (el avaro, el fanfarrón, etc.). Su origen se encuentra también en el mundo griego, donde brillaron autores como Aristófanes y Menandro, mientras que en Roma destacaron Plauto y Terencio. En Roma encontramos, a su vez, dentro de la comedia dos subgéneros: la *fabula palliata*, de tema griego y la *fabula togata*, de tema romano. Los modelos serán los autores de la Comedia Nueva griega

(Menandro, Filemón, Dífilo), que presenta una temática de enredos amorosos con situaciones y personajes muy estereotipados.

Junto al teatro de origen griego había otro de carácter más popular y propiamente romano, las atelanas.¹ Consistía en representaciones improvisadas y rudimentarias, pero ya con una cierta línea argumental, en las que los actores llevaban máscara y los personajes eran siempre los mismos, cuatro o cinco: *Pappus*, el vejete enamorado y bobalicón; *Maccus*, el zafio glotón; *Buccus*, el fanfarrón, el bocazas; *Dosennus*, el jorobado malicioso; y tal vez *Manducus*, el masticador. También el mimo era de origen romano (existió en Grecia, pero era diferente). Se representaban en fiestas y eran parecidos a las atelanas: parodias de mitos, burlas,...

Los actores, generalmente extranjeros o libertos, se organizaban en compañías (*greges*) bajo un director (*dominus*). Para la representación usaban máscaras, como en el teatro griego, pero no había, como en Grecia, un número fijo de actores (en Grecia llegaron a tres); en Roma, por las piezas conservadas, podemos deducir que se necesitarían más.

Las representaciones tenían lugar en las fiestas oficiales: los Juegos Megalenses en abril, los Juegos Apolinarieos en julio, los Juegos Romanos en septiembre y los Juegos de la Plebe en noviembre. Hasta el 55 a.C. no existió un teatro de piedra construido por Pompeyo. Por lo tanto, se instalaban locales para cada ocasión.

Desarrollo del género literario en Roma

La historia del teatro romano no es lineal, sino circular: es decir, al cabo de varios siglos se vuelve al punto de partida. Los *ludi scaenici* hunden sus raíces en las pantomimas etruscas en el siglo IV a.C. y tienen su final en las pantomimas de temas mitológicos a finales del siglo V a.C. Las fases de esta historia son tres:

PRIMERA ETAPA (364 A.C.) Se crean los primeros *ludi scaenici*, en los que se representaba un teatro sin texto. A Roma acudían sus vecinos oscos y etruscos que presentan sus espectáculos, pronto asimilados por los romanos. Los etruscos realizaban danzas al son de la flauta; los habitantes de la vecina Fescennia acompañaban sus danzas de coplas cantadas (los llamados versos fescénicos) de carácter picante, mordaz y, en ocasiones, obscuro. En estas primeras manifestaciones hay un importante elemento de improvisación; la danza y la música adquieren la mayor importancia; el contexto es festivo y religioso al mismo tiempo. Se celebraban una vez al año.

SEGUNDA ETAPA (240 A.C.) Se establecen en Roma los llamados *ludi Romani*; en el año 240 a.C. Livio Andrónico estrena la primera

¹ Su nombre deriva probablemente de *Atella*, ciudad entre Capua y Nápoles, en territorio de lengua osca, por lo que también se la llama "farsa osca".

obra dramática escrita, es decir, con texto y argumento, tomado de la saga troyana de los griegos. En esa época la cultura romana está fuertemente marcada por el helenismo. Los *ludi* van a ser mucho más frecuentes, no ya una sola vez al año. Es lógico que vayan aumentando el número de escritores y de obras. Se componen comedias y tragedias. A esta etapa corresponde el teatro literario conservado.

TERCERA ETAPA (27 A.C.) Pocos años antes del comienzo del Imperio, la tradición del teatro textual se va extinguiendo. Se crea entonces la pantomima romana, semejante al mimo de los orígenes, pero dotada de contenido mitológico en muchos casos. No se improvisa al cien por cien; se escenifica sin palabras un relato mitológico.

Conocemos el teatro romano más antiguo a través de los fragmentos y las obras de:

- Tragedias: Ennio (siglo III a.C.), Pacuvio (siglo III a.C.) y Accio (siglo II a.C.), y Séneca (siglo I d. C)
- Comedias: Nevio (siglo III a.C.), Cecilio Estacio (siglo III a.C.) y, sobre todo, Plauto y Terencio (siglos III–II a.C.).

La comedia, al igual que la tragedia, precisa ser estudiada desde dos puntos de vista esenciales: el literario y el social. El drama (término que engloba tanto a tragedia como a comedia) no es, en principio, literatura para ser leída, sino para ser hecha, tal y como indica su etimología. La mimesis esencial y fundamental que exige el drama para llegar a su desarrollo pleno se atenúa, si no se pierde del todo, en la lectura. Los aspectos literarios de la comedia no pueden explicarse correctamente ni comprender la suerte que corrió el género literario sin tener en cuenta sus determinantes sociales.

La comedia latina tuvo cuatro subgéneros esenciales: la *fabula palliata*, la *fabula togata*, la atelana y el mimo. Estos cuatro subgéneros tuvieron una estrecha interdependencia, cosa completamente lógica, ya que en última instancia no son más que manifestaciones más o menos diferenciadas de un todo, el género *comoedia* cultivado en latín.

Al hablar de la comedia latina hay que partir siempre de un hecho concreto, muy desafortunado y de enormes consecuencias: se trata de la conservación de tan sólo veintiséis comedias completas, si nos circunscribimos al periodo estrictamente clásico; para colmo, ese reducido número pertenece a sólo dos autores, Plauto y Terencio, por si fuera poco cultivadores de un mismo y único subgénero de los cuatro, la *fabula palliata*.

Es preciso poner un especial cuidado en no caer en la tentación de interpretar este hecho de una manera simplista, y pensar que se conservó lo mejor de la comedia latina. Esto no es así: los romanos, en general, no pensaron que Terencio fuera preferible a Cecilio Estacio; a finales del siglo II a. C. algunos autores colocaban a Cecilio Estacio en el primer puesto de la *palliata*, y a Terencio sólo en el sexto; sin

embargo, la tradición nos ha conservado las seis comedias de éste, y tan sólo fragmentos de las de aquel. Por otra parte, el hecho de que se hayan conservado sólo *palliatae*, y en cambio ninguna *togata*, ninguna atelana, ningún mimo, se debe a prejuicios de naturaleza social en contra de estos tipos de obra (comedia popular esencialmente, populachera) y sólo secundariamente de carácter literario.



PLAUTO (250? – 184 A.C.)

postquam est mortem aptus Plautus, Comoedia luget
scaena est deserta, dein Risus, Ludus Iocusque
et Numeri innumeri simul omnes conlacrimarunt.

*Desde que la muerte se llevó a Plauto la Comedia está de luto,
el escenario está desierto; por eso, la Risa, el Juego y la Broma,
y los Ritmos interminables han llorado juntos.*

Epitafio de Plauto
(Aulo Gelio, *Noctes Atticae* 1, 24, 3)

Sabemos poco de su vida. Parece ser que llegó a Roma joven, que ganó dinero con el teatro aunque lo perdió después con el comercio; que, apremiado por la necesidad, se puso a trabajar al mismo tiempo que continuó escribiendo comedias que le dieron tal éxito que pudo dejar de trabajar y vivir sólo del teatro. Pero el único dato seguro es el año de su muerte, el 184 a.C.

El número de obras que circularon con el nombre de Plauto eran, según Aulo Gelio, unas 130. Pero opina Varrón, que las investigó tratando de garantizar su autenticidad, que sólo se le podían asignar 21 de ellas. Sólo sabemos con seguridad el año de representación de dos, por lo que es complicado establecer la cronología y tratar de ver una evolución artística. Además, todas nos han llegado con lagunas. Algunos títulos importantes son *Amphitruo* ("Anfitrión"),² *Mostellaria* ("La comedia del fantasma"), *Pseudolus* ("Pseudolo", nombre del esclavo protagonista), *Miles gloriosus* ("El soldado fanfarrón"), *Aulularia* ("La comedia de la olla"), o *Captivi* ("Los cautivos").

