

Géneros y tópicos de la literatura latina

Xavier Espluga i Corbalán
Mònica Miró i Vinaixa

PID_00147142



Universitat Oberta
de Catalunya

www.uoc.edu

Índice

Introducción	7
1. Los géneros literarios	9
1.1. La definición de género literario	9
1.2. La determinación de los géneros literarios	11
1.3. Los géneros literarios de la literatura latina	12
2. Tópicos y motivos de la literatura latina	18
2.1. El vino como motivo de inspiración poética	19
2.2. La alabanza de la edad de oro	22
2.3. La exhortación al disfrute del presente: el <i>carpe diem</i>	24
2.4. El elogio de la vida retirada: el <i>beatus ille</i>	25
3. La poesía épica	27
3.1. Principales autores épicos latinos	28
3.1.1. La <i>Eneida</i> de Virgilio	28
3.1.2. Las <i>Metamorfosis</i> de Ovidio	29
3.2. Temas de la poesía épica	30
3.3. Técnicas y motivos de la poesía épica	31
3.4. Pervivencia de la poesía épica	35
4. La poesía bucólica	36
4.1. Principales autores bucólicos latinos	36
4.2. Temas de la poesía bucólica	38
4.3. Técnicas y motivos de la poesía bucólica	39
4.4. Pervivencia de la poesía bucólica	42
5. La poesía lírica	45
5.1. Principales poetas líricos latinos	46
5.1.1. Catulo	46
5.1.2. Horacio	47
5.2. Temas de la poesía lírica	48
5.3. Técnicas y motivos de la poesía lírica	49
5.4. Pervivencia de la poesía lírica	51
6. La sátira y la poesía epigramática	53
6.1. La sátira	53
6.1.1. Principales autores satíricos latinos	53
6.1.2. Temas, técnicas y motivos de la sátira	55
6.1.3. Pervivencia de la sátira	56
6.2. La poesía epigramática	57
6.2.1. Principales epigramistas latinos	58

6.2.2. Temas, técnicas y motivos de la poesía epigramática	59
6.2.3. Pervivencia del epigrama	59
7. La poesía elegíaca	61
7.1. Principales poetas elegíacos latinos	61
7.2. Temas de la poesía elegíaca	64
7.3. Técnicas y motivos de la poesía elegíaca	66
7.4. Pervivencia de la poesía elegíaca	67
8. La poesía didáctica y la fábula	69
8.1. La poesía didáctica	69
8.1.1. Principales poetas didácticos latinos	70
8.2. La fábula	73
9. El teatro	77
9.1. La tragedia	77
9.2. La comedia	78
9.2.1. Principales comediógrafos latinos	78
9.2.2. Temas y estructura de la comedia latina	80
9.2.3. Personajes de la comedia latina	82
9.2.4. Pervivencia de la comedia latina	84
10. La historiografía	85
10.1. La analística republicana	85
10.2. La monografía histórica: Salustio	86
10.3. El comentario bélico: César	88
10.4. <i>Ab urbe condita</i> de Tito Livio	89
10.5. La historiografía imperial: Tácito	90
11. La biografía, la geografía y la etnografía	93
11.1. La biografía: <i>Vidas de los doce Césares</i> de Suetonio	93
11.2. La geografía y la etnografía	97
12. La filosofía y las disciplinas científicas	101
12.1. La obra filosófica de Cicerón	101
12.2. La obra filosófica de Séneca	105
13. La elocuencia: oratoria, retórica y poética	109
13.1. Oratoria	109
13.1.1. Los discursos de Cicerón	110
13.1.2. El panegírico	113
13.2. Retórica	114
13.2.1. Los tratados de retórica de Cicerón	114
13.2.2. La <i>Institución oratoria</i> de Quintiliano	115
14. La narrativa de ficción	118
14.1. El <i>Satiricón</i> de Petronio	119

14.2.Las <i>Metamorfosis</i> de Apuleyo	123
14.3.Pervivencia de la narrativa latina	125
15. La literatura cristiana	126
15.1.La poesía cristiana	127
15.2.La prosa cristiana	129
15.3.Agustín de Hipona	132
Resumen	135
Actividades	137
Ejercicios de autoevaluación	138
Solucionario de los ejercicios de autoevaluación	141
Glosario	142
Bibliografía	144

Introducción

Este módulo, titulado “Géneros y tópicos de la literatura latina”, pretende constituir una primera aproximación al estudio de la literatura latina desde la perspectiva del género literario.

Sería conveniente recordar que la cuestión de los géneros literarios está asociada a una infinitud de problemas teóricos y prácticos, relativos a la definición misma del concepto de género literario y a la elección de los criterios utilizables para distinguir y caracterizar los diversos géneros literarios. Buena parte de esta problemática aparece delineada, a grandes rasgos, en el capítulo inicial. No obstante, hay que tener presente que en esta obra sólo se pretende dar una pincelada muy general sobre esta cuestión, centrada en la literatura latina.

En el segundo capítulo se han analizado con detenimiento determinados tópicos presentes en la literatura latina, los cuales han tenido, posteriormente, amplia resonancia en la literatura universal. En este sentido, por ejemplo, se han estudiado los componentes y el tratamiento de tópicos como la alabanza de la edad de oro, el *carpe diem*, el *beatus ille* o el vino como motivo de inspiración poética. Son simples ejemplos de la descendencia amplia y fecunda que la literatura clásica ha tenido en las literaturas nacionales de Occidente.

En el resto de capítulos, nos hemos limitado a identificar y estudiar algunos de los géneros literarios más importantes documentados en la literatura latina.

En general, cada capítulo presenta la definición del género y la enumeración de sus características principales. A continuación, se analizan los temas, técnicas y motivos principales de cada uno de los géneros estudiados. En este último sentido, siempre que ha sido posible, se ha querido insistir en las peculiaridades retóricas, en los particularismos técnicos y en los tópicos asociados a cada modalidad literaria.

Dentro del tratamiento individualizado de cada género, se ha dedicado un espacio amplio a ilustrar las obras y los autores más representativos, sin querer hacer, en ningún momento, una historia exhaustiva y completa de la literatura latina. Sencillamente se ha optado por seleccionar a los autores y obras que, por su singularidad o adecuación, se adaptaban mejor a este tratamiento por géneros literarios.

Somos conscientes de que un enfoque por géneros literarios presenta ventajas e inconvenientes.

Las ventajas provienen del hecho de que, al abordar la evolución de los diversos géneros por separado, se pueden captar con más profundidad las características, los condicionantes y los puntos de referencia de cada uno de ellos.

Ahora bien, un análisis por géneros literarios también ocasiona problemas, ya que, al no seguir un hilo cronológico, no permite vincular las manifestaciones literarias al contexto histórico, social, político y cultural en que han surgido.

Además, el enfoque por géneros literarios obliga a tratar por separado las obras de un autor determinado, según el género al que pertenecen. Así, por ejemplo, Virgilio aparece estudiado en tres capítulos, los dedicados, respectivamente, a la poesía épica (donde se analiza la *Eneida*), a la poesía bucólica (donde se estudian las *Bucólicas*) y a la poesía didáctica (donde se examinan las *Geórgicas*). Así pues, el tratamiento por géneros literarios impide llevar a cabo el análisis unitario de la obra de un autor, circunstancia que dificulta la comprensión y la valoración global de la aportación singular de cada escritor.

Finalmente, en la medida de lo posible, se han querido adelantar unas notas sobre la pervivencia del género y sobre la fortuna de los temas y de los tópicos asociados a cada género en la literatura universal.

Las explicaciones teóricas han sido ilustradas y enriquecidas con una serie de textos traducidos de las obras analizadas, que pretenden que el estudiante reciba directamente la voz del autor. Eso tendría que representar un estímulo para la lectura de todas estas obras de la literatura latina, que es, en definitiva, el único mecanismo válido para que el estudiante se apropie de la riqueza patrimonial de la literatura latina, es decir, para que la aprehenda y aprenda.

1. Los géneros literarios

Una de las maneras de abordar el estudio de las manifestaciones literarias de un corpus textual determinado consiste en adoptar un tratamiento por **géneros literarios**, ya que, tal como afirmaba el crítico ruso Tzvetan Todorov, “el género es el lugar de encuentro de la poética general y de la historia literaria, y, por esta razón, constituye un objeto privilegiado”.

1.1. La definición de género literario

Ahora bien, cualquier aproximación al estudio de los géneros literarios tiene que partir de una constatación dramática: no hay unanimidad a la hora de definir el concepto de **género literario**.

En efecto, las distintas escuelas y teorías literarias no se han puesto de acuerdo para definir y establecer claramente qué se entiende por género literario y, probablemente, tal como van las cosas, tampoco en el futuro se conseguirá llegar a un entendimiento absoluto. Incluso hay escuelas que niegan la validez de este concepto.

Para muchos autores, los géneros literarios son las **variantes constantes ahistóricas** que se dan en el ámbito de las formas básicas de la presentación literaria. Algunos teóricos adoptan una definición bastante amplia, según la cual el género, entendido como una “institución literaria”, se define, en sentido pragmático, como “la agrupación de obras literarias basadas teóricamente tanto en la forma exterior (metro o estructura específica) como en la interior (actitud, tono, propósito); dicho más toscamente: tema y público” [R. Wellek; A. Warren (1949). *Teoría literaria* (pág. 278). Madrid: Gredos].

Los teóricos de los años setenta, interesados especialmente en los problemas de recepción de la obra literaria, definieron el género literario como una especie de **algoritmo textual** que se hereda **en el contexto diacrónico y sincrónico**, de manera que sería una acumulación de pautas y expectativas con implicaciones históricas.

Una obra reciente delimita el concepto de género literario en estos términos:

“Expresión con la que se denomina un modelo estructural que sirve como criterio de clasificación y agrupación de textos (atendiendo a las semejanzas de construcción, temática y modalidad de discurso literario) y como marco de referencia y expectativas para escritores y público.”

D. Estébanez Calderón (1996). *Diccionario de términos literarios* (s.v. géneros literarios). Madrid: Alianza Editorial, pág. 466.

Queda claro, pues, que los elementos que intervienen en las diversas definiciones del concepto se fundamentan en puntos comunes. En todo caso, actualmente se tiende a considerar el género literario en términos bastantes generales, a entenderlo como una “institución”, como un “modelo estructural”, como una representación o como una proyección ideal de una realidad más compleja y heterogénea.

Una de las principales utilidades de la adopción de un enfoque por géneros literarios consiste precisamente en el hecho de que permite agrupar los textos a partir de rasgos que son comunes y característicos de un grupo determinado de ellos, más o menos numeroso, y que hacen referencia tanto al **ámbito expresivo** (características formales, tono, expresión) como al **ámbito referencial** (contenido, temática, personajes, etc.).

La comparación entre los textos que tienen una misma forma de presentación o que remiten a un mismo contenido (y que, por lo tanto, se asignan a un mismo cajón que se denomina *género*) permite ver la evolución que se produce en el interior de cada género literario y comprobar la continuidad o discontinuidad de sus rasgos definitorios y característicos.

Ahora bien, hay implicaciones ulteriores cuando se adopta un análisis por géneros literarios. Por una parte, el género actúa como un **marco de referencia** que proporciona normas, explícitamente formuladas y establecidas (por medio de una poética definida por una autoridad literaria) o implícitamente transmitidas por la tradición y aceptadas. Por la otra, el género se convierte en un **marco de expectativas** para autores y público. Es decir, la existencia de un número de textos que comparten una serie de características hace que autor y público tengan presente en todo momento, consciente o inconscientemente, los rasgos definitorios del género al cual se remiten.

El género, como institución, se configura como un conjunto, flexible en unos casos, prefijado en otros, de normas de cohesión, y también como un horizonte de expectativas. Por eso, la obra individual se puede adherir por completo a las “normas” modélicas del género, fijadas por la autoridad literaria o establecidas por la tradición, o también puede romper, deliberada y conscientemente, con las normas del género, al que público o autor se remiten.

Por ejemplo, a la hora de asistir a una representación teatral, se espera que unos personajes determinados desarrollen una acción y que se parta de una situación inicial para llegar a una solución final (aunque ésta pueda ser abierta), siguiendo una trama argumental concreta. Sería muy difícil, y eso sólo es posible en determinadas circunstancias, que se pusieran en escena episodios que carecen de vínculos entre sí o que estos episodios se representaran simultáneamente. Son las “normas” o las “convenciones”, identificadas, aceptadas y seguidas con más o menos voluntad, que singularizan y definen este género literario, en este caso el género teatral.

1.2. La determinación de los géneros literarios

Una vez establecida la definición de género literario, hay que proceder a la determinación de los criterios que permiten distinguir entre los diversos géneros literarios, establecer el número de géneros literarios y articular los mecanismos de clasificación entre los diversos géneros literarios.


Si se establecen criterios demasiado estrictos y se fijan demasiado detalladamente los rasgos definitorios de cada género, el resultado puede ser una casuística de géneros excesivamente elevada que no ayuda mucho a nuestro objetivo, es decir, al estudio comparado de la evolución sincrónica y diacrónica de las obras literarias. Por lo tanto, en el establecimiento de los géneros literarios hace falta un cierto grado de abstracción, de generalización y de flexibilidad.

Además, hay que tener presente que a veces no basta con utilizar un único criterio de definición. Puede ser conveniente la combinación de diversos criterios, que permitan llevar a cabo una clasificación más esmerada. Ahora bien, hay que tener presente que la combinación de dos o más criterios puede comportar problemas de identificación y de clasificación. En ocasiones, el uso combinado de dos criterios puede llevar a resultados incoherentes.

La mayor parte de las retóricas y de las escuelas de teoría literaria adoptan dos grandes criterios para proceder a la determinación de los diversos géneros literarios y para clasificar las diversas obras literarias: **un criterio expresivo o formal (forma)** y **un criterio simbólico o referencial (contenido)**.

El primer gran criterio hace referencia al **ámbito expresivo o formal** que incluye las constantes que presenta un número determinado de textos en relación con su aspecto o apariencia formal (forma expresiva, métrica, estilo, tono) o también con su presentación externa.

El segundo hace referencia al **ámbito simbólico o referencial** que recoge el tema, el contenido o la función del texto.

Hay que añadir que se puede utilizar un criterio u otro e, incluso, en algunos casos, es posible recurrir a ambos conjuntamente, ya que los dos criterios no son, por necesidad, mutuamente excluyentes. En efecto, a veces (y en el caso de las literaturas clásicas eso ocurre con relativa frecuencia), la aplicación conjunta de los dos criterios proporciona una mayor claridad de clasificación, ya que frecuentemente unas características formales determinadas están asociadas a un contenido simbólico o referencial concreto y específico. Los dos criterios, forma y contenido, pueden, pues, resultar complementarios. 

1.3. Los géneros literarios de la literatura latina

Después de establecer los criterios de clasificación de los géneros literarios, hay que proceder a la identificación de los géneros literarios cultivados en la literatura latina y a la determinación de sus singularidades.

Para llevar a cabo esta identificación, se pueden utilizar dos mecanismos: por una parte, se puede recurrir a la autoridad literaria latina, es decir, a las obras de retórica. Por otra parte, se puede actuar empíricamente a partir del corpus literario latino. En ambos casos, habría que tener en cuenta los dos criterios de definición y diferenciación entre géneros literarios anteriormente descritos. Es decir, tendríamos que determinar los diversos géneros literarios a partir de la **forma** que presentan y del **contenido** que tratan.

A la hora de crear los paradigmas de clases de textos o de modalidades del discurso literario y de determinar, en consecuencia, los diversos géneros literarios, la antigüedad clásica había utilizado conjuntamente un criterio formalista y un criterio referencial, que estaban íntimamente relacionados entre sí.

Una primera clasificación de los géneros literarios ya estaba presente en el tercer libro de *La República* de Platón. No obstante, hay que esperar a la *Retórica* de Aristóteles para encontrar la primera definición del concepto de género literario y la primera división tripartita de los géneros entre épica, drama y lírica, géneros que tenían una forma definida y un contenido específico. En efecto, en su exposición, ciertamente no exhaustiva, Aristóteles distinguía tres grandes géneros literarios y tomaba como criterios de clasificación el contenido y la expresión formal:

- La **épica** utilizaba el hexámetro dactílico y trataba temáticas refinadas, dignas y heroicas.
- El **drama** utilizaba los metros yámbicos. Según la temática, se subdividía en tragedia (protagonizada por personajes de condición elevada, dioses y héroes, y tema digno) y en comedia (protagonizada por personajes burgueses y tema poco trascendental).
- La **lírica** se expresaba con metros líricos y abordaba temas relacionados con la experiencia vital del autor.

Las teorías literarias romanas siguieron los postulados de Aristóteles y de la preceptística helenística y continuaron adoptando conjuntamente criterios de base formal o expresiva y criterios de base referencial o simbólica, que dieron lugar a una casuística bastante variada que superó la tripartición de origen aristotélico.

Una de las aplicaciones más claras de estos principios se encuentra en el *Arte Poética* de Horacio. Esta obra se puede considerar, por su contenido, un auténtico tratado de poética, en el que Horacio reflexiona sobre el hecho literario y suministra una serie de preceptos generales sobre los diversos géneros de la literatura.

En el *Arte poética*, Horacio, siguiendo la tradición, asocia cada género literario a una expresión formal determinada y a un contenido específico:

*Res gestae regumque ducumque et tristia bella
quo scribi possent numero, monstravit Homerus.
Versibus impariter iunctis querimonia primum,
post etiam inclusa est uoti sententia compos.
Quis tamen exiguis elegos emiserit auctor,
grammatici certant et adhuc sub iudice lis est.
Archilocum proprio rabies armauit iambo;
hunc socci cepere pedem grandes cothurni
alternis aptum sermonibus et popularis
uincens strepitus et natum rebus agendis.
Musa dedit fidibus diuos puerosque deorum
et pugilem uictorem et equum certamine primum
et iuuenum curas et libera uina referre.*

“Homero nos enseñó con qué ritmo podían narrarse las hazañas militares y las infaustas guerras de los reyes y caudillos.

En dísticos desiguales se escribió primero la elegía; después, se incluyeron también los alegres sentimientos del que ha visto sus votos realizados. Discuten sin embargo los gramáticos –y su discusión está todavía por dirimir– quién fue el creador de los breves versos elegíacos.

La ira armó a Arquíloco con el yambo, propio de él. Los zuecos y los solemnes coturnos adoptaron este pie métrico apto para el diálogo, al dominar el estrépito de la gente, y nacido para la representación.

La Musa confió a la lira celebrar a los dioses y a los hijos de los dioses, y al púgil vencedor, y al caballo ganador en la carrera, y las cuitas de los jóvenes, y los desenfadados banquetes.”

Horacio. *Arte poética*, 73-85 (traducción de Alfonso Cuatrecasas. Barcelona: Planeta, 1986).

En este pequeño fragmento, Horacio describe las características, con respecto a la métrica y al contenido, de los principales géneros literarios.

Así, por ejemplo, en los dos primeros versos (*res gestae regumque ducumque et tristia bella / quo scribi possent numero, monstravit Homerus*) alude al género de la poesía épica. La **poesía épica** abordaba el relato de las gestas de los reyes y de los héroes (de la mitología) y también las guerras, y utilizaba el **hexámetro dactílico**, el verso utilizado por Homero. Por lo tanto, desde el punto de vista de Horacio, hexámetro y épica están íntimamente relacionados.

En segundo lugar, en los dos versos siguientes (*uersibus impariter iunctis querimonia primum, / post etiam inclusa est uoti sententia compos*) el autor menciona la **poesía epigramática**, que utilizaba el llamado **dístico elegíaco**, formado por un hexámetro y un pentámetro (por este motivo, se ha optado por la traducción “en dísticos desiguales”). Con respecto al contenido, la poesía epigramática se utilizó, inicialmente, para expresar el lamento por un difunto y celebrar sus gestas, como si se tratara de un epitafio. Con todo, en época helénica, apareció un nuevo tipo de poesía epigramática de carácter erótico y

Poética

Disciplina que pretende elaborar un sistema de principios, conceptos generales, modelos y metalenguaje científico con el fin de escribir, clasificar y analizar las obras literarias.

El dístico elegíaco

El dístico elegíaco estaba formado por dos versos, un hexámetro y un pentámetro aparejados.

amoroso (el epigrama erótico helenístico), razón por la cual Horacio afirma que, en un segundo momento, el dístico elegíaco también sirvió para expresar el deseo conseguido o cumplido.

En tercer lugar, en la expresión *Quis tamen exiguos elegos emiserit auctor, / grammatici certant et adhuc sub iudice lis est*, Horacio hace referencia a la **poesía elegíaca** y pone de relieve la problemática sobre su origen. Queda claro que, desde el punto de vista formal, este género utiliza también el dístico elegíaco, razón por la cual aparece tras la poesía epigramática. Ahora bien, no se tiene claro quién es el creador o codificador de este género. Comprobad que tampoco Horacio explicita el tema o contenido propio de este género.

A continuación, Horacio menciona la **poesía yámbica**. En efecto, con la expresión *Archilocum proprio rabies armauit iambo*, alude explícitamente a las características formales de este género (utiliza el yambo) y también recuerda al poeta griego de época arcaica Arquíloco de Paros. Además, al hacer alusión a la rabia y al carácter belicoso de este tipo de poesía, alude indirectamente a diversos rasgos característicos de la poesía yámbica. Estas expresiones concuerdan bien con lo que es el contenido y el tono de este género, el cual expresaba maldiciones, críticas, invectivas, ataques contra alguien, con una fuerte carga moral.

Seguidamente, Horacio introduce los **géneros teatrales**: *hunc socci cepere pedem grandes cothurni / alternis aptum sermonibus et popularis / uincentem strepitus et natus rebus agendis*. Menciona, en concreto, la **comedia** (a la cual hace alusión la palabra *socci* ‘zuecos’, el calzado que llevaban los personajes de la comedia, mayoritariamente de carácter “burgués” o “ciudadano”) y la **tragedia** (que se esconde tras la mención de la palabra *cothurni* ‘coturnos’, un tipo de calzado griego que era característico de los personajes de la tragedia). Los géneros teatrales tienen como características principales el desarrollo de una trama (la acción que menciona el texto) y el diálogo entre los personajes (los *alternis sermonibus* que menciona Horacio).

Desde el punto de vista formal, Horacio vincula estos dos géneros teatrales al yambo, ya que, precisamente, el senario yámbico (un verso formado por seis pies yámbicos) era uno de los versos típicos de las representaciones teatrales.

Los últimos versos (*Musa dedit fidibus diuos puerosque deorum / et pugilem uictorem et equum certamine primum / et iuuenum curas et libera uina referre*) hacen referencia a la **poesía lírica**, encubierta tras la mención de la musa y de la lira. En este caso, a pesar de no mencionar explícitamente la métrica (sólo hace esta vaga referencia a la lira), Horacio recuerda todos los temas que se pueden tratar dentro de la poesía lírica: el canto de la divinidad, el canto de victoria, el canto de banquete, etc.

Un enfoque similar al planteamiento de Horacio aparece en el libro décimo de la **Institutio Oratoria** (‘Sobre la formación del orador’) de Quintiliano. En esta

obra, un auténtico tratado de retórica, Quintiliano ofrece una extensa descripción de los géneros literarios, de sus características principales y de los autores más importantes de la literatura griega y de la literatura latina, aunque hay que recordar que su análisis no es totalmente exhaustivo:

“El mismo orden nos debe conducir también a través de los autores romanos.

[**Poesía épica**] Por tanto, igual que Homero entre los griegos, así entre nosotros nos habrá procurado Virgilio favorabilísimo comienzo, ya que de todos los poetas griegos y los nu-estros de su clase [es decir, de los autores de poesía hexamétrica], ocupa indudablemente el lugar más próximo a Homero [...]. Todos los demás le siguen a larga distancia. Porque Mácer y Lucrecio se deben leer, pero no porque ofrezcan algo al poder de la expresión, es decir, al cuerpo de la elocuencia, por más que cada uno de ellos sea selecto en el tema escogido, pero el primero es bajo en la expresión, el segundo difícil [...]. Veneremos a Ennio como a los bosques sagrados por su antigüedad, en los que grandes y viejos robles no tienen ya tan imponente belleza como religiosidad inspiran. Otros autores hay más cerca y más útiles para el cultivo de la expresión de la que estamos tratando. En verdad Ovidio adornado en demasía, también en sus versos heroicos, y en exceso amante de su propia genialidad, merece, sin embargo, alabanza en partes de su obra [...].