Lo que sí es cierto es que Plauto cultivó exclusivamente la *fabula palliata*. Casi siempre aprovechó los modelos de la Comedia Nueva

² Se trata de la única obra de Plauto de tema mitológico. Según el mito, Zeus (Júpiter, en la comedia de Plauto) se enamora de Alcmena, la mujer del general Anfitrión, hijo de Alceo. Aprovechando la ausencia de Anfitrión, que se encontraba en guerra, suplanta a su marido. Zeus toma el aspecto de Anfitrión y prolonga la noche milagrosamente. Consecuencia de tales amores es el nacimiento de Heracles (Hércules, para los romanos), engendrado por el dios, y de un hermano mellizo, Ificles, engendrado anteriormente por Anfitrión.

griega y la mayoría de sus obras son variaciones sobre temas conocidos: el motivo del doble que genera confusión, la rivalidad entre un joven y un anciano para conquistar a una muchacha, las diferencias generacionales entre padres e hijos, o los hijos perdidos y su posterior reconocimiento.

Su interés no está en la acción ni en la creación de caracteres; los tipos que muchas veces dan nombre a sus piezas (*Miles gloriosus*, *Mercator*) eran ya modelos que existían en el mundo antiguo. Plauto explota considerablemente sus posibilidades, pero no tiene el menor interés en hacer de ellos caracteres individuales. Entre sus personajes, los más logrados serán los secundarios (el alcahuete, el parásito³).

Donde reside el mérito indiscutible de este autor es en el uso que hace del lenguaje, cuya riqueza y vivacidad elogiaron ya Varrón y Cicerón. Plauto penetra en la lengua hablada y en sus obras encontramos todo lo que podía venir de la boca de un romano de su tiempo (uso de diminutivos, exageraciones, redundancias, palabras griegas...), desde el insulto grosero a la parodia del estilo artificioso, desde el acento lírico a la obscenidad. Tiene una gran fuerza cómica (*vis comica*), es un hombre del pueblo que escribe para el gran público, por lo que su obra posee un carácter popular que le da su originalidad.



AMPHITRUO Júpiter toma el aspecto de Anfitrión y ordena a Mercurio, su mensajero, que tome la apariencia del esclavo de Anfitrión, Sosia, y que se cuide de velar por la feliz consecución de la aventura. De ahí los enredos que se producen cuando el verdadero Sosia llega a casa y se encuentra a otro que dice ser Sosia y se lo demuestra por la fuerza de los puños. Igualmente la confusión creada cuando el verdadero Anfitrión quiere regalar a su mujer un trofeo de guerra y ella le dice que acaba ya de regalárselo hace un rato, y además se lo enseña. No digamos la confusión de Anfitrión cuando Sosia le dice que está en el puerto con él pero que en casa también está el mismo Sosia. Y por fin la escena de celos de Anfitrión al creer que todo ha sido invención de su mujer para engañarle, hasta que por fin la aparición de Júpiter y sus explicaciones lo aclaran todo y Anfitrión se considera distinguido por el dios.

³ El término parásito (en griego, *παράσιτος*, *parásitos*), entre los griegos, significó en principio “compañero de mesa”, “huésped”. En la Comedia Antigua, del siglo V a.C., había adquirido el sentido peyorativo de “gorrón”, el que se gana la comida adulando y divirtiendo a su anfitrión. A juzgar por los títulos que se conservan, en la Comedia Media, el parásito desempeñaba a menudo un papel principal. En la Comedia Nueva es un personaje de repertorio, el compañero de otro igual que él, el soldado fanfarrón, cuya vanidad halaga a cambio de ser mantenido. En algunas comedias aparecen los nombres de famosos parásitos de la vida real.



ASINARIA Demeneto, lo que llamaríamos un viejo verde, que vive tiranizado por su mujer, dueña y administradora de la herencia familiar, pretende ayudar a los amores de su hijo, enamorado de una cortesana. La madre de la cortesana exige una suma de dinero que ni el hijo ni el padre tienen. El padre encarga a dos esclavos de la operación de apoderarse del dinero que ha de entregarle su mujer a un mercader y que era el producto de la venta de unos asnos. Consigue el dinero, pero entonces aquel padre generoso impone como condición de su ayuda el privilegio de pasar la primera noche con la chica en cuestión. A todo esto, otro pretendiente de la cortesana, que rivalizaba con el hijo de Demeneto por conseguirla, se entera de la situación y, para vengarse, se lo cuenta todo a la mujer de Demeneto. Acude ella a la celebración que se estaba organizando e impide que su marido se acueste con la muchacha.

AULULARIA El argumento cuenta que Euclión, un viejo avaro que no se fía ni de su sombra, encuentra en su casa una olla llena de dinero y joyas que había sido enterrada allí por su abuelo. La vuelve a esconder y la vigila día y noche sin darse reposo. Licónides, un joven vecino, abusa de la hija del avaro. En éstas, el viejo Megadoro, a quien su hermana insta a que se case, se decide a pedir la mano de la hija del avaro. El avaro, lleno de celos por su tesoro, apenas si consiente la unión y, desde luego, no deja de esconder la olla en un lugar que cree más seguro. Sin embargo, no será así, porque un esclavo de Licónides lo ha visto todo y roba la olla. Licónides ruega a su tío, el pretendiente de la chica, que le permita ser él quien se case con ella. Al final se resuelve todo el enredo con el casamiento del joven Licónides con la hija del avaro y la devolución a éste de la olla que le había sido sustraída.

BACCHIDES La acción tiene como motivo la astucia de dos heteras⁴ (las hermanas Baquis), aliadas para sus enredos con un esclavo llamado Crísalo. La historia se inicia por el interés de un joven heredero hacia una de las hermanas. Encarga a un amigo que la busque, pero resulta que un militar la había contratado para aquel año entero. El amigo negociador se convierte en amante de la otra hermana. Llega el heredero con su esclavo Crísalo y es el esclavo quien prepara un plan para conseguir disponer de la gran cantidad de dinero que exige el militar para renunciar a su hetera. Pero todo fracasa cuando el joven, en una confusión provocada por el parecido de las dos hermanas, cuenta a su padre la situación y se descubre lo del dinero escatimado de la herencia familiar. Tras variadas peripecias la cosa acaba en reconciliación general, banquete y amores de los dos jóvenes con las hermanas Baquis.

CAPTIVI El argumento se basa en la historia del anciano Hegión, cuyo hijo cae prisionero en una batalla cuando ya hacía años que había perdido a su otro hijo, raptado y vendido por un esclavo fugitivo. El anciano se dedica entonces al comercio de esclavos con la esperanza de poder encontrar a su hijo esclavizado. Un día compra un esclavo que es precisamente su hijo, cosa que ignora, pero ese hijo-esclavo urde con su amo una estratagema para conseguir la libertad, para lo cual deben intercambiar vestido y personalidad, de modo que el fingido esclavo pueda volver a su patria a por dinero para el rescate de los dos. De momento el hijo-esclavo sigue en cautividad, pero el aún presunto extranjero regresa con el segundo hijo que había caído prisionero y con el esclavo fugitivo que le había vendido al niño.

CASINA Un padre y su hijo se enamoran de una misma esclava. Cada cual busca a otro esclavo para que se case con la muchacha y así tenerla en su casa y a su disposición. El viejo es quien parece conseguir su propósito, pero su mujer se entera y consigue enredar las cosas de modo que en la noche de bodas el viejo se encuentra con un esclavo disfrazado en lugar de la novia. A todo esto, se ha descubierto que la muchacha es, en realidad, hija de un hombre libre y, por tanto, libre también, con lo cual puede casarse normalmente con el hijo.