En la **elegía** desafiamos también a los griegos, un género en el que me parece el autor más terso y elegante Tibulo. Hay quienes prefieren a Propertio. A los dos supera Ovidio en su desatada amplitud, como Galo en dureza expresiva.

Ciertamente la **sátira** es enteramente nuestra, en la cual fue Lucilio el primero en alcanzar insigne alabanza, quien de tal suerte tiene todavía unos amadores tan entregados a él, que no sólo no dudan en preferirlo a todos los autores de su mismo género literario, sino a todos los poetas [...]. Mucho más fino y más puro en la expresión es Horacio y, si no caigo en error por amor a él, es extraordinario [...].

El **yambo** no ha sido en verdad cultivado por los romanos como obra poética propia, sino incluido en otros ciertos ritmos: su mordacidad penetrante se puede encontrar en Catulo, en Bibáculo, en Horacio, si bien entremezclado con aquél aparece sucesivamente el epodo.

Pero de los **líricos** es asimismo Horacio casi el solo digno de ser leído, pues toma a veces un impulso más alto, y está pletórico de alegría y de encanto, y es variado en el uso de figuras y felicísimamente audaz en sus palabras [...].

Como autores de la **tragedia** son los más ilustres entre los antiguos Accio y Pacuvio por la seriedad de sus pensamientos, la ponderación de sus palabras y la dignidad de sus personajes [...]. La tragedia *Tiestes* de Vario puede ya igualarse a cualquiera de las griegas. La *Medea* de Ovidio me parece manifestar ostensiblemente cuánto habría podido rendir este hombre si hubiera preferido dominar su talento a dejarse llevar por él [...].

En la **comedia** ‘cojeamos’ muchísimo respecto a la griega. Aunque Varrón diga, según el juicio de Elio Estilicón que, si las Musas quisieran hablar latín, tendrían que hablar el lenguaje de Plauto; aunque los antiguos colmen de elogios a Cecilio, aunque las obras de Terencio se relacionen en su autoría con la colaboración de Escipión el Africano –estas obras son, sin embargo, las más elegantes en su género y tendrían todavía más gracia si se hubiesen mantenido constantes dentro del ritmo de los trímetros yámbicos–, apenas alcanzamos una fugitiva sombra de la comedia [de los griegos], hasta el punto de que, a mi parecer, el lenguaje romano no tiene en sí aquel encanto dispensado a sólo los atenienses, ya que ni siquiera los griegos lo consiguieron en ningún otro género dialectal de su lengua [...].

Por el contrario, nuestra **historiografía** no podrá ser inferior a la de los escritores griegos. Ni yo me avergonzaría de contraponer Salustio a Tucídides, ni se moleste Herodoto porque se le iguale Tito Livio, tanto en su modo de narrar lleno de maravillosa amenidad y de la más luminosa franqueza, como en los discursos al pueblo, dotado de una elocuencia más allá de lo que puede decirse: así que todo, lo que se habla, está ajustado a las situaciones igual que a los respectivos personajes; en lo que atañe a los sentimientos, principalmente a los que manifiestan más ternura, para decirlo con la mayor cautela, ninguno de los historiadores ha conseguido más acierto [...].

Ahora bien, los **oradores**, muy principalmente, pueden igualar la elocuencia latina con la griega; porque yo enfrentaría sólidamente a Cicerón con cualquiera de ellos. Y no ignoro cuán grande es la batalla que contra mí levanto, sobre todo cuando no es mi inten-

ción compararlo con Demóstenes en este momento [...]. Los méritos literarios de ambos, en su gran mayoría, creo yo que son semejantes: la planificación de ideas, la ordenación, el método de estructurar partes, de establecer divisiones, de preparar y de demostrar, todo aquello, en suma, que es propio de la búsqueda de materiales -invención-. En la expresión -elocución- existe alguna diferencia [...]. Por lo cual no sin razón dijeron los hombres de su tiempo que Cicerón domina como un rey en los tribunales, y entre la posteridad ha logrado esto otro: Cicerón no es ya el nombre de un hombre, sino el de la elocuencia. A éste, por tanto, dirijamos nuestra mirada, sea para nosotros el modelo establecido, y sepa haber hecho progresos aquel a quien Cicerón especialmente agradare [...].

Restan todavía los que escribieron de **filosofía**, en cuya materia ha dado hasta ahora la literatura latina muy pocos escritores con lenguaje elocuente. Así pues, es asimismo Marco Tulio Cicerón, quien, como en todo lo demás, fue también rival de Platón en esta tarea [...]. Con toda intención he dejado hasta este momento lo que significa Séneca en todo género del arte de hablar.”

Quintiliano de Calahorra. *Sobre la formación del orador*, 10, 1, 85-125 (traducción de Alfonso Ortega Carmona. Salamanca: Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca, 1997).

En primer lugar, Quintiliano recuerda toda la **poesía hexamétrica**, es decir, todas las **producciones literarias que utilizan el hexámetro dactílico**. Por eso, al mencionar a autores como Virgilio, Lucrecio u Ovidio, ha agrupado, en un mismo grupo, la poesía épica, la poesía didáctica y la poesía bucólica.

En segundo lugar, alude a la **producción elegíaca**, con las figuras de Cornelio Galo, Tibulo, Propercio y el mismo Ovidio.

En tercer lugar, cita la **sátira**, y se refiere a Lucilio, Horacio y también Persio. De este género subraya la originalidad latina, al recordar que la *satura quidem tota nostra est* ‘la sátira, efectivamente, es totalmente nuestra’.

Seguidamente recuerda la **poesía yámbica** y, posteriormente, alude a la **producción lírica**. En los dos casos, menciona la figura de Horacio.

A continuación analiza los **géneros teatrales**, en concreto, la **tragedia**, con el recuerdo de Ovidio, y la **comedia**, en la que cita a diversos autores cómicos (Plauto, Terencio).

Finalmente procede al análisis de los **géneros en prosa**, en concreto la **historiografía**, la **oratoria** y la **producción filosófica**.

Con todo, estas dos descripciones, el análisis de Horacio y de Quintiliano, dejan fuera otras modalidades literarias, como las formas de la narrativa de ficción, o la epistolografía.

Por lo tanto, a la hora de clasificar, se pueden distinguir tres grandes grupos: **la poesía**, en la que se incluyen aquellos géneros que utilizan el verso, **el teatro**, que comprende los géneros, en verso o en prosa, ideados para ser puestos en escena y **la prosa**, en la que se cobijan todos los géneros caracterizados por el uso de ésta.

Ahora bien, dentro de estas tres grandes categorías, se puede precisar un poco más y, aplicando criterios formales y referenciales, intentar averiguar las características de cada uno de los diversos géneros.

Por **poesía** se entienden aquellas modalidades literarias que recurren a la utilización de algún tipo de versificación y que no han sido concebidas para representarse en público.

Se establece una distinción, utilizando un planteamiento mixto, basado en criterios formales y en criterios referenciales, entre los géneros poéticos siguientes:

- la poesía épica
- la poesía didáctica
- la poesía bucólica
- la poesía lírica
- la poesía yámbica
- la poesía epigramática
- la poesía elegíaca
- la sátira
- la fábula

El **teatro** incluye todas aquellas manifestaciones literarias concebidas para representar, delante de un público, la escenificación de una trama protagonizada por un conjunto de personajes que dialogan entre ellos.

Entre los principales géneros teatrales está la **tragedia**, protagonizada por personajes de condición social elevada (dioses, héroes, reyes), y la **comedia**, protagonizada por personajes de baja condición social.

En fin, la **prosa** abarca todos aquellos géneros que utilizan la prosa para exponer, relatar, describir, comentar o analizar una realidad referencial determinada, real o imaginaria.

Utilizando un criterio de base referencial, de entre los géneros principales que utilizan la prosa, están los siguientes:

- la historiografía
- la biografía y la autobiografía
- la geografía y la etnografía
- la filosofía
- la elocuencia (oratoria, retórica y poética)
- la narrativa de ficción (novela, novela corta y cuento)

2. Tópicos y motivos de la literatura latina

Tópico es un adjetivo derivado de la palabra griega *topos* 'lugar' que ha acabado designando un argumento general que se aplica a todos los casos análogos.

En literatura, el término **tópico**, que se remonta al término griego *topos koinos* 'lugar común', indica los temas o motivos convencionales que se utilizan como recurso de creación literaria.

En efecto, mediante el recurso del lugar común, el autor podía comunicar sintéticamente informaciones relativas al escenario ambiental, al marco temporal, a los personajes o al mundo de los sentimientos. Pero además, este recurso se usaba para presentar ante el mundo los modelos a los que, consciente o inconscientemente, el autor remitía, o las obras en las cuales se inspiraba. Y, finalmente, el tópico también sirve para que el público confirme su nivel de expectativas, es decir, para que sea capaz de asignar la obra que lee a una escuela, a una tradición o a una línea de pensamiento determinadas.

Actualmente, el recurso del lugar común ha recibido una connotación negativa. Pese a esta condena teórica, hoy día todas las creaciones literarias y no literarias, escritas y orales, continúan utilizando muchos tópicos o lugares comunes, identificables con más o menos dificultad.

Pero no siempre la utilización y el recurso del lugar común han sido objeto de crítica y de censura. Durante algunas épocas, la recreación de un tópico determinado o el desarrollo literario de un motivo específico, presente en mayor o menor medida en la tradición anterior, fue una de las condiciones indispensables de la tarea de creación literaria.

En este sentido, cada género, cada temática y cada tono tenían asociados un número determinado de lugares comunes, que constituían referencias que el autor no podía evitar (ni siquiera para reaccionar en contra) y que el lector esperaba ver reflejadas en la obra que leía.

Por ejemplo, en la literatura consolatoria, es decir, aquella que tenía como finalidad conformar a un personaje determinado por la pérdida de un ser amado, hacía falta reproducir, con más o menos fidelidad, toda una serie de lugares comunes relativos a la inutilidad de los lamentos (llorar no sirve de nada), a la vanidad de la vida mundana o a la apelación a la voluntad del difunto, que no habría deseado ver tristes a sus seres queridos.

Puede resultar útil analizar unos tópicos determinados que han tenido amplia resonancia en la literatura universal para intentar determinar sus componentes y características definitorias. Eso puede ayudar a entender y contextualizar cualquier obra literaria, con independencia de la época y el género a que pertenezca.

2.1. El vino como motivo de inspiración poética

El vino es mucho más que una bebida alcohólica obtenida por fermentación del mosto. Es un producto casi mítico, un alimento sagrado que define y conforma nuestra civilización, los pueblos bañados por el Mediterráneo. La viña y el vino tienen un valor cultural, incluso religioso, e impregnan el imaginario de Occidente desde sus orígenes. !

La literatura, como arte de expresar y traducir en una forma concreta el contenido espiritual propio, se hace eco del **valor simbólico del vino**.

El vino protagoniza rituales religiosos, reúne amigos en torno a una mesa, libera a los hombres de las pesadas penas haciéndoles olvidar sus pesares, es fuente de conocimiento y de verdad y manifiesta el prestigio y el estatus socioeconómico de su propietario. Y los poetas de Roma, a menudo inspirados por motivos y modelos griegos, lo explican en sus versos. Al hacerlo, dan forma a una serie de temas a los que la expresión poética de Occidente recurre una y otra vez hasta convertirlos en lugares comunes, en tópicos literarios constantemente reinterpretados.

Vino y poesía van tan unidos que el mismo Platón afirma en el *Íón* que los buenos poetas líricos no hacen sus composiciones cuando están sobrios, sino cuando penetran en las regiones de la armonía y el ritmo poseídos por el dios Baco. En el *furor* o locura delirante del *uates* (el poeta inspirado) el vino ocupa un lugar preeminente. !

El vino está sobre todo presente en el contexto festivo, en el ámbito del simposio o banquete. Precisamente el término de origen griego *symposium* designa propiamente la parte de la sobremesa dedicada a beber juntos, al canto lírico, a la conversación entre amigos. De acuerdo con una tradición poética que se remonta hasta los autores griegos de época arcaica, especialmente a la lírica monódica de Alceo y sobre todo de Anacreonte, encontramos en el mundo romano muchas muestras de versos en los que el vino se convierte en el elemento esencial para conmemorar una festividad, celebrar el retorno de un amigo, convertir en especial un día cualquiera. La tradición poética goliárdica en particular y las canciones de taberna en general serán deudoras de ello.