CISTELLARIA El joven Alcesimarco se enamora de la joven Selenia, hija putativa de la cortesana Melenis que la ha educado honestamente. Pero el padre del joven lo quiere casar con la hija de un mercader vecino suyo, Demifón, que había tenido a esta hija en Lemnos, su pa-

4 En Grecia era un nombre eufemístico para referirse a las prostitutas y cortesanas. Disfrutaban de ciertas salvaguardas legales, pero tenían que pagar un impuesto, tanto si vivían de forma privada o en burdeles. Nunca tuvieron en la práctica el estatus de ciudadanía, sino que eran esclavas, libertas (esclavas que habían sido liberadas) o extranjeras.

tria, de su primera mujer. Pero resultaba que, tiempo atrás, durante un viaje de Demifón a Sición (lugar en el que se desarrolla la comedia) había abusado de una joven desconocida, la cual entregó la hija que le había nacido a un esclavo, Lampadión, junto con una cesta que contiene prendas para un posible futuro reconocimiento. El esclavo expone a la niña, que es recogida por una cortesana para entregarla a otra colega suya inmediatamente. El mercader Demifón, después de la muerte de su mujer, se había trasladado a Sición y se había casado con la muchacha que años antes había violado; junto con ella se propone buscar a la hija perdida, fruto de aquella antigua relación. Cuando averiguan que la niña buscada es justamente Selenia, se resuelve el conflicto, puesto que entonces ya puede el joven Alesimarco casarse con su amada sin contrariar los deseos de su padre, que pretendía emparentar con Demifón.

CURCULIO El Gorgojo, un parásito de Fedromo, es enviado por éste a Caria a recoger una cantidad de dinero, con la cual piensa rescatar a Planesia del poder de Capadocio. Un militar, Terapontígono, opta también a la compra de la chica y encarga a un representante suyo en Epidauro (lugar de la acción) que realice la operación cuando el militar se lo ordene mediante carta sellada. Entretanto los dos jóvenes enamorados se van viendo a escondidas, gracias a la complicidad de una esclava comprada con vino. Cuando Gorgojo regresa, lo hace sin haber conseguido el dinero, pero ha sabido lo del militar, le escamotea el anillo para sellar una carta falsa y así consigue, con otras astucias más, rescatar a la joven para su protector. Cuando el militar llega airado, todo se resuelve porque, a causa del anillo, reconoce a su hija en Planesia.

EPIDICUS De trama muy semejante a la de las *Bacchides*, presenta el doble juego de un esclavo astuto para servir a su joven amo y la confusión entre la personalidad de dos mujeres solicitadas por sendos enamorados. Así, un viejo, siguiendo el consejo de su esclavo Epídico compra a una tañedora de lira creyendo que es su hija. Después, aquel mismo esclavo convence al viejo de que otra tañedora, alquilada, es la amiga de su hijo y el viejo entrega el dinero necesario para su compra, pero viene a resultar que la muchacha comprada es la hermana del joven. Luego, gracias a otra mujer que había sido su amante y a la intervención de un militar, el viejo se da cuenta del engaño. Cada cual halla a la persona que buscaba y los jóvenes pueden realizar su amor, como también logra ser liberado el esclavo ingenioso.

MENAECHMI Comedia basada en los equívocos que provoca la semejanza de dos hermanos gemelos, los Menecmos, hijos de un comerciante siciliano. A uno de ellos lo habían raptado, con el consiguiente gran disgusto de su padre. En realidad el que se llama Menecmo es

el raptado y el otro se llamaba Sósicles, pero el abuelo hace llamar a este segundo también Menecmo, en recuerdo del ausente. De ahí el motivo de la posterior confusión. Cuando el segundo Menecmo es ya adulto, va recorriendo los países costeros en busca del hermano perdido. Llega un día a Epidamno, donde se había criado el Menecmo perdido, y todos toman al forastero por su hermano, es decir, el conciudadano conocido, incluso la amante, la mujer y el suegro del auténtico Menecmo. El final llega felizmente cuando los dos hermanos se encuentran y se reconocen.

MERCATOR El joven Carino, a quien su padre había pretendido hacer sentar la cabeza confiándole la responsabilidad de ciertos negocios, durante un viaje compra a una bella esclava. Al regreso a Atenas (que es el lugar de la acción), el padre descubre a la chica y el esclavo fiel del joven afirma que es una esclava comprada por la madre. El viejo se enamora de la esclava y, para poder tenerla a su disposición, simula venderla a un vecino, aun en contra de la opinión del joven y sin que lo sepa la mujer del vecino. El viejo la ‘vende’, pero el regreso inesperado de la mujer del ‘comprador’ crea una serie de malentendidos. El joven Carino pretendía salir en busca de la joven cuyo paradero ignora, pero un compañero le dice dónde está su amiga. Ese mismo amigo, que es el hijo del vecino cómplice, será quien apacigüe los ánimos y aclare las situaciones, sin más que una especie de lección moral final, consistente en recriminar los excesos seniles y quitar importancia a los ligeros escauceos amorosos juveniles.

MILES GLORIOSUS Pirgopolinices, un soldado fanfarrón del que se burlan hasta los esclavos, rapta a Filocomasia, cortesana ateniense, y se la lleva a Éfeso consigo; además, el mismo militar recibe como regalo de unos piratas a Palestrión, criado del joven ateniense Pléusicles, que estaba enamorado de Filocomasia, al igual que ella de él. Pléusicles viaja también a Éfeso para intentar recuperar a Filocomasia, y se hospeda en la casa contigua a la del militar. El criado hace un agujero en la pared, para que los enamorados puedan verse. Escéledro, uno de los criados del militar descubre a Filocomasia y Pléusicles besándose, pero ellos y Palestrión lo niegan, y les hacen creer que ha llegado de Atenas la hermana gemela de Filocomasia, que era la que se estaba besando con Pléusicles. Con la complicidad de Peripleptómeno, el viejo vecino del militar, Pléusicles y Palestrión tienden entonces una trampa al soldado, haciéndole creer que la mujer del vecino está enamorada de él, y le envía un anillo de regalo como prueba de su amor. Palestrión aconseja al militar que abandone a Filocomasia, que la deje marcharse a Atenas con su hermana gemela y que además le regale sus joyas para ganarse su perdón. Pléusicles finge ser un capitán que viene a buscar a Filocomasia, de parte de su madre enferma. El militar libera a Palestrión en agradecimiento por sus servicios, y

éste se marcha con Pléusicles y Filocomasia, que se finge apenada por tener que separarse del soldado. Cuando el soldado entra a casa del viejo, éste lo retiene y lo acusa de adúltero, y hace que su cocinero lo azote hasta que Pirgopolinices promete no tomar represalias contra nadie por los azotes recibidos.

MOSTELLARIA La acción de esta comedia se desarrolla en Atenas, donde vive el joven Filólaques con su amante, que ha comprado y con la que despilfarra el patrimonio familiar, en compañía de un amigo y bajo los auspicios del divertido esclavo que es su consejero. Cuando regresa el padre, el esclavo, Tranión, inventa una sarta de mentiras para ocultar la situación financiera desesperada, que incluye la pérdida del hogar familiar. Para ello le cuenta que hay fantasmas en la casa y no ha habido más remedio que abandonarla. Incluso, cuando llega un usurero a reclamar unos intereses, le vuelve a engañar con el señuelo de que se ha necesitado un préstamo para adquirir una nueva casa. Al preguntar el anciano por la nueva casa, se le dice que es la del vecino, con las consiguientes situaciones insostenibles que ello acarrea. Se descubre la realidad, pero el amigo del joven termina por poner paz entre todos.

PERSA El esclavo Tosilo se enamora de una cortesana y, como no tiene dinero para comprársela a un alcahuete, obtiene la suma de manos de un compañero que le da un dinero que le habían confiado. Pero luego se presenta el problema de recobrar el dinero. Lo conseguirá mediante la colaboración de una joven libre que se disfraza de esclava para que el alcahuete se decida a comprarla. Una vez realizada la venta y el dinero en poder del entrampado, se presenta el padre de la chica a reclamarla puesto que es libre. El alcahuete, Dórdalo, es ridiculizado públicamente ante el pretor y con ello se entera de la burla de que ha sido objeto. Los triunfadores lo celebran con un banquete.