“Ahora servid vaporosos falernos de vieja solera y soltad los precintos de un tonel de Quíos. Que el vino llene de alegría el día: en día de fiesta embriagarse no es baldón ni al andar arrastrar de mala manera los pies. Sino ‘a la salud de Mesala’ diga cada uno a su copa, y que el nombre del ausente cada palabra haga resonar.”

Tibulo. *Poemas*, 2, 1, 27-32 (traducción de Enrique Otón Sobrino. Barcelona: Bosch, 1987).

“Cada año, este día de fiesta hará saltar el corcho, fijado con pez, del ánfora preparada desde el consulado de Tulio para absorber el humo. Toma cien copas, Mecenas, por tu amigo que se ha salvado y mantén encendidas las lámparas hasta el amanecer.”

Horacio. *Odas*, 3, 8, 9-14 (traducción de Alfonso Cuatrecasas. Barcelona: Planeta, 1986).

“Oh tú, nacida conmigo bajo el cónsul Manlio: ya contengas lamentos o chanzas, ya sean riñas o insensatos amores o bien felices sueños, piadosa ánfora, sea el motivo que sea por el que conservas el selecto Másico, digna de ser abierta en un día feliz, descende, pues te lo manda Corvino, para verter tu viejo vino. Tampoco él, aunque rebosa doctrinas socráticas, severo, te despreciará. Se dice que el valor del viejo Catón se enardecía a menudo con vino. Tú causas un suave tormento al carácter de ordinario insensible; tú, gracias al jocoso Lieo, sacas a la luz las preocupaciones de los sabios y los secretos proyectos. Tú devuelves la esperanza a los espíritus angustiados y das fuerza y valor al pobre que, contigo, no teme a las airadas coronas de los reyes ni a las armas de los soldados. A ti, Líber, y, si viene contenta, Venus, y las Gracias, reacias a deshacer su abrazo, y las vivas antorchas te harán durar hasta que Febo, a su vuelta, haga huir a las estrellas.”

Horacio. *Odas*, 3, 21 (traducción de Alfonso Cuatrecasas. Barcelona: Planeta, 1986).

El vino es también la mejor solución para las penas, ya que vence la inquietud o la endulza, ayuda al hombre a salir de su triste cotidianidad y permite una pausa en el camino de la infelicidad o en medio de los peligros que amenazan constantemente a aquel que ha optado por una vida poco tranquila. El buen vino, como reza el refrán, alegra el corazón del hombre; es, a veces, la alegría misma, o una manera dulce de probarla.

“Así como el favorable Noto barre a menudo las nubes del oscuro cielo y no produce lluvias duraderas, así tú, sabio Planco, no olvides alejar la tristeza y los sinsabores de la vida con dulce vino, ora te retenga el campamento rutilante con sus enseñas, ora la frondosidad umbrosa de tu Tíbur.

[...]

¡Bravos guerreros que con frecuencia habéis soportado conmigo peores trances! desechad ahora con vino vuestras penas; mañana surcaremos de nuevo el anchuroso mar.”

Horacio. *Odas*, 1, 7, 15-21 y 30-32 (traducción de Alfonso Cuatrecasas. Barcelona: Planeta, 1986).

“El primero el arado con mano pronta fabricó Osiris
y la blanda tierra trabajó con la reja,
el primero a una tierra virgen confió las semillas
y cogió frutos de árboles no conocidos.
Él enseñó a apoyar en rodrigones la tierna vid
y a cortar el follaje verde con dura hoz;
a él el primero en sazón sus alegres sabores
dio la uva al ser prensada por desaliñados pies.
Aquel brebaje enseñó a modular la voz según el canto
y movió según ciertos ritmos los cuerpos a ello inhabituados.
Y Baco al agricultor para sus doblados por el enorme esfuerzo
corazones librar de tristeza lo dio.
Y Baco el descanso a los afligidos mortales trae
aunque las piernas resuenen batidas por el duro grillo.
No van contigo ni las tristes preocupaciones ni las lágrimas, Osiris,
sino la danza y el canto y el amor ligero y propicio,
sino las variopintas flores y la frente orlada con yedra,
sino la azafranada cepa extendida hasta los ligeros pies,
y los vestidos de Tiro y la dulce flauta con su son
y la liviana cesta concedora de ocultos misterios.”

Tibulo. *Poemas*, 1, 7, 29-48 (traducción de Enrique Otón Sobrino. Barcelona: Bosch, 1987).

“Hay que estar siempre ebrio. En eso consiste todo; es la única cuestión. Para no sentir el peso horrible del tiempo, que os quiebra la espalda y os inclina hacia el suelo, tenéis que embriagaros sin parar. ¿De qué? De vino, de poesía o de virtud, como queráis. Pero embriagaos.”

Ch. Baudelaire (1864). *Embriagaos* (traducción de Mònica Miró Vinaixa).

“¿En qué reino, en qué siglo, bajo qué silenciosa
conjunción de astros, en qué secreto día
que el mármol no ha salvado, surgió la valerosa
y singular idea de inventar la alegría?
Con otoños de oro la inventaron. El vino
fluye rojo a lo largo de las generaciones
como el río del tiempo y el arduo camino
nos prodiga su música, su fuego y sus leones.
En la noche del júbilo o en la jornada adversa
exalta la alegría o mitiga el espanto
y el ditirambo nuevo que este día le canto
otrora lo cantaron el árabe y el persa.
Vino, enséñame el arte de ver mi propia historia
como si ésta ya fuera ceniza en la memoria.”

J.L. Borges (1964). *Soneto al vino*.

El vino no permite la mentira: *in uino ueritas* ‘en el vino, la verdad’. Este refrán, muy divulgado, procede, de hecho, de los *Adagios* (1.7.17) de Erasmo, e insiste en la idea de que el vino ayuda a manifestar lo que queda oculto dentro del pensamiento humano. Esta concepción, según la cual el vino desata las lenguas y libera los inconscientes, tiene formulaciones muy concretas en autores griegos (Ateneo) o latinos (Plinio el Viejo). Es, en particular, un tópico especialmente utilizado en la poesía elegíaca subjetiva y amorosa, donde el vino es el elemento del que se sirve el amante para poder hacer hablar a la mujer amada, quien, de esta manera, le manifiesta sus sentimientos más escondidos y, a veces, le confirma las sospechas de traición e infidelidad que tenía:

“De continuo para embaucarme, rientes me ofreces tus semblantes,
después, empero, eres para con el desgraciado, sombrío y huraño, Amor.
¿A qué esta saña para conmigo? ¿Acaso es gran timbre
que trampas contra un hombre maquine un dios?
[...]
Muchas veces con el vino te produce sueño, pero yo mismo bebía

vencedor rebajadas mis copas tras añadirles agua.”

Tíbulo. *Poemas*, 1, 6, 1-4 y 27-28 (traducción de Enrique Otón Sobrino. Barcelona: Bosch, 1987).

2.2. La alabanza de la edad de oro

Uno de los tópicos cultivados en la literatura clásica es la **alabanza de la edad de oro**, es decir, la alabanza de ese periodo mítico, asimilable al paraíso terrenal, en el que los hombres vivían en un estado de felicidad casi absoluto.

El tópico de la alabanza de la edad de oro tiene una larga historia. De hecho, Hesíodo, poeta griego de época arcaica, ya lo había desarrollado en *Los trabajos y los días*:

“Al principio los Inmortales que habitan mansiones olímpicas crearon una dorada estirpe de hombres mortales. Existieron aquéllos en tiempos de Cronos, cuando reinaba en el cielo; vivían como dioses, con el corazón libre de preocupaciones, sin fatiga ni miseria; y no se cernía sobre ellos la vejez despreciable, sino que, siempre con igual vitalidad en las piernas y en los brazos, se recreaban con fiestas ajenos a todo tipo de males. Morían como sumidos en un sueño; poseían toda clase de alegrías, y el campo fértil producía espontáneamente abundantes y excelentes frutos. Ellos contentos y tranquilos alternaban sus faenas con numerosos deleites. Eran ricos en rebaños y entrañables a los dioses bienaventurados.”

Hesíodo. *Trabajos y días*, 109-120 (traducción de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid: Gredos, 1983).

En la edad de oro no había que trabajar; la misma tierra ofrecía generosamente y sin esfuerzo sus frutos, que eran compartidos entre los hombres. La propiedad privada no existía. Los hombres vivían en paz y en justicia y, por lo tanto, no había necesidad de leyes, ni de jueces, ni de jefes. Todo era armonía y libertad.

La edad de oro descrita por Ovidio

La edad de oro, el periodo mítico en que el hombre vivía libre y feliz gracias a los productos que la naturaleza ofrecía espontáneamente, aparece descrita en tono bucólico en las *Metamorfosis* de Ovidio.

“Existió en el principio una Edad de Oro, que sin coacciones y por propia iniciativa cultivaba la bondad y la justicia sin que hubiese leyes. Se ignoraba el sentido de castigo y miedo y no se pronunciaban palabras conminatorias, fijadas en públicos bronceos, ni el pueblo atemorizado suplicaba ante un juez, sino que vivía tranquilo sin fiscales. Aún no había descendido, arrancado de sus montes, el pino hasta las líquidas olas para acudir a lugares extraños ni los mortales habían conocido otras costas que las propias. No se ceñían las ciudades con fosas profundas; no existía broncínea corneta ni torcido cuerno de guerra, ni cascos, ni espadas; los pueblos gozaban dulces ocios, seguros sin militares. También la tierra indemne sin las heridas de rastrillos y arados producía de todo. Y contentos los hombres con los alimentos de la creación, sin coacciones, recogían los frutos de los árboles, las fresas silvestres, las cornizolas, las moras adheridas en espinosos zarzales y las bellotas que iban cayendo del árbol frondoso de Júpiter.

La primavera era perenne y los plácidos Céfiros acariciaban las flores nacidas sin semilla. También la tierra, sin labrar, producía de continuo y el campo, sin cultivar, amarilleaba de espigas preñadas de grano; corrían entonces ríos de leche; ríos de néctar y rubias mieles destilaban del verde acebo.”

Ovidio. *Metamorfosis*, 1, 89-112 (traducción de José-Ignacio Ciruelo Borge. Barcelona: Bosch, 1986).

Hesíodo

Hesíodo es un poeta griego de época arcaica (activo en torno al 730-700 a. C.), autor de un poema didáctico titulado *Los trabajos y los días*, y de una epopeya mitológica, la *Teogonía*.

Las mismas ideas están presentes en un fragmento de las *Geórgicas* de Virgilio, en las que el autor expone el origen de la agricultura. Para hacerlo, toma como punto de partida el reinado de Saturno, es decir, la edad de oro, época en la que, al ofrecer la naturaleza libremente todos sus frutos, no era necesario el cultivo de los campos:

“Antes de Júpiter ni un colono roturaba los campos. Ni siquiera era lícito marcar el campo o dividirlo con mojones. Ponían sus ganancias en común, y la tierra misma, sin pedírselo nadie, les ofrecía todo más libremente. Júpiter dotó de perverso veneno a las serpientes negras, dispuso que los lobos fueran depredadores, y que el mar se agitase; desprendió la miel de las hojas, ocultó el fuego y eliminó el vino que corría a raudales por doquier, para que la experiencia con la reflexión desentrañase progresivamente las diferentes técnicas, buscarse la planta cereal en los surcos y extrajese el fuego escondido en las venas del pedernal. Los ríos sintieron entonces por primera vez los álamos ahuecados; entonces contó el marinero y puso nombre a las estrellas.”

Virgilio. *Geórgicas*, 1, 125-137 (traducción de Bartolomé Segura Ramos. Madrid: Alianza Editorial, 1986).

El tópico de la alabanza de la edad de oro tiene dos finalidades principales. En primer lugar, se puede utilizar para **criticar indirectamente la degeneración del tiempo presente**, considerado a todos los efectos una auténtica “edad de hierro”, cruel y sin piedad. De hecho, los autores pueden contraponer la corrupción contemporánea a la felicidad de esa edad dorada pretérita y criticar todo aquello que, pese a su apariencia de avances de la civilización (la agricultura, el comercio, la navegación, la acumulación de riquezas, etc.), ha servido sólo para mortificar y angustiar los espíritus de los hombres.

En segundo lugar, la alabanza de la edad de oro puede ser utilizada para elogiar **un régimen político determinado**, que, gracias a sus actuaciones, proporciona a los contemporáneos el mismo gozo que reinaba en la edad de oro. En estos casos, no es extraño oír hablar del “retorno de la edad de oro”.