POENULUS El argumento explica que un niño de siete años, Agorástocles, es robado en Cartago. Lo compra un viejo misógino, lo adopta y lo hace su heredero. Dos primas del niño y su aya son raptadas. Las compra 'el Lobo', un alcahuete, y hace la vida imposible a Agorástocles, amante de una de las hermanas. Entonces el amante, por medio de un sirviente, complica al alcahuete en un caso de robo. Llega Hannón, un cartaginés, y reconoce en el joven a su primo y en las chicas a sus hijas desaparecidas.

PSEUDOLUS Un militar paga una suma de dinero a un alcahuete por la compra de una joven llamada Fenicia, así como su sello personal para que la entregue al emisario que traerá aquella misma señal. La cosa desespera a Calidoro, el joven enamorado de Fenicia, pero

aquí surge la astucia de su esclavo Pséudolo que se propone ayudarlo. El esclavo se hace con el sello del militar y consigue que el alcahuete entregue la muchacha al esclavo de un amigo del joven enamorado. Aparece entonces el verdadero enviado, se descubre la situación y finalmente es el padre del joven quien paga la suma.

RUDENS La acción de la comedia tiene lugar en una playa del norte de África. Es el lugar de destierro del ateniense Démones, cuya hija han raptado y ello es motivo de que se encuentre en aquel lugar. Pero justamente allí cerca ha ido a parar la hija raptada, a la casa del alcahuete Lábraco. El alcahuete, que ha recibido del enamorado de Palestra una cantidad a cuenta de su adquisición, huye por mar y naufraga. La justicia divina, por medio del dios Arturo⁵ (que es quien encarna el prólogo), ha salvado del naufragio con que castiga al alcahuete a la hija raptada y a una esclava. Después de algunas peripecias será el propio padre el que dará alojamiento en su casa a la hija a la que no ha reconocido. Un pescador saca con sus redes la caja en que se guardan prendas de reconocimiento de la niña y entonces se produce el encuentro. Una vez que se ha resuelto el problema ya no habrá inconveniente para casarla con su enamorado.

STICHUS Dos hermanas se han casado con dos hermanos; viajan éstos en busca de fortuna. Pasan tres años sin noticias y el padre reprocha a sus hijas la fidelidad que guardan a sus maridos y la negativa a tomar nuevo marido que remedie su penuria económica. Finalmente llegan los maridos ricos y ponen fin a todas las angustias, incluidas las del parásito cuya presencia proporciona un elemento secundario al argumento.

TRINUMMUS Cármides parte al extranjero y le entrega a su amigo Calicles un tesoro escondido y todos sus bienes. Mientras se halla ausente, el hijo de Cármides disipa toda su fortuna e incluso vende la casa, que comprará Calicles. La hermana del joven, doncella sin dote, es pedida en matrimonio. Para poder dotarla sin despertar recelos, el buen amigo Calicles entrega a un hombre una cantidad de oro para que la lleve a la doncella diciendo que proviene de manos de su padre. Cuando llega el padre y sabe que el oro procede de sí mismo, surge el enredo. Luego se resuelve y se casan los hijos del viejo felizmente.

TRUCULENTUS Una cortesana ateniense, Fronesia, concede sus favores simultáneamente a tres amantes que la obsequian a porfía. La ayuda su sirvienta Astafia. El preferido, Diniarco, ya casi arruinado, tiene que partir a Lemnos. Vive ella entonces con un militar durante un año. Al lado de casa tiene la cortesana al tercer amante, rico

⁵ Se personifica como un dios a la estrella más brillante de la constelación del Boyero (*Arcturus*).

campesino con casa en Atenas. Cuando el militar va a partir a su vez, Fronesia le hace creer que espera un hijo de él, a fin de sacarle más dinero. El militar accede a dotarla magníficamente cuando tenga el hijo y ella busca un niño para el caso. Lo sabe Diniarco, pero lo que no sabe es que aquel niño es hijo suyo y de una joven de la cual había él abusado estando prometidos familiarmente. Tampoco sabe Diniarco de los amores de su amiga con el vecino. La cosa llega a aclararse. Diniarco obtiene el consentimiento del padre para casarse con la madre del niño, pero permite que la cortesana se lo quede unos días para poder estafar al militar. Al final de la comedia hay una puja entre los otros dos amantes por conseguir los favores de la cortesana y ésta acaba recibiendo a ambos.

VIDULARIA Esta comedia, de la que han llegado hasta nosotros unos cuantos versos por medio de un palimpsesto de la Biblioteca Ambrosiana y de algunas citas indirectas de los gramáticos de la baja latinidad, contaba la historia de un joven perdido en un naufragio junto con sus cosas que lo podían identificar (de ahí su título, que significa “la maleta”). El joven termina sirviendo a un anciano que resultará ser su padre.



TERENCIO (190? – 159 A.C.)

*D*e origen africano, murió a los 35 años y su vida transcurrió entre la Segunda y la Tercera Guerra Púnica. Llegó joven a Roma como esclavo pero consiguió pronto la libertad. Tuvo amistad con Escipión el Joven⁶ y con aquella generación helenizante que lo rodeaba y que constituyó un foco de irradiación de la cultura griega en Roma. Hizo un viaje a Grecia de donde ya no volvió.

Se conservan las seis comedias que escribió: *Adelphoe* (“Los hermanos”), *Andria* (“La mujer de Andros”), *Eunuchus* (“El eunuco”), *Heautontimorumenos* (“El que se atormenta a sí mismo”), *Hecyra* (“La suegra”) y *Phormio* (“Formión”).

Además se conservan los prólogos de las comedias en los que se puede observar cómo Terencio se tuvo que defender de los ataques

⁶ Publio Cornelio Escipión Emiliano (185–129 a.C.), conocido con el sobrenombre de Africano el Joven, fue un importante militar y caudillo de Roma. Llevó a cabo el asedio y la destrucción de Cartago y desempeñó diversos cargos públicos durante la República romana. Fue un gran orador y la figura principal en el círculo filohelénico de Roma, y un mecenas de la literatura y de la erudición griega y latina; entre sus amigos figuraban Polibio, Lucilio y Terencio. La combinación de sus virtudes intelectuales y prácticas de elevada cultura, con sobresaliente éxito militar y político, movió a Cicerón a una admiración sin límites hacia él como el estadista ideal. Cicerón lo convirtió en el personaje principal en *De republica* y *De senectute*. Su *De amicitia* recrea la amistad de Escipión y Lelio.

de los críticos y tratar de atraer la atención del público que no manifestaba una actitud muy positiva ante sus obras. En realidad las obras de Terencio no contentaron ni al gran público ni a los literatos. Estos últimos le echaron en cara la *contaminatio* (combinación de dos piezas griegas) de sus obras y el plagio, además de colaboraciones ajenas en la composición.

Dos de las comedias son adaptaciones de un autor poco conocido, Apolodoro de Caristo, y las cuatro restantes, de Menandro. Junto a los temas, los personajes y la caracterización idiomática, también tomó de éstos (a diferencia de Plauto) su visión del mundo conciliadora y resignada. Con Terencio la *fabula palliata* empieza a transmitir unas actitudes más distanciadas de la vida disipada, un espíritu más reflexivo y un refinamiento en las formas de vida y de trato social. Y, a pesar de que su éxito fue muy relativo, su influjo en el teatro posterior sí ha sido notable. Siempre se ha valorado mucho su moderación y su delicadeza en el tratamiento de los personajes así como el purismo de su estilo.

Terencio, inferior a Plauto en la riqueza de léxico, le supera en la técnica de la composición, la habilidad para ensamblar escenas y situaciones. Es también superior en la pintura de caracteres. Plauto describe situaciones, Terencio dibuja personajes con gran finura psicológica.