En estas circunstancias resulta, pues, lógico que el tópico del “retorno de la edad de oro” aparezca con tanta frecuencia en la literatura de época de Augusto. Los escritores presentaban el advenimiento de Augusto como el retorno del reinado de Saturno y de aquellos felices tiempos.

“Vuelve hacia aquí tus ojos, mira este pueblo
y a tus romanos. Aquí, César y toda de Julio
la progenie que ha de llegar bajo el gran eje del cielo.
Éste es, éste es el hombre que a menudo escuchas te ha sido prometido,
Augusto César, hijo del divo, que fundará los siglos
de oro de nuevo en el Lacio por los campos que un día
governara Saturno, y hasta los garamantes y los indos
llevará su imperio; se extiende su tierra allende las estrellas,
allende los caminos del año y del sol, donde Atlante portador del cielo
hace girar sobre sus hombros un eje tachonado de lucientes astros.
Ante su llegada, ahora ya se horrorizan los reinos caspios
con las respuestas de los dioses y la tierra meotia,
y se estremecen las siete bocas temblorosas del Nilo.”

Virgilio. *Eneida*, 6, 788-800 (traducción de Rafael Fontán Barreiro. Madrid: Alianza Editorial, 1988).

Esta comparación explica las alusiones abundantes a la vuelta de los *aurea saecula* ‘siglos dorados’ presentes en la literatura de época de Augusto, que se encuentra,

por ejemplo, en la IV *Bucólica* de Virgilio y en diversos *fragmentos* de las *Geórgicas* de Virgilio, en algunas composiciones líricas de Horacio y en las elegías de Tibulo, de Propertio y de Ovidio. Así, el *topos* de la vuelta de la edad de oro constituye uno de los elementos más emblemáticos de la “propaganda” de época de Augusto.

La alabanza de la edad de oro ha cosechado una amplia fortuna en la literatura universal. Todos los elementos constitutivos del tópico (la inexistencia de la propiedad privada y del trabajo, la gran disponibilidad de alimentos, la existencia de un ambiente de paz, tranquilidad y amistad, la ausencia de mal) se encuentran en muchos autores que recrean este *topos*. El elogio que se realiza de ella en *El Quijote* de Cervantes constituye un ejemplo bien claro de lo que acabamos de decir:

“Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de *dorados*, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes; a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto. Las claras fuentes y corrientes ríos, en magnífica abundancia, sabrosas y transparentes aguas les ofrecían. En las quiebras de las peñas y en lo hueco de los árboles formaban su república las solícitas y discretas abejas, ofreciendo a cualquiera mano, sin interés alguno, la fértil cosecha de su dulcísimo trabajo. Los valientes alcornoques despedían de sí, sin otro artificio que el de su cortesía, sus anchas y livianas cortezas, con que se comenzaron a cubrir las casas, sobre rústicas estacas sustentadas, no más que para defensa de las inclemencias del cielo. Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia; aún no se había atrevido la pesada reja del corvo arado a abrir ni visitar las entrañas piadosas de nuestra primera madre, que ella, sin ser forzada, ofrecía, por todas las partes de su fértil y espacioso seno, lo que pudiese hartar, sustentar y deleitar a los hijos que entonces la poseían. Entonces sí que andaban las simples y hermosas zagalejas de valle en valle y de otero en otero en trenza y en cabello, sin más vestidos de aquellos que eran menester para cubrir honestamente lo que la honestidad quiere y ha querido siempre que se cubra, y no eran sus adornos de los que ahora se usan, a quien la púrpura de Tiro y la por tantos modos martirizada seda encarecen, sino de algunas hojas verdes de lampazos y yedra entretejidas, con lo que quizá iban tan pomposas y compuestas como van agora nuestras cortesanas con las raras y peregrinas invenciones que la curiosidad ociosa les ha mostrado. Entonces se decoraban los concetos amorosos del alma simple y sencillamente del mismo modo y manera que ella los concebía, sin buscar artificioso rodeo de palabras para encarecerlos. No había la fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y llaneza. La justicia se estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del interese, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen. La ley del encaje aún no se había sentado en el entendimiento del juez, porque entonces no había que juzgar, ni quien fuese juzgado.”

M. de Cervantes (1605). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1, 11.

2.3. La exhortación al disfrute del presente: el *carpe diem*

La expresión *carpe diem*, que literalmente significa ‘coge el día’, es decir, ‘disfruta del presente’, está extraída del poema 11 del primer libro de las *Odas* de Horacio. Después de aconsejar no preocuparse por el futuro, la obra acaba con una exhortación al disfrute del presente: *dum loquimur, fugerit invida aetas: carpe diem, quam minimum credula postero* ‘mientras hablamos, habrá ya huido el tiempo envidioso: disfruta del presente y no confíes nada en el futuro’.

“No indagues, Leucónoe, no es lícito saberlo,
qué plazo a ti o a mí nos han otorgado los dioses,

ni consultes los cálculos babilonios.
 ¡Cuánto mejor es aceptar cualquier cosa que ocurra!
 sea que Júpiter te haya reservado muchos inviernos,
 ya sea éste el último,
 el que ahora amansa, en los opuestos escollos, al mar Tirreno.
 Sé prudente, filtra el vino;
 no pongas gran esperanza en el breve espacio de la vida.
 Mientras hablamos habrá huido, envidioso, el tiempo.
 Goza el hoy; mínimamente fiable es el mañana.”

Horacio. *Odas*, 1, 11 (traducción de Alfonso Cuatrecasas. Barcelona: Planeta, 1986).

Estos versos de Horacio han servido para bautizar el tópico literario basado en la exhortación al disfrute de los placeres terrenales, habida cuenta de la corta duración de la existencia humana. Esta invitación aparece acompañada de otros motivos tópicos, como el recuerdo de la fugacidad de la existencia humana, la mención del paso dramático e inexorable del tiempo y la reivindicación de la belleza y de la juventud.

El tópico del *carpe diem*, conocido también con otras denominaciones (como *collige uirgo rosas* ‘coge, joven, las rosas’, una expresión formulada por Ausonio, un poeta latino de época tardía), ha sido recreado frecuentemente en la literatura universal. Diversos autores, como Garcilaso, Ronsard o Góngora, lo recuperan, con exhortaciones, más o menos intensas, al disfrute de los placeres terrenales:

“Mientras por competir con tu cabello
 oro bruñido al sol relumbra en vano,
 mientras con menosprecio en medio el llano
 mira tu blanca frente el lilio bello,
 mientras a cada labio, por cogello,
 siguen más ojos que al clavel temprano,
 y mientras triunfa con desdén lozano
 del luciente cristal tu blanco cuello,
 goza cuello, cabello, labio y frente,
 antes que lo que fue en tu edad dorada
 oro, lilio, clavel, cristal luciente,
 no sólo en plata o viola truncada
 se vuelva, mas tú y ello juntamente
 en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.”

L. de Góngora. *Sonetos*.

2.4. El elogio de la vida retirada: el *beatus ille*

El comienzo del segundo epodo de Horacio (*beatus ille* ‘feliz aquel que’) ha dado nombre al tópico literario consistente en alabar la sencillez de la vida rural.

“Dichoso aquel que alejado de los negocios,
 como la primitiva raza de los mortales,
 trabaja el campo paterno con sus bueyes,
 libre de toda usura,
 y no se despierta como el soldado con la fiera trompeta
 ni teme al mar embravecido,
 y evita el foro y las orgullosas puertas
 de las ciudades demasiado poderosas.
 Marida él, en cambio, los altos álamos
 con los tallos adultos de la vid,

o vigila sus errantes rebaños de mugientes reses
 en un valle recoleto,
 o, podando con su hoz las ramas inútiles,
 injerta las más pujantes,
 o pone la miel extraída en limpias ánforas,
 o esquila a las asustadizas ovejas.”

Horacio. *Epodos*, 2, 1-16 (traducción de Alfonso Cuatrecasas. Barcelona: Planeta, 1986).

El campo es precisamente el marco ideal para conseguir la felicidad. Se trata de una idea derivada de la literatura helenística, según la cual el hombre no podía ser completamente libre y feliz en la ciudad, puesto que la vida en sociedad y sus normas y convenciones coartaban la libertad individual de las personas. Por este motivo, había que encontrar un escenario que proporcionara la deseada paz anímica, liberando al hombre de desazones y pasiones. El campo, ciertamente un campo idealizado, es el escenario en el que las personas, llevadas por el *dolce far niente*, viven día a día, sin preocupaciones mundanas.

No hay que decir que el tópico del *beatus ille* ha tomado vida propia. Son muchos los autores que han elaborado, en términos parecidos, la alabanza de la vida retirada, en un ambiente rural, lejos de la desazón de las ciudades, escenario ideal para conseguir la serenidad de espíritu y la felicidad. En la literatura castellana, los elogios de la vida retirada y la alabanza del campo como marco de felicidad absoluta están presentes en la famosa *Loa de los oficios serviles* que hace el Marqués de Santillana en *La Comedieta de Ponza*, en *Los pastores de Belén*, de Lope de Vega o en la canción de Lauso en la *Galatea* de Cervantes. Pero quizá se recuerde más esta famosa *Oda a la vida retirada* de Fray Luis de León, quien también tradujo el segundo epodo de Horacio:

“¡Qué descansada vida
 la del que huye del mundanal ruido,
 y sigue la escondida
 senda, por donde han ido
 los pocos sabios que en el mundo han sido;
 Que no le enturbia el pecho
 de los soberbios grandes el estado,
 ni del dorado techo
 se admira, fabricado
 del sabio Moro, en jaspe sustentado!
 No cura si la fama
 canta con voz su nombre pregonera,
 ni cura si encarama
 la lengua lisonjera
 lo que condena la verdad sincera.”

Fray Luis de León. *Oda a la vida retirada*, 1-15.

3. La poesía épica

El adjetivo *épico* deriva del griego *epos*, palabra griega que designa varios conceptos, como ‘palabra’, ‘cuento’, y también, por extensión, ‘hexámetro dactílico’, el verso característico de la poesía épica griega.

En general, la **poesía épica**, o simplemente la **épica**, es un género poético destinado a narrar, con tono elevado, las acciones y las gestas de las divinidades, de los héroes o de los pueblos.

Hexámetro dactílico

El hexámetro dactílico es un verso formado por seis pies dactílicos (una combinación de una sílaba larga seguida de dos breves). Es el verso que utilizó Homero en la *Iliada* y en la *Odisea*.

En el origen de la poesía épica se encuentran la **epopeya**, una composición poética, de autor anónimo o colectivo, transmitida por vía oral, producto de una evolución prolongada en el tiempo y objeto de elaboraciones sucesivas.

La **epopeya** se centra en la narración de acciones protagonizadas por los héroes o por los dioses; de esta manera sirve para exponer los orígenes del mundo (cosmogonía), el establecimiento del orden divino (teogonía) o el origen de pueblos y ciudades, o de determinados linajes.

La **epopeya**, como fruto de una sociedad en formación, refleja el sistema de valores de la comunidad en la que nace, que se ve reconocida en la actuación de sus héroes, los cuales le proporcionan un punto de referencia moral y ético.

El carácter oral de la **epopeya** explica la utilización de diversos recursos retóricos, propios de la llamada *economía poética* que caracteriza los textos orales, como las expresiones formularias, la repetición de versos y de escenas con variaciones mínimas o la predilección por la existencia de ciclos cerrados estructurados mediante una *Ringkomposition* ‘composición circular’, ‘estructura en anillo’.

Las epopeyas homéricas

La poesía épica griega de época arcaica estaba fundamentalmente compuesta, ejecutada y transmitida de manera oral. Los poemas se agrupaban en torno a ciclos temáticos unitarios, denominados *ciclos épicos*, que versaban sobre los dioses (teogonías, titanomaquias, gigantomaquias), sobre las vicisitudes de las casas reales de Argos o de Tebas, sobre la expedición de los Argonautas, o sobre las empresas y gestas de Hércules y Teseo. El ciclo principal fue el ciclo troyano, del cual se conservan dos epopeyas atribuidas a Homero, la *Iliada* (centrada en los acontecimientos previos a la captura de Troya con Aquiles como protagonista principal) y la *Odisea*, centrada en el *nostos* ‘retorno’ de Ulises a Ítaca, su patria.

A diferencia de la epopeya, el **poema épico** es obra de un autor individual, el cual a menudo acude conscientemente a las epopeyas orales que le sirven de modelo.

3.1. Principales autores épicos latinos

En la literatura latina, no se conserva ninguna prueba de la existencia de epopeyas. En cambio, se conocen diversos poemas épicos, obra de autores individuales.

Los principales poemas épicos de la literatura latina son la *Eneida* de Virgilio y las *Metamorfosis* de Ovidio.

3.1.1. La *Eneida* de Virgilio

Virgilio (Andes, cerca de Mantua, 70 a. C.-Bríndisi, 19 a. C.) fue la máxima expresión de la renovación de la poesía latina durante el principado de Augusto (fin del siglo I a. C.- inicio del siglo I d. C.). Sus obras (las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la *Eneida*) constituyen tres auténticos hitos de la literatura universal.

La *Eneida* es un poema épico que narra las aventuras de Eneas, el hijo troyano de Anquises y de la diosa Venus, a quien el destino ha asignado el papel de fundador mítico de la civilización romana. En la obra se fundían y se retomaban todas las leyendas sobre el origen mítico de Roma, así como buena parte de los acontecimientos históricos más importantes, que culminaban, naturalmente, con el advenimiento de Augusto.

Traducciones al castellano

Virgilio (1992). *Eneida* (traducción y notas de J. de Echave-Sustaeta; introducción y revisión de V. Cristóbal López). Madrid: Gredos.

Virgilio (1998). *Eneida* (traducción de R. Fontán Barreiro). Madrid: Alianza Editorial.

Desde el punto de vista estructural, la *Eneida* consta de doce libros o cantos. Los seis primeros libros, que configuran la parte “odiseica”, tienen como modelo la *Odisea* de Homero; en ellos se relata la huida de Eneas de Troya, su periplo por el Mediterráneo y su llegada a las costas del Lacio. Los otros seis libros, que se inspiran en la *Ilíada* de Homero, narran las batallas entabladas entre los supervivientes del pueblo troyano y algunos pueblos indígenas de Italia, opuestos al desembarque y al establecimiento de los troyanos en el Lacio.

El argumento de la *Eneida* de Virgilio

En el libro I, Eneas, hijo del troyano Anquises y de la diosa Venus, conduce hacia la nueva patria, que los dioses le han prometido, a todos aquellos que han conseguido escapar de la destrucción de Troya. Sin embargo, Juno, implacable perseguidora de los troyanos, intenta impedir la llegada de los troyanos a Italia. Prefiere enviarlos a Cartago, donde son recibidos por la reina Dido. En los libros II y III, Eneas, con la técnica del relato retrospectivo, narra la caída de Troya y su periplo por el Mediterráneo. El libro IV está dedicado a los amores entre Eneas y Dido. Ante las dilaciones, Júpiter obliga a Eneas a marcharse de Cartago. Abandonada por el héroe, Dido se suicida, maldiciendo a Eneas y a su descendencia y vaticinando los conflictos que enfrentarán a los descendientes de Eneas (los romanos) con los descendientes de Dido (los cartagineses). En el libro V, Eneas reanuda el viaje y recala en Sicilia, donde honra la memoria de su padre Anquises con unos juegos. En el libro VI, Eneas llega a Cumas. De la mano de la Sibila, baja a los infiernos, donde le es dado ver el futuro de Roma.

En el libro VII, los troyanos desembarcan en el Lacio. El rey Latino concede a Eneas la mano de su hija Lavinia, cosa que enfurece a Turno, caudillo de los rútuos y prometido de Lavinia. Se inician los conflictos entre troyanos y rútuos. Eneas encuentra el apoyo y

la ayuda de un poblado de arcadios, comandados por el rey Evandro. En el libro XII, Júpiter, contrariado porque los dioses no favorecen el curso del destino, convoca una asamblea de las divinidades: la historia debe seguir su curso, sin que los dioses intervingan. En un combate singular Eneas mata a Turno, que se había erigido como su enemigo principal. Finalmente, los dioses deciden que se cumpla el destino; pero Júpiter concede a Juno que los troyanos no funden una nueva Troya; se unirán a los latinos para crear un nuevo pueblo: Roma.

En la *Eneida*, el motor de la acción son los dictámenes del destino, superiores incluso a la voluntad de las divinidades. Todas las peripecias y gestas de Eneas encuentran justificación en el fin último de sus actos, que es la fundación de Roma. Las acciones de Eneas se justifican teleológicamente *a posteriori*, ya que el destino ha asignado a Roma una misión civilizadora y, por lo tanto, nada se puede oponer a este fin. En otras palabras, nada puede impedir que Eneas llegue a Italia, para que sea posible el avance de la civilización.

Eneas no es un héroe épico *stricto sensu*. No se trata de un héroe astuto, hábil, como Ulises, ni valiente y soberbio, como Aquiles. Sus rasgos personales están poco marcados. Destacan su magnanimidad y su sentimiento de *pietas* o de veneración por los antepasados. Eneas es un héroe más reflexivo, consciente de los peligros y de las dificultades que lleva sobre sus espaldas como guía de su pueblo. Es el representante ideal del pueblo troyano. Tiene que hacer frente no sólo a sus enemigos, sino a la inflexibilidad de los dictámenes del destino. Con el recurso a Eneas, se alaban las virtudes y los logros de la civilización romana, que ha conseguido su cenit con Augusto, de modo que representa indirectamente la máxima realización de la historia romana, fruto de la voluntad inmutable del destino.

3.1.2. Las *Metamorfosis* de Ovidio

Ovidio (43 a. C.-17/18 d. C.), otra de las grandes figuras de la poesía de época de Augusto, fue un literato auténtico, versificador hábil, erudito, frívolo. Cultivó diversos géneros literarios, como la poesía épica y la poesía elegíaca.

Las *Metamorfosis* de Ovidio constituyen un referente de la poesía épica de temática mitológica, ya que narran las diversas mutaciones o cambios (de ahí el título de la obra) sufridos por los personajes de la mitología.

La obra responde al esquema típico de la poesía épica alejandrina, formada por pequeñas escenas y episodios ligados y yuxtapuestos por un hilo conductor. En el caso de las *Metamorfosis*, gracias a las diversas “transformaciones” en la naturaleza de los personajes, se suceden los distintos cuadros o episodios, extraídos de la mitología y de la historia legendaria, unidos mediante transiciones hábilmente trenzadas que permiten pasar de una leyenda a otra.

Traducciones al castellano

Ovidio (1996). *Metamorfosis* (traducción de A. Ramírez de Verger y F. Navarro Antolín). Madrid: Alianza Editorial.

Ovidio (2004). *Metamorfosis* (traducción de A. Ruiz de Elvira; tres volúmenes). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

El argumento de las *Metamorfosis*

El punto de partida del relato épico es el caos primitivo, la creación del hombre y la sucesión de las diferentes edades. A continuación, Ovidio analiza diversas transformaciones que se convierten en cuadros independientes entre sí. Entre los más recordados figuran la transformación de Ío en novilla (canto I), la transformación de Júpiter en toro y el consiguiente rapto de Europa (canto II), la transformación de Narciso en la flor homónima (canto III), la metamorfosis de la ninfa Eco (canto III) o la transformación de Atlas en la montaña que lleva su nombre (canto IV). Una tras otra, se suceden las leyendas míticas, como la lucha entre los dioses y los Gigantes (la gigantomaquia), la triste muerte de Faetón cuando conducía el carro del Sol, las aventuras de Perseo y Andrómeda, el viaje de los Argonautas, la huida de Dédalo del laberinto y la trágica muerte de su hijo Ícaro o las aventuras del rey Midas.

La obra está repleta de historias de amor con final desgraciado. Así, el poeta se complace en evocar los amores entre Apolo y la ninfa Dafne, transformada en laurel; las aventuras entre Venus y Marte, entre Alfeo y Aretusa, entre Medea y Jasón, entre Hércules y Dejanira, entre Fedra y su hijastro Hipólito o el conocido episodio de Orfeo y Eurídice.

En la parte final, el poeta analiza las leyendas del ciclo troyano, es decir, el material legendario referente a la captura e incendio de Troya. Ocupa, naturalmente, un lugar especial el relato de las vicisitudes de Eneas. Este personaje se convierte en el punto de partida para introducirse en el terreno de la mitología y de la historia de Roma. En efecto, los últimos cantos se centran en la vida de Rómulo y la obra acaba, gloriosamente, con la apoteosis de Julio César, el cual, según la propaganda oficial, se habría convertido en una constelación.

3.2. Temas de la poesía épica

Como se puede advertir a partir de la comparación entre la *Eneida* de Virgilio y las *Metamorfosis* de Ovidio, se distinguen dos grandes temáticas épicas:

Por una parte, hay una **poesía épica de temática nacional o patriótica** que exalta las gestas y las acciones de los grandes personajes de la historia romana. Por la otra, hay una **poesía épica de temática fundamentalmente mitológica**, que, impregnada de los grandes autores épicos griegos, trata aventuras y gestas de los héroes de la mitología griega.

En cualquier caso, muchos poemas épicos latinos mezclan las escenas mitológicas, relativas al universo de la mitología griega, con las leyendas patrióticas romanas (llegada de Eneas desde Troya, vicisitudes de la casa real de Alba Longa, aventuras de los gemelos Rómulo y Remo, fundación de Roma) y con episodios de la historia romana (las batallas principales, los enfrentamientos contra Cartago, la muerte de Julio César o la ascensión de Augusto). Dentro del relato épico, esta **fusión del plan mítico y del plan histórico** se puede llevar a cabo mediante diversos procedimientos técnicos:

a) La parte mitológica podía preceder al relato épico, centrado en episodios legendarios o históricos romanos, de manera que constituía una *archaeologia* ‘relato de cosas antiguas’. De esta manera, el relato de las gestas históricas romanas podía ir precedido del recuerdo de los orígenes primitivos, a menudo colocados en un escenario mítico.

b) En segundo lugar, podía constituir un tipo de *ékphrasis* ‘descripción’, es decir, una digresión engastada justo en medio de la narración del relato histórico, que había empezado *in medias res*. Así, el relato mítico se insertaba a modo de cuña en la narración histórica.

c) Finalmente, como ocurre en las *Metamorfosis*, la parte histórica, mucho más breve, podía ir al final, tras el relato mitológico propiamente dicho, que ocupaba la parte más importante de la obra. Así, las gestas históricas podían ser consideradas consecuencia lógica y esperada de los acontecimientos míticos.

3.3. Técnicas y motivos de la poesía épica

Desde el punto de vista de los procedimientos técnicos, la poesía épica se caracteriza por la **utilización de un estilo formular**, lo cual se puede traducir en la repetición de versos idénticos, que sirven para introducir una escena determinada o para situarla temporalmente.

De inspiración formular es también la **invocación a la Musa**, o a la divinidad, que se encuentra en el comienzo del poema o antes de la narración de fragmentos de especial intensidad dramática. En esta invocación inicial, el poeta pide a la Musa fuerzas para referir la acción. En otros casos, el poeta puede invocar a la divinidad correspondiente cuando la narración adquiere una tensión dramática suficientemente fuerte. En el caso de la *Eneida*, la invocación inicial (la famosa *arma uirumque cano* ‘canto a las armas y al héroe’), que imita conscientemente a los modelos homéricos, sirve para resumir el argumento de la obra:

“Canto las armas y a ese hombre que de las costas de Troya
llegó el primero a Italia prófugo por el hado y a las playas
lavinias, sacudido por mar y por tierra por la violencia
de los dioses a causa de la ira obstinada de la cruel Juno,
tras mucho sufrir también en la guerra, hasta que fundó la ciudad
y trajo sus dioses al Lacio; de ahí el pueblo latino
y los padres albanos y de la alta Roma las murallas.
Cuéntame, Musa, las causas; ofendido qué numen
o dolida por qué la reina de los dioses a sufrir tantas penas
empujó a un hombre de insigne piedad, a hacer frente
a tanta fatiga. ¿Tan grande es la ira del corazón de los dioses?”

Virgilio. *Eneida*, 1, 1-11 (traducción de Rafael Fontán Barreiro. Madrid: Alianza Editorial, 1988).

Varios autores (incluso el mismo Goethe) señalan que una de las características esenciales de la poesía épica es la existencia de un **movimiento narrativo** que conduce pausadamente hacia el final, aunque la solución y el desarrollo final se pueden ir retrasando.