Terencio escribe un latín puro y refinado, pero sin la espontaneidad del lenguaje de Plauto. Los personajes de Terencio hablan como Terencio: por eso no conectaba con el pueblo como lo hacía Plauto e incluso alguna de sus obras constituyó un rotundo fracaso.

En resumen, la comedia es en Plauto bufonesca y en Terencio psicológica, con auténticos retratos de edad y de condición, aunque carece de la fuerza cómica de Plauto. Del mismo modo, Terencio ha hecho una comedia burguesa, sentimental y moralizante de la comedia popular de Plauto.

Comedias de Terencio

ADELPHOE Demea y Mición son dos viejos hermanos de temperamento muy distinto: el primero es severo y preocupado padre de dos hijos, Esquino y Ctesifonte; el segundo, un solterón liberal y jovial, que ha adoptado a uno de sus sobrinos, Esquino. Mición educa liberalmente a su hijo adoptivo, con la esperanza de ganarse de este modo su confianza; en cambio Demea vigila con dureza la educación de Ctesifonte. Como era de esperar, llegamos a la doble intriga amorosa: Esquino, el joven educado liberalmente, se apodera de la cortesana Báquide, pero no para satisfacer sus propios deseos, como se piensa, sino para entregársela a su tímido hermano Ctesifonte, el de la educación rígida; en realidad, Esquino está enamorado de Pánfila, la típica muchacha virtuosa pero pobre. Llega por último el final

dichoso, con la boda de Esquino con Pánfila y la renuncia del viejo Demea a sus rígidos principios.

ANDRIA Esta comedia gira en torno a los problemas amorosos de dos parejas. Pánfilo está enamorado de Glicería, muchacha ática a quien protege Crisis, una cortesana de Andros. Sin embargo, el padre de Pánfilo, Simón, prefiere como nuera a Filomena, hija de su amigo Cremes. De Filomena está enamorado en cambio el joven Carino, amigo de Pánfilo. Después de múltiples enredos, las cosas se presentan mal para los dos muchachos: parece inevitable la boda de Pánfilo y Filomena, contraria al deseo de Pánfilo y que, además, hace que Carino se crea engañado por su amigo. Y cuando más liado está el asunto (como casi siempre, por obra ante todo de los esclavos), entra en escena Critón, un anciano de Andros, quien descubre que Glicería es una hija que había perdido Cremes. Glicería y Filomena resultan ser hermanas. Pánfilo puede casarse con la primera, Carino con la segunda; se han realizado sus deseos, y también los de los dos ancianos, Simón y Cremes, quien para colmo de las dichas ha recobrado a su hija.

EUNUCHUS La comedia comienza con un error: una muchacha es entregada por el militar Trasón a Tais como regalo. Sin embargo, esta muchacha era ciudadana ateniense. Fedria, amante de Tais, manda entregar ésta a un eunuco que había comprado y él se marcha al campo, por haberle pedido Tais que cediera el puesto dos días a Trasón. Un adolescente, hermano de Fedria, que se muere por la muchachita enviada a Tais como regalo, se viste con las ropas del eunuco, penetra en la casa y viola a la muchacha. Pero un ciudadano ateniense, que se descubre que es hermano suyo, casa a la muchacha con el adolescente.

HEAUTONTIMORUMENOS Es el drama de Menedemo, un padre que “se atormenta a sí mismo”, porque, con su dureza, ha provocado que su hijo Clinia se haya escapado de casa y se haya enrolado en un ejército en el extranjero. Pero el tormento no dura: Clinia regresa pronto, porque está enamorado de Antífila. Además, Clitifón, amigo de Clinia, mantiene relaciones con Báquide, una cortesana exigente. Se producen entonces enredos varios y complicados, sobre todo para engañar a los padres de los dos muchachos y conseguir el dinero necesario para que Clitifón pueda amar a Báquide. Como era de esperar, todo acaba felizmente: Clinia se casa con Antífila, que ha resultado ser hermana de Clitifón; y Clitifón consigue que su padre le perdone sus relaciones con la cortesana, bajo promesa de casarse como es debido.

HECYRA Pánfilo se casa con Filomena sólo por dar gusto a los suyos, ya que en realidad no la ama; sin embargo, la convivencia con su esposa hace que acabe enamorándose de ella. No obstante, al volver de un viaje, se encuentra con un cúmulo de problemas: Filomena se ha ido a su casa paterna y no quiere ver a nadie; Sóstrata, la madre de Pánfilo, la “suegra” de la que se habla en el título, es acusada de haber sido la causa de dicha marcha, por incompatibilidad de caracteres con su nuera. En tan desgraciada situación, los ancianos Laques y Fidipo, padres de la pareja y grandes amigos, luchan para que el matrimonio no se disuelva. Cosa que por desgracia está a punto de ocurrir cuando Pánfilo descubre que su mujer no se ha ido por culpa de su suegra, sino porque estaba embarazada, y de fecha muy anterior a haber tenido relaciones con su marido: eso es lo que pretendía ocultar a toda costa. El desenlace es feliz cuando se descubre que el niño que tiene Filomena es fruto de un ultraje que ha sufrido... por parte precisamente del que ahora es su enamorado marido.

PHORMIO Dos ancianos hermanos, Demifón y Cremes, deben emprender un largo viaje, y dejan a sus hijos, Antifón y Fedria, al cuidado del joven esclavo Geta. Fedria se enamora de una esclava, pero carece del dinero para rescatarla; Antifón, en cambio, consigue gracias al parásito Formión casarse con Fania, una pobre huérfana. El problema se plantea cuando regresan los dos ancianos del viaje. Por suerte, no sólo los jóvenes tienen razón para recibir reproches; también el viejo Cremes tiene algo que ocultar: Fania, la huérfana con que se ha casado Antifón, resulta ser una hija que tuvo Cremes hace años en Lemnos. Todo se arreglará para bien de todos, admitiendo los ancianos el matrimonio de Antifón, perdonando a Fedria su aventurilla, al parásito Formión sus manejos, y disculpando Nausístrata, la esposa de Cremes, las andanzas juveniles de su marido.



INFLUENCIA POSTERIOR

La influencia de Plauto en la literatura posterior conoció altibajos en las distintas épocas. La popularidad que le acompañó en vida no decayó tras su muerte, como puede observarse en su epitafio. Hasta finales de la República sus comedias siguieron gozando del favor del público. En el Imperio, sin embargo, a los espectadores les gustaban más el mimo y la pantomima, por lo que las comedias plautinas dejaron de representarse y se vieron relegadas al campo de los eruditos. En este ambiente de desinterés se explica el juicio tan negativo que Horacio tiene sobre Plauto. Esta situación durará hasta

la época de los Antoninos, en la que el movimiento de recuperación de autores arcaicos repercutirá a favor de Plauto, que se convierte en fuente inagotable de arcaísmos. Aulo Gelio lo califica como «honor de la lengua latina» y «príncipe de los escritores».

En el siglo v se escribe la primera imitación de una de sus obras, el *Querolus sive Aulularia*, que inaugura la serie de adaptaciones plautinas de los siglos siguientes.

La Edad Media, cegada por la inmoralidad que creía ver en sus comedias, no supo apreciar los méritos de Plauto, que sufrió la pérdida de muchas de sus obras. La situación mejoró notablemente en el Renacimiento, con la recuperación de las comedias perdidas. La influencia en la literatura italiana será notable: las comedias vuelven a representarse con gran éxito. De Italia, pasando las fronteras, llegará a otros países: Francia, Inglaterra, Alemania, etc. En España se nota su influjo en la literatura dramática: *La Celestina*, Lope de Rueda, Juan de Timoneda, Ruiz de Alarcón y Calderón de la Barca. La única excepción la constituye Lope de Vega, que, a pesar de su manifiesto rechazo de Plauto, no quedó totalmente inmune a su influjo.

En nuestros días, sigue vivo, tanto entre los filólogos latinos como en los escenarios, en los que habitualmente se representan sus comedias. Incluso ha sido objeto de una adaptación cinematográfica, *Golfus de Roma*.