La poesía épica, fórmula poética narrativa por excelencia, necesita facilitar información sobre hechos anteriores y posteriores al presente temporal en el que se sitúa la acción. Por ejemplo, uno de los procedimientos técnicos más utilizados en la poesía épica para referirse a acontecimientos anteriores al presente de la obra es la utilización de **técnicas de relato retrospectivas**, como el *flash-back*.

El *flash-back*, es decir, la narración retrospectiva puesta en boca de uno de los personajes, ya había sido utilizada en la *Odisea*, cuando, llegado a la isla de Feacia, Ulises se ve obligado a rememorar la conquista de Troya y sus peripecias. También es el procedimiento adoptado por Virgilio en los libros II y III de la *Eneida*. Entonces, la acción se sitúa en Cartago, donde Eneas ha sido recibido por la reina Dido. En este momento, Eneas, incitado por Dido, evoca los acontecimientos dramáticos relativos a la conquista de Troya por parte de los griegos:

“Pasaba también la noche en animada charla
la infeliz Dido, y un largo amor bebía,
preguntando una y otra cosa sobre Príamo, una y otra sobre Héctor;
ya con qué armas se había presentado el hijo de la Aurora,
ya cómo eran de Diomedes los caballos, ya por la figura de Aquiles:
‘Ea, mi huésped; comienza por el principio y cuéntanos’,
dijo, ‘las trampas de los dánaos y las desgracias de los tuyos
y tu peregrinar; pues ya es el séptimo verano
que vagar te ve por todas las tierras y los mares’.”

“Todos callaron y en tensión mantenían la mirada;
luego el padre Eneas así comenzó desde su alto lecho:
‘Un dolor, reina, me mandas renovar innumerable,
cómo las riquezas troyanas y el mísero reino
destruyeron los dánaos, y tragedias que yo mismo he visto
y de las que fui parte importante. ¿Quién eso narrando
de los mirmídonos o dólopes o del cruel Ulises soldado
contendría las lágrimas? Y ya la húmeda noche del cielo
baja y al caer las estrellas invitan al sueño.
Mas si tanta es tu ansia de conocer nuestra ruina
y en breve de Troya escuchar la fatiga postrera,
aunque el ánimo se eriza al recordar y huye del llanto,
comenzaré’.”

Virgilio. *Eneida*, 1, 748-756 y 2, 1-13 (traducción de Rafael Fontán Barreiro. Madrid: Alianza Editorial, 1988).

Pero en ocasiones también se hace referencia a acontecimientos futuros en relación con el plano temporal en que se desarrolla la obra, que tienen la misión de consolar al héroe y buscar la complicidad del público. En este sentido, el adelanto de informaciones relativas al futuro, lo que técnicamente se designa con la expresión **analepsis prolépticas**, adopta la forma de oráculos pronunciados por la divinidad, visiones o sueños premonitorios, profecías o evocaciones, hechas por el poeta a partir de la descripción de un objeto determinado. En el libro II de la *Eneida*, Eneas relata que, mientras huía de Troya, se le apareció el fantasma de su esposa Creúsa, quien le adelantó el futuro que le esperaba:

“¿Por qué te empeñas en entregarte a un dolor insano,
oh dulce esposo mío? No ocurren estas cosas sin que medie
la voluntad divina; ni te ha sido dado el llevar a Creúsa contigo,
ni así lo consiente el que reina en el Olimpo soberano.
Te espera un largo exilio y arar la vasta llanura del mar,

y llegarás a la tierra de Hesperia donde el lidio Tíber
fluye con suave corriente entre los fértiles campos de los hombres.
Allí te irán bien las cosas y tendrás un reino y una esposa
real; guarda las lágrimas por tu querida Creúsa.”

Virgilio. *Eneida*, 2, 776-784 (traducción de Rafael Fontán Barreiro. Madrid: Alianza Editorial, 1988).

En este mismo sentido, es decir, como mecanismos mediante los cuales el héroe puede conocer el futuro que le espera, hay que entender la *nekyia* y la *katabasis*, es decir, el descenso purificador del héroe a los infiernos. Este episodio centra el contenido del libro VI de la *Eneida*, en el cual Eneas, acompañado de su padre Anquises, ve el futuro que espera a su descendencia y avista las grandes realizaciones históricas y los grandes personajes de la historia romana. En todos estos casos, el adelanto de informaciones futuras tiene como misión reconfortar al héroe, sometido a los azares del destino, eliminar sus dudas existenciales y confirmarle que sus esfuerzos y sus fatigas tienen una razón de ser.

Entre las **escenas de carácter narrativo** que no faltan en ninguna obra épica figuran el combate singular entre dos héroes, la celebración de juegos fúnebres, los viajes por mar, la conquista de una ciudad determinada (en este sentido, la *Iliouperisis*, es decir la toma de Troya, constituye un auténtico modelo) o las asambleas de las divinidades que discuten sobre el destino de los humanos. En todos estos casos, interesa subrayar los aspectos dramáticos y retrasar el desenlace, mediante el mantenimiento del suspense.

Además, como en la poesía épica predomina el tono narrativo, se necesitan recursos para evitar caer en la monotonía del relato y hacerlo más presente para el lector. Eso se puede conseguir mediante diversos procedimientos técnicos, como el uso de la comparación y del símil o la utilización de la técnica de la descripción detallada (*ékphrasis*).

En efecto, una de las características formales de la poesía épica consiste en el **uso de la comparación y del símil**, que servían para describir la escena que se estaba produciendo con mayor plasticidad.

“Iban oscuros por las sombras bajo la noche solitaria
y por las moradas vacías de Dite y los reinos inanes:
como el camino bajo una luz maligna que se adentra en los bosques
con una luna incierta, cuando ocultó Júpiter el cielo
con sombra y a las cosas robó su color la negra noche.”

Virgilio. *Eneida*, 6, 268-272 (traducción de Rafael Fontán Barreiro. Madrid: Alianza Editorial, 1988).

Es también propio de la poesía épica el *ékphrasis*, es decir, la descripción cuidadosa de un objeto determinado o escena (batallas, fenómenos naturales, tormentas, lugares y entornos exóticos) realizada con gran profusión de detalles, con tintes casi naturalistas, que representa una pausa en el movimiento de la narración épica. Dada la temática, abundan las descripciones del arma-

mento de los héroes y de las formaciones de los combatientes. Es muy conocida la descripción del escudo de Eneas del libro VIII de la *Eneida*, en la cual Virgilio imita, conscientemente, la descripción de las armas de Aquiles de la *Ilíada*. La descripción detallada también permite avanzar en el conocimiento sobre hechos y episodios del futuro.

“Aquí las hazañas ítalas y las gestas triunfales de los romanos,
conocedor de vaticinios y no ignorante de la edad por llegar,
había representado el señor del fuego; aquí toda la raza de la futura
estirpe de Ascanio y las guerras libradas por orden.
Había figurado también en la verde gruta de Marte
la loba tumbada recién parida, con los niños gemelos jugando
colgados de sus ubres y mamando sin miedo
de su madre; ella, con su suave pescuezo agachado,
los lamía por turno y moldeaba sus cuerpos con la lengua.
No lejos de aquí había añadido Roma y las sabinas
raptadas brutalmente de entre el gentío del teatro
durante los grandes Circenses y de pronto surgir nueva guerra
entre los hijos de Rómulo y el viejo Tacio y los austeros hombres de Cures.
[...]

Todo eso contempla [Eneas] en el escudo de Vulcano, regalo
de su madre, y goza con las imágenes sin conocer los sucesos,
y al hombro se cuelga la fama y el destino de sus nietos.”

Virgilio. *Eneida*, 8, 626-638 y 729-731 (traducción de Rafael Fontán Barreiro. Madrid: Alianza Editorial, 1988).

Otro procedimiento técnico para evitar la monotonía narrativa es la introducción de un **diálogo** o de **discursos** apasionados en boca de los diversos personajes, los cuales hacen más presente y más real el relato épico. La utilización del estilo directo da vida a la narración, permitiendo conocer los puntos de vista de los diversos personajes y crear, de esta manera, una especie de tensión dramática.

El lamento por el joven Marcelo, muerto prematuramente

En el libro VI, Anquises, ya muerto, acompaña a Eneas por los territorios infernales y le muestra la grandeza futura de Roma. El repaso de los acontecimientos venideros acaba con el lamento por Marcelo, joven sobrino y yerno de Augusto que estaba destinado a suceder al príncipe, pero que murió prematuramente.

“¡Ay, hijo! No preguntes por un gran duelo de los tuyos;
los hados lo mostrarán a las tierras sólo y que más sea
no habrán de consentir. La descendencia romana demasiado poderosa
os parecería, dioses, si hubiera contado con este presente.
¡Cómo se llenará de gemidos de hombres el campo aquel
junto a la gran ciudad de Marte! ¡Y qué funerales verás,
Tiberino, cuando pases lamiendo el túmulo reciente!
Ningún hijo del pueblo troyano hará llegar tan lejos
las esperanzas de los padres latinos, ni se jactará tanto
la tierra de Rómulo nunca con ninguno de sus retoños.
¡Ay, piedad! ¡Ay, fe de los antiguos y diestra invicta
en la guerra! Nadie habría salido a su encuentro en armas
impunemente, bien que a pie fuera contra el enemigo,
bien que clavase su espuela en los ijares del espumante caballo.
¡Pobre muchacho, ay! Si puedes quebrar un áspero sino,
tú serás Marcelo. Dadme lirios a manos llenas,
que he de cubrirlo de flores de púrpura y colmar el alma
de mi nieto al menos con estos presentes, y cumplir una huera
ofrenda.”

Virgilio. *Eneida*, 6, 868-886 (traducción de Rafael Fontán Barreiro. Madrid: Alianza Editorial, 1988).

3.4. Pervivencia de la poesía épica

La poesía épica romana ha tenido una amplia descendencia en las literaturas de Occidente, tanto por lo que respecta a la temática como a técnicas y motivos.

En cuanto a la *Eneida*, desde el mismo momento de su publicación, se convirtió en la epopeya nacional romana por excelencia y, por lo tanto, fue sobradamente comentada y usada como texto escolar por excelencia. Además, la *Eneida* influyó decisivamente, durante el Renacimiento, en la aparición de una poesía épica nacional, en lengua vernácula, de carácter decididamente culto. Así, poemas épicos como *Os Lusíadas* de Camões, *La Araucana* de Ercilla o *La Franciade* de Ronsard remiten conscientemente, por argumento, forma y técnica, a la *Eneida* de Virgilio. Además influyó en el desarrollo de una poesía épica de fuerte cariz religioso, como *La Gerusalemme liberata* de Tasso o el conocido *Paradise Lost* de Milton.

Una suerte parecida corrieron las *Metamorfosis* de Ovidio, que han sido y siguen siendo un instrumento privilegiado para acceder al conocimiento de la mitología clásica. En efecto, divulgadas, traducidas, copiadas e imitadas sin cesar, constituyen una fuente inagotable de escenas míticas, que, recreadas con mayor o menor fidelidad, han proporcionado materia de inspiración para la literatura, la pintura, la escultura y el cine de todas las épocas, y también se han introducido, progresivamente, en el imaginario colectivo de los pueblos de Occidente.

4. La poesía bucólica

La poesía bucólica es un género poético que aparece en la literatura griega de la época helenística. En efecto, la afirmación de la poesía bucólica como género literario definido y diferenciado es obra de **Teócrito de Siracusa** (310-250 a. C.). Este poeta siciliano adoptó, en sus *Idilios*, el hexámetro dactílico, para transformar los cantos populares típicos de los pastores de Sicilia y de la isla de Cos en un género literario bien caracterizado, con lo cual llevó a cabo una unión entre la realidad campestre idealizada y la estilización literaria.

La **poesía bucólica** es, pues, un género poético que recrea un ambiente natural idealizado, en el cual unos pastores, también idealizados, narran sus peripecias vitales y sus experiencias amorosas, y hacen partícipes de ellas a los elementos de la naturaleza.

Es, pues, un género escapista, ya que construye, artificialmente, un ambiente completamente irreal, en el que se concentran todas las virtudes de la vida rural. La poesía bucólica revela la voluntad, típica de la literatura de época helenística, de evadirse de la realidad urbana más inmediata, y de volver a la vida campestre, abandonada, distante y lejana. Este marco ambiental idealizado, modelado según la fantasía poética, se convierte en el escenario privilegiado y único de la felicidad humana.