Terencio corrió una suerte pareja a la de Plauto, aunque su influencia va a conocer situaciones diferentes. Vencida la opinión desfavorable de algunos de sus contemporáneos, el juicio de la posteridad será favorable a Terencio. Cicerón y César lo comparan con Menandro. Horacio elogiará también el arte de Terencio.

En la Edad Media no disminuirá el interés por el comediógrafo, lo que contribuirá a la conservación completa de su obra, en una época en la que tantas otras se perdieron. Asimismo, fue muy apreciado en el Renacimiento: Petrarca lo cita constantemente y escribe su biografía.

A pesar de tanta popularidad, su influjo en las literaturas europeas será inferior al ejercido por Plauto. En España su aceptación será similar a la de éste, incluido el juicio hostil de Lope de Vega. Influyó sobre todo en Ruiz de Alarcón y en Leandro Fernández de Moratín.



semper homo bonus tiro est

MARCIAL 12, 51, 2

Índice

6.1	Introducción	95
6.1.1	Concepto y género literario	95
6.1.2	Desarrollo del género literario en Roma	96
6.2	Antes de Fedro	96
6.3	Fedro (20/15 a.C. – 50 d.C.)	97
6.4	Después de Fedro	100
6.5	Influencia posterior	101

INTRODUCCIÓN

Concepto y género literario

La fábula es un relato (generalmente en verso, pero también en prosa) en el que intervienen animales que reproducen defectos y comportamientos de los hombres y que concluye con una moraleja. Había tenido una cierta utilización dentro de otros géneros, pero no surge en la literatura latina como un género independiente, con sus características propias, hasta el siglo I d.C. por obra de Fedro.

El origen de la fábula, como el de la mayor parte de los géneros literarios, hay que buscarlo en Grecia,¹ donde había surgido como una manifestación popular en oposición a la poesía solemne. La épica era un tipo de poesía que respondía a la concepción de la vida de los nobles y aristócratas, mientras que la fábula se situaba en el otro extremo, y representaba la vida del pueblo humilde. Los griegos, a los que les gustaba asignar un inventor concreto a cada género, atribuyen el origen de la fábula a Esopo, esclavo tracio o frigio que vivió hacia

¹ El introductor de la fábula en la literatura occidental fue Hesíodo, con la fábula de *el halcón y el ruiseñor*. Luego, encontramos otras fábulas testimoniadas en Arquíloco (*el águila y la zorra, el zorro y el mono*), en Semónides (*el águila y el escarabajo*), en Estesícoro (*el caballo y el ciervo, el labrador y el águila*) y, tal vez, en *Margites*, un poema cómico épico que se considera como una parodia de la *Odisea* y que, en la Antigüedad, se atribuía a Homero. Pero es definitivamente Esopo, del siglo VI a.C., quien ha sido considerado como el creador del género, pues fue él quien elaboró la primera colección de fábulas y quien fijó el tipo clásico de las mismas.

la mitad del siglo VI a.C. y cuya vida nos ha llegado llena de datos legendarios.

Lo cierto es que las fábulas debieron circular por su propia naturaleza popular fácilmente de un pueblo a otro y podían tener un origen muy diverso; probablemente se transmitían de forma oral: mercaderes, cómicos y, muy especialmente, esclavos fueron vehículos de transmisión de las mismas.

Dos características acompañan el desarrollo de la fábula tanto en Grecia como en Roma: ese carácter popular, de poesía menor, y un fuerte matiz reivindicativo. Las fábulas eran la crítica satírica del pueblo, de los esclavos, de los pobres contra los privilegiados.²

Desarrollo del género literario en Roma

*D*ado que este género literario, nacido en Grecia, surgió de forma tan tardía en la literatura latina, quizá lo mejor sea colocar como eje central del tema a Fedro, para estudiar primero las manifestaciones de la fábula en la obra de autores anteriores y posteriores.



ANTES DE FEDRO

*L*a fábula, por su carácter tan marcadamente popular, se encuentra un poco al margen de la literatura oficial y tiene un acceso limitado tan sólo a los géneros más humildes del canon literario de la Antigüedad clásica: en la comedia, en Plauto, hay numerosas alusiones a fábulas, como la de *el buey y el asno*, en *Aulularia*, la de *el carnero guardado por el lobo*, en *Pseudolus*, o *la fábula de la lechera*, en *Rudens*.

Pero sobre todo es la sátira el género más abierto para recibir en su seno elementos diversos y siempre de tipo popular. Ennio contó en

² Según L. Havet (citado por J. Bayet, *Literatura Latina*, p. 333), «la fábula está ideada para ocultar el pensamiento de quien no es libre; en sus orígenes, fue una invención de los esclavos». El propio Fedro, en el prólogo al libro tercero de sus *Fabulae*, lo explica así:

Nunc, fabularum cur sit inventum genus,
brevi docebo. Servitus obnoxia,
quia quae volebat non audebat dicere,
affectus proprios in fabellas transtulit,
calumniamque fictis elusit iocis.

Ahora te voy a enseñar brevemente por qué se inventó el género de las fábulas. La subyugada esclavitud, porque no se atrevía a decir lo que quería, trasladó sus afectos personales a las fábulas y evitó la calumnia con bromas ficticias.
(Traducción: A. Zapata Ferrer)

sus sátiras alguna fábula esópica: su narración trasluce sencillez, capacidad de narración vivaz y carácter didáctico y moralizante. Lucilio no nos da facilidades para seguir la evolución de la trama del género, por el estado fragmentario de su obra, aunque, al parecer, contó la fábula de *la zorra y el león* en el libro xxx de sus *Sátiras*.

Sin embargo es en Horacio donde encontramos las referencias más abundantes a la fabulística, principalmente en sus *Sátiras* (*sermones*, los llamaba él) y *Epístolas*, pues el carácter didáctico y moral de estas obras cuadran muy bien con el talante de la fábula. Horacio cuenta cuatro fábulas: *la rana y el buey*, *el ratón de campo y el ratón de ciudad*, *la zorra con el vientre hinchado y el ciervo*, *el caballo y el hombre*, haciendo, además, alusión a otras fábulas como *el león enfermo y la zorra*, *la corneja con plumas de pavo real*, *las dos alforjas* y *el parto de los montes*. En su narración *el ratón de campo y el ratón de ciudad* se dejan entrever algunos de los elementos clave de la fábula esópica, que después continuarán en Fedro.



FEDRO (20/15 A.C. – 50 D.C.)

Este espíritu de reivindicación popular se encuentra claramente expresado en los cinco libros de fábulas que publicó Fedro, el creador de la fábula latina como género literario. Nació en Macedonia (Grecia) hacia el año 15 a.C. y llegó a Roma como esclavo de Augusto, que posteriormente le concedió la libertad. Parece que el hecho de que tanto Esopo, creador mítico del género, como Fedro, su continuador en Roma, fueran de origen servil justificaría el tono de crítica social.

Las noticias que tenemos de la vida de Fedro proceden en su totalidad de los prólogos y epílogos de los cinco libros de su obra. Parece que comenzó a publicar sus fábulas en el reinado de Tiberio y continuó en los de Calígula y Claudio. En el prólogo al libro III hace mención de las persecuciones que debió soportar a causa de las ideas difundidas en sus libros por parte de Sejano, el todopoderoso prefecto de Tiberio. La fecha aproximada de su muerte se sitúa en torno al año 50 d.C.

Su obra se conoce con el título de *Fabulae Aesopiae* (“Fábulas Esópicas”). Los cinco libros comprenden noventa y tres composiciones originales. Cada libro es sólo una selección de los poemas que se publicaron en su día. Con los treinta del *Apéndice* y veinte más de las paráfrasis medievales en prosa, se completan los ciento cuarenta y tres que conservamos.

Las primeras fábulas de Fedro, es decir, las comprendidas en los libros I y II, escritas en tiempos de Tiberio, se atienen más a Esopo: *el*

lobo y el cordero, la zorra y el cuervo, el asno y el león, el grajo orgulloso y el pavo, etc. En la primera, *el lobo y el cordero*, expone la amarga historia del débil, sometido constantemente al ataque de los poderosos. En el relato siguiente, *las ranas pidieron un rey*, parece aludir al envilecimiento de los hombres de su época, dispuestos a la servidumbre, prestos al degradante espectáculo de doblar el espinazo ante la todopoderosa autoridad imperial.

El libro III lo escribió en la época de Calígula. Su prólogo y epílogo dan indicios acerca del proceso seguido contra él. Destacan *un lobo a un perro y un pollo a una perla*, como las fábulas más conocidas.

Los libros IV y V debieron escribirse en tiempos de Claudio. Sobresalen *la zorra y las uvas, la serpiente en el taller del herrero y el parto de los montes*, entre las más famosas. En estos libros Fedro amplió gradualmente el horizonte de sus modelos griegos. El tema de la opresión del débil por el poderoso es en él algo obsesivo y se refleja no sólo en la moraleja del final de cada obra, sino a lo largo de las mismas.

Están escritas en senarios yámbicos,³ verso propio de la comedia y del mimo y de gran raigambre popular. En general, las fábulas esópicas que sirvieron de modelo a Fedro constituían una reivindicación burlona del pueblo llano frente a los privilegiados, que aparecían en ellas vistos desde la perspectiva más grotesca. Fedro, de origen servil, vio en este género la posibilidad de expresar sus convicciones en una época en que era peligroso hablar libremente. Tal vez algunas de sus fábulas fueron consideradas como sátiras políticas, porque llegó a ser acusado y condenado a muerte en época de Tiberio. Pero también hay una evidente intención en Fedro de instruir deleitando.

En un principio, las fábulas tienen siempre un mismo esquema: un relato de animales y una moraleja que puede preceder o seguir al relato; ahora bien, más adelante comienza a utilizar otros procedimientos, introduciendo fábulas de otro tipo: relatos con personajes humanos, anécdotas, episodios históricos, etc. La tipología de las fábulas de Fedro sigue bastante de cerca a la de su modelo Esopo y no se limita tan sólo a la breve narración animalística con trasunto humano, seguida (a veces también precedida) de una reflexión moral. También se incluyen referencias directas a personajes de la época, digresiones mitológicas, anécdotas, breves narraciones que parecen casi novelas, etc. En suma, una tipología "formal" más bien informal y, en cualquier caso, muy cercana a aquello que conocemos de la fábula griega anterior.

Los protagonistas de la fábula son, por lo general, animales, y esto es así porque los animales son los personajes que ofrecen los mode-

³ El senario yámbico era un verso compuesto por seis pies yambos con posible resolución de la larga de los pies impares, aunque con gran libertad, llegando a ser puro sólo el sexto pie, y tenía la siguiente estructura:

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —

los más eficaces, ya que presentan ciertas características famosas y definidas por la naturaleza misma, de forma que tienen características prototípicas. Así, por ejemplo, el león es el animal que encarna características como la fuerza y el poder; los rasgos característicos de la hormiga continúan siendo la laboriosidad y la previsión; el zorro es el animal astuto por excelencia. Pero no es sólo esto, sino que el poder y majestuosidad del león siguen siendo los rasgos explotados en el mundo actual en la publicidad, mientras que la figura del burro sigue estando ligada a la terquedad y la torpeza en chistes y refranes, con lo que hay una conexión entre el mundo de la fábula y el mundo actual. Al menos dentro de la cultura occidental, ciertos conceptos como los de valentía, cobardía, etc., han experimentado una continuidad, más allá de la diversidad lingüística y la distancia temporal, suficiente para garantizar su permanencia actual y su reconocimiento en figuras ya desde entonces prototípicas.

Fedro escribe con un estilo sencillo y natural, especialmente cuando no moraliza. En los prólogos de su obra se muestra particularmente orgulloso de su *brevitas dicendi* (“concisión”), el rasgo más distintivo y característico de su estilo. Se nutre de una intencionada sencillez, de una *brevitas* y de una agudeza que convierte a sus periodos en breves, pero no pobres. Su elección es clara, él mismo la identifica y la confiesa, y su trabajo como poeta es elaborado, duro y lento. Sus diálogos son cortantes, sus expresiones, coloquiales (dirigidas, evidentemente, a un amplio sector de público) y su objetivo, el de llegar a una amplia capa de gente, haciendo de altavoz de una realidad cotidiana, que no era la que él prefería, y erigiéndose, además, en portavoz de las clases sociales más humildes.

Las enseñanzas morales y ese placer estético, que Fedro persigue como finalidad principal de sus fábulas, se buscan, por tanto, mediante unos recursos determinados: la *brevitas*, la *varietas* y la *veritas*. La técnica de la brevedad tiene en Fedro una función eminentemente moral. Partiendo de la premisa de que lo moral subyace en el quehacer poético del fabulista, maneja la *brevitas* de forma selectiva, suprimiendo los detalles que no son indispensables en el entendimiento ético de la acción y amplificando elementos significativos desde la esfera de la comprensión moral.

Pero si la técnica de la brevedad tiene en Fedro una función primordialmente moral, consiguientemente también deberá ser un recurso puesto al servicio de la doble finalidad que él atribuye a la fábula: la del *docere* (“enseñar”) y la del *delectare* (“deleitar”). Así, mediante la *brevitas* se hace más asimilable el didactismo de la fábula, pues, al ser composiciones breves, donde la sintaxis es austera y donde abundan los *exempla*, el lector retiene en su cabeza la moraleja con mayor facilidad. Igualmente, la presencia de las *sententiae*, producto de esa *brevitas* que cultiva, ayudan a la asimilación de las ideas morales. Por tanto, la *brevitas*, reflejada en las máximas morales y en los ejemplos,

tiene ante todo una función moral, pero también didáctica y ejemplificadora.

En estrecha conexión con la *brevitas* encontramos el recurso retórico de la *varietas* temática y estilística. Ambos recursos aparecen unidos en varios textos en los que Fedro se enorgullece de estas dos cualidades de su poesía, gracias a las cuales evita el aburrimiento del lector (*delectare*) y logra la atención del mismo para comprender y aprovechar las enseñanzas contenidas en sus versos (*docere*).

Otro ingrediente en el plano didáctico que ayuda a proporcionar a la fábula el sustento moral que necesita es la *veritas*. Fedro la reivindica en más de una ocasión: la *veritas* aparece, pues, como uno de los fines didáctico-morales de la fábula: debe estar presente en ella para que el lector distinga en la vida real la verdad de la mentira.

Llama la atención el injusto silencio de los antiguos sobre su obra; parece como si la literatura oficial de su época y de la inmediatamente posterior lo olvidara a propósito. Efectivamente, Séneca menciona *fabellas quoque et Aesopeos logos, intemptatum Romanis ingeniis opus*, despreciando así la labor de Fedro con el silencio. Tampoco lo menciona Quintiliano cuando trata de la fábula en su esquema de la educación. Sólo se encuentra una mención en Marcial, cuando pregunta si Canio Rufo *aemulatur improbi iocos Phaedri*, aunque hay dudas de que este Fedro sea el fabulista. Aviano, ya en el siglo iv d.C., declara en el prólogo de sus fábulas conocer la obra fedriana: *Phaedrus etiam partem aliquam quinque in libellos resoluit*. Probablemente el público al que Fedro dirigió sus fábulas y el tono de crítica de las mismas lo alejó de la literatura oficial de la época.



DESPUÉS DE FEDRO

Después de Fedro no tenemos noticias de que se cultive el género fabulístico hasta la época tardía (siglo iv d.C.). En los manuscritos aparece, fechable quizá en la parte final del siglo iv d.C. o en la primera mitad del siglo v d.C., un conjunto de 42 fábulas escritas en dísticos elegíacos,⁴ dedicadas a Macrobio Teodosio, atribuidas a Aviano.