4.1. Principales autores bucólicos latinos

En la literatura latina, la poesía bucólica va asociada al nombre de **Virgilio** y a sus *Bucólicas*, una colección de diez poemas bucólicos, que toman como modelo, conscientemente, los *Idilios* de Teócrito de Siracusa.

Virgilio sigue los tópicos del género bucólico con respecto a la ambientación, a los personajes y a la temática. Las *Bucólicas* tienen lugar en un *locus amoenus*, en el cual los pastores expresan sus preocupaciones mundanas y sus cuitas amorosas, relativas a amores desgraciados o no correspondidos, infidelidades o pérdidas de la persona amada.

Desde el punto de vista estructural, cada idilio de las *Bucólicas* de Virgilio presenta normalmente un esquema tripartito, formado por los elementos siguientes:

- un **proemio** recitado por el poeta o por alguno de los personajes, en que se describe el marco ambiental y se identifican los protagonistas;

El adjetivo *bucólico*

El adjetivo *bucólico* deriva del adjetivo griego *boukolikós* 'boyero', palabra que aludía a los personajes de este género, protagonizado casi exclusivamente por pastores.

Traducciones al castellano

Virgilio (1990). *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano* (introducción, traducción y notas de T. de la A. Recio y A. Soler; introducción general de J. L. Vidal; revisión de J. González, J. L. Moralejo y E. del Barrio). Madrid: Gredos.

Virgilio (2004). *Bucólicas. Geórgicas* (traducción de B. Segura Ramos). Madrid: Alianza Editorial.

- una **parte central dramática** de tema erótico o mitológico, en estilo directo o indirecto, que puede adoptar la forma de un monólogo o de un diálogo dramático entre dos o más pastores;
- una **conclusión** breve, en boca del poeta o de los personajes. A menudo el fin del poema coincide con la llegada del atardecer.

En la *Bucólica I*, el pastor Melibeo, expulsado de sus propiedades, camina en dirección desconocida. Mientras anda, ve a Tí tiro, tranquilo y feliz en sus campos, y se maravilla de la paz que reina en ellos. Se establece un diálogo entre ambos pastores. Tí tiro le explica su situación y su suerte, mientras que Melibeo, desamparado y abandonado, le expone sus desgracias, hasta que la llegada de la noche pone punto final al diálogo. Este poema, pues, está fundamentado en una tensión dramática, en la cual se contraponen el gozo de Tí tiro a la angustia de Melibeo. La tradición ha visto en Melibeo, que se queja por la pérdida de sus propiedades, al propio Virgilio, víctima de las confiscaciones de tierras.

“Melibeo: Tú, Tí tiro, acostado al amparo del haya anchurosa, ensayas un son de musas del bosque en tu flauta ligera. Nosotros abandonamos los territorios, los dulces labrados de la patria; nosotros huimos de la patria. Tú, Tí tiro, tranquilamente a la sombra, enseñas a las selvas a repetir el nombre de la hermosa Amarílida.

Tí tiro: ¡Ay, Melibeo! Un dios nos procuró esta ociosidad; pues que un dios será siempre para mí aquél. Muchas veces empaparé su altar un tierno cordero de mis apriscos. Él me facilitó que mis vacas vagasen por ahí, como ves, y que yo tocara a mi antojo el caramillo rústico.”

Virgilio. *Bucólicas*, 1, 1-10 (traducción de Bartolomé Segura Ramos. Madrid: Alianza Editorial, 1986).

En la *Bucólica II*, el pastor Coridón se lamenta por la falta de correspondencia amorosa del joven Alexis, en una calurosa tarde veraniega. Así, se ha establecido un paralelismo entre las fases del sentimiento amoroso y las partes del día, de manera que la fogosidad amorosa inicial coincide con la canícula y el atardecer se corresponde con el fin de la pasión amorosa.

La *Bucólica III* es un *carmen amoebaeum*, es decir, una competición poética en la que se enfrentan de forma dialéctica los pastores Menalcas y Dametas. Palemón es escogido árbitro para que determine al ganador. Después de recrear sus experiencias amorosas con sus respectivos poemas, Palemón decide no tomar partido por ninguno de los dos y deja la decisión en suspense.

La *Bucólica IV* se aparta decididamente del tema pastoril. El poeta anuncia, con tono mesiánico, el nacimiento de un niño que llevará una nueva edad de oro a la tierra. Los cristianos, por la mención que hace el poema del niño acabado de nacer y de la Virgen, le otorgaron una interpretación religiosa, según la cual el idilio se refería a la futura venida del Mesías.

“Musas de Sicilia, cantemos algo más grande. No a todos gustan los vergeles y los tamarindos humildes. Si cantamos a las selvas, sean las selvas dignas de un cónsul.

Ya ha llegado la última edad que anunció la profecía de Cumas. La gran hilera de los siglos empieza de nuevo. Ya vuelve también la virgen, el reino de Saturno vuelve. Ya se

nos envía una nueva raza del alto cielo. Únicamente, a ese niño que nace, con quien terminará por fin la edad de hierro y surgirá la edad de oro para todo el mundo, tú, casta Lucina, ampáralo.”

Virgilio. *Bucólicas*, 4, 1-9 (traducción de Bartolomé Segura Ramos. Madrid: Alianza Editorial, 1986).

Inspirada en el primer *Idilio* de Teócrito, la *Bucólica V* es un diálogo dramático entre los pastores Menalcas y Mopso. Ambos evocan al mítico héroe Dafnis, hijo de un dios y de una ninfa, considerado el inventor de la poesía bucólica. Menalcas recuerda la trágica muerte de Dafnis, mientras que Mopso narra su apoteósica “divinización”. Los antiguos vieron en ello una alegoría de César.

En la *Bucólica VI*, después de un pequeño proemio metaliterario de inspiración alejandrina, tiene lugar el canto del pastor Sileno. Éste, atado en una cueva y obligado a cantar para dos pastores, evoca la edad de oro y diversos acontecimientos de la historia mitológica primitiva: el diluvio, el robo del fuego y otros.

En la *Bucólica VII*, Melibeo se convierte en el árbitro en un duelo entre el pastor Coridón y Tirsis. Coridón presenta un tono más optimista, mientras que Tirsis es más polémico y brusco. De esta tensión dramática, Coridón resulta vencedor.

La *Bucólica VIII* es otro *carmen amoebaeum* en el que se entabla un nuevo duelo literario entre Damón y Alfesibeo. El primero recuerda sus desgracias amorosas, ya que su querida Nisa se ha casado con otro. Sólo el suicidio le llevará la paz amorosa. Alfesibeo, en cambio, reproduce la canción de una maga que ha perdido a su amante y finalmente consigue recuperarlo. El idilio se fundamenta, pues, en una nueva tensión antitética en que contrasta la solución feliz de la canción de Alfesibeo con la desgracia de Damón.

La *Bucólica IX* es un diálogo entre Lícidas y Meris; mientras van a Mantua, hablan de Menalcas, un pastor que ha conseguido mantener sus fincas gracias a su poesía. La tradición ha identificado a Menalcas con Virgilio.

En la *Bucólica X*, dedicada a Cornelio Galo, se recuerdan las cuitas amorosas de Galo por su querida Licóride, que ha huido con otro.

4.2. Temas de la poesía bucólica

El **canto de los pastores**, mayoritariamente de temática erótica, es el tema principal de la poesía bucólica. En algunos casos, el poeta adopta un punto de vista metaliterario, ya que a menudo, al principio de los poemas, se hace mención al inicio del canto y a la música: “meditas para la Musa forestal” (*Bucólica I*), “allí,

solo, sin orden, lanzaba estas quejas inútiles a las montañas y a los bosques” (*Bucólica* II), “cantemos cosas un poco mayores” (*Bucólica* IV).

Dentro de la poesía bucólica, el canto de los pastores tiene, como tema principal, la **experiencia amorosa** vivida por parte del pastor o bien episodios y aventuras de carácter mitológico, mayoritariamente, y también de temática erótica.

Con todo, la experiencia erótica rara vez comporta la felicidad total. A menudo, los pastores adoptan un tono quejumbroso y nostálgico. Se lamentan de sus desgracias amorosas, de la no correspondencia de los sentimientos amorosos por parte de la persona amada, de la muerte o desaparición del amante, de la infidelidad amorosa o también del sentimiento de desarraigo de la patria.

Es decir, abundan sobre todo los temas de queja amorosa, tal como el mismo Garcilaso de la Vega, un fiel evocador del género bucólico, recoge con la expresión paradójica “dulce lamentar” en la primera de sus *Églogas*:

“El dulce lamentar de dos pastores,
Salicio juntamente y Nemoroso,
he de cantar sus quejas imitando
cuyas ovejas al cantar sabroso
estaban muy atentas, los amores
(de pacer olvidadas) escuchando.”

Garcilaso de la Vega. *Églogas*, 1, 1-6.

Es frecuente, en todos estos casos, que la experiencia erótica aparezca tras la metáfora del fuego: *Formosum pastor Corydon ardebat Alexin* ‘el pastor Coridón ardía por el hermoso Alexis’ (*Buc.* 2, 1), *meus ignis, Amyntas* ‘Amintas, fuego mío’ (*Buc.* 3, 66), *Daphnis me malus urit* ‘Dafnis me hace inflamar’ (*Buc.* 8, 83). En todos estos casos, la metáfora del fuego sirve para subrayar la intensidad y profundidad del sentimiento amoroso.

También la **mitología** aparece como tema propio de la experiencia bucólica, ya sea porque determinados personajes mitológicos se introducen como interlocutores de los poemas bucólicos (por ejemplo, Pan, Sileno, las ninfas o los sátiros), o porque se rememoran leyendas mitológicas (como el episodio de Dafnis, el héroe pastoril que cae víctima del desamor).

4.3. Técnicas y motivos de la poesía bucólica

Aparte de la temática erótica, la poesía bucólica presenta unos personajes tipificados, los pastores, con unas características definidas (se trata de personajes

identificables con el mismo poeta) y un marco ambiental singular: el *locus amoenus* o la *silva*, es decir, la floresta idealizada.

El marco ambiental donde tiene lugar la escena es un paraje silvestre, un auténtico *locus amoenus*, es decir, un lugar boscoso, idílico e idealizado. La *silva* es un monte en el que no faltan árboles frondosos, arroyos de aguas cristalinas, fauna silvestre, cuevas y grutas, brisas y auras suaves. El ambiente respira calma y tranquilidad y se corresponde, a menudo, con el estado anímico del pastor-poeta.

Silva

Dada la importancia del marco ambiental, que se convierte en uno de los elementos característicos y necesarios de la poesía bucólica, no extraña el hecho de que la palabra *silva* haya servido para designar las composiciones bucólicas.

Frecuentemente, por convención, la acción se sitúa en la Arcadia, la región montañosa central del Peloponeso, caracterizada por la profusión de sus bosques y por el carácter agreste de su territorio. Así pues, gracias a la aportación de la poesía bucólica, ha quedado fijado en el imaginario colectivo de Occidente el **mito de la Arcadia**, un verdadero paisaje espiritual, asimilado al paraíso perdido, el lugar de consuelo y de vida sencilla que no se podía encontrar en una sociedad que vive en grandes ciudades, ajetreada y con prisas.

El tópico literario que suele abrir la descripción del *locus amoenus* es conocido con el nombre de *arbore sub quadam* ‘al pie de un árbol cualquiera’. En efecto, al inicio del poema bucólico, el poeta recuerda que la escena se inicia con un pastor tumbado bajo un árbol. Por ejemplo, este tópico es evocado, precisamente, en los primeros versos de la primera y de la séptima *Bucólicas* de Virgilio:

Tytire, tu patulae recubans sub tegmine fagi

“Tú, Títiro, acostado al amparo del haya anchurosa.”

Virgilio. *Bucólicas*, 1, 1 (traducción de Bartolomé Segura Ramos. Madrid: Alianza Editorial, 1986).

Forte sub arguta considerat ilice Daphnis.

“Por casualidad, Dafnis se hallaba sentado bajo una encina susurrante.”

Virgilio. *Bucólicas*, 7, 1 (traducción de Bartolomé Segura Ramos. Madrid: Alianza Editorial, 1986).

Este tópico es reanudado en el Renacimiento por los autores que cultivan la poesía pastoril y la novela. Por ejemplo, el creador de la novela pastoril, el napolitano Jacopo Sannazaro, en su conocida obra *La Arcadia*, lo recreaba así:

Vedemmo in una picciola acquetta appiè d'un salce sedere un solo capraio, che sonando diletta