Su propósito, amparándose en la inspiración que le proporcionaron las colecciones de Esopo, Fedro y Babrio, pero también Horacio y Ovidio, es superar el modelo lingüístico que ofrecía Fedro, que él considera pobre. Su tendencia a la ampulosidad y a la pendería es

⁴ El esquema métrico del dístico elegíaco sería el siguiente:

— u | — u | — u | — u | — u | — u
— u — u — | — u — u — u — u

notable, y su capacidad de digresión hacia el recurso mitológico, mucho mayor que la de Fedro. Ello no le evita un uso más bien pedestre de la sintaxis, aunque conviene decir que todavía domina la técnica del verso postclásico. Hay que reconocer, sin embargo, la influencia que ejerció su colección en la Edad Media.



INFLUENCIA POSTERIOR

*D*urante la Edad Media, fueron numerosas las obras que recogieron fábulas de estos autores, por ejemplo, el Arcipreste de Hita en el *Libro de Buen Amor*, y don Juan Manuel en *El conde Lucanor*. A diferencia de muchos géneros de la literatura clásica que fueron olvidados en la Edad Media, las fábulas prosperaron. Algunos autores medievales crearon paráfrasis en prosa de los poemas de Fedro, teniendo acceso a ediciones sin duda más completas que la edición que conocemos hoy. Una de las razones del éxito de las fábulas en el Medioevo fue seguramente la facilidad con que los monjes cristianos podían reconciliarlas con la tradición bíblica de las parábolas del Nuevo Testamento. Además de esta literatura religiosa, la abundante tradición animal de Grecia y Roma presente en las fábulas se convirtió en un estilo secular de cuentos conocido a veces con el nombre de “épica animal”, que acabó derivando en la tradición de los bestiarios medievales.

En el Renacimiento (siglos xv–xvi) y durante el siglo xviii, épocas de revalorización de la cultura clásica, las fábulas de Esopo y Fedro fueron muy valoradas en toda Europa. En el Renacimiento destacaron los fabulistas franceses, como François Rabelais (ca. 1494–1553), y Jean de La Fontaine (1621–1695). Jean de La Fontaine creó una colección de fábulas versificadas en francés que se convirtió en uno de los tesoros de la literatura europea, abrevando en fuentes antiguas, medievales y contemporáneas, incluso orientales.

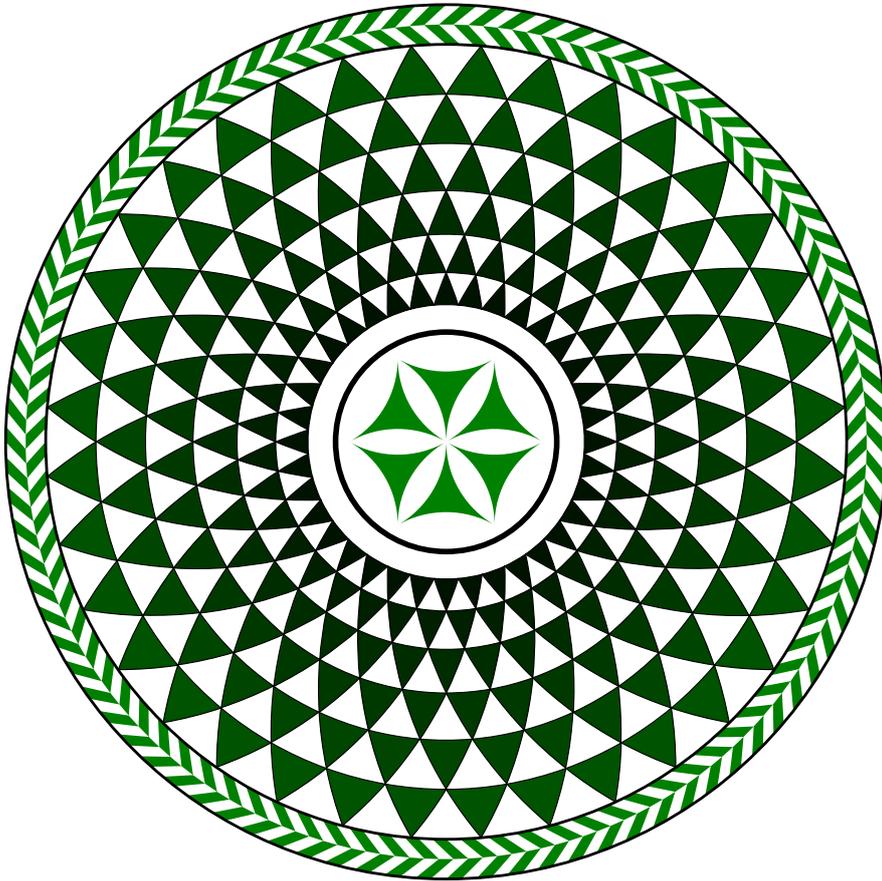
El género de la fábula adquiere una gran importancia en la Europa del siglo xviii. Sólo en Alemania hay un nutrido grupo de teóricos y fabulistas como Ch. Wolff (1738), J. J. Breitinger (1738), C. F. Gellert (1744), G. E. Lessing (1759). Sin duda, el que más influjo ejerció en el desarrollo de la teoría sobre el género fue G. E. Lessing (1729–1781), que en 1759 publicó tres libros de *Fábulas en prosa* junto con su ensayo *Consideraciones sobre la esencia de la fábula*. Lessing se opone a La Fontaine, criticando su tendencia a “alegrar” y versificar estéticamente la fábula y destacando, sobre todo, en este género el interés por la moralidad y su aspecto retórico, simplemente como ejemplo alegórico. También acusa a Fedro de haber corrompido el sentido del original griego.

“Si nosotros reducimos un principio moral general a un caso particular, otorgamos a este caso particular autenticidad y con ello inventamos una historia en la que la afirmación general se reconoce claramente, esa ficción se llama fábula.”

En el siglo XVIII, en España, sobresalen Tomás de Iriarte (1750–1791) y Félix María Samaniego (1745–1801), con sus *Fábulas en verso castellano para el uso del Real Seminario Bascongado*. La senda inaugurada por Samaniego e Iriarte fue seguida en el siglo XIX por numerosos fabulistas españoles. En efecto, la fábula se convirtió en nuestro país en un instrumento ideal para mantener una educación religiosa y moral sobre bases tradicionales. A principios de siglo se encuentra Rafael José Crespo, con sus *Fábulas morales y literarias* (1820). A mediados de siglo el género cuenta con notable aceptación y se publican las *Fábulas en verso castellano* (1848) de Juan Eugenio de Hartzenbusch (1806–1880) que destacan por la variedad de su métrica y su lenguaje. También por esas fechas publica Ramón de Campoamor sus *Fábulas originales* (1842) y Miguel Agustín Príncipe sus *Fábulas*.

A finales del siglo XIX, el escocés Robert Louis Stevenson también se abocaría a la escritura de unas veinte fábulas⁵ que evidencian los rasgos más sobresalientes del género, personajes animales y apólogo moral. Todavía en el siglo XX se siguieron escribiendo fábulas, aunque con menor intensidad que en los pasados. Destaca, en efecto, la conocida sátira política *Rebelión en la granja* (*Animal Farm*, 1945) de George Orwell, o la obra de Augusto Monterroso *La oveja negra y demás fábulas* (1969).

5 Una de las obras más originales y menos conocidas de Robert Louis Stevenson (1850–1894) son sus *Fábulas*, una heterogénea colección de relatos breves publicados póstumamente. Pese a su relativa oscuridad, estas piezas han tenido siempre grandes admiradores. Así, Jorge Luis Borges declaró a menudo cuánto les debía y en los últimos años de su vida llegó a publicar una traducción de las *Fábulas*, en cuyo prólogo afirmaba que, si bien se trataba de “un libro lateral” en la obra del autor escocés, también era “una breve y secreta obra maestra” en la que estaban toda “su imaginación, su coraje y su gracia”.



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*.

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

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

Versión del documento de fecha 14 de septiembre de 2020 (`classicthesis`, versión 4.1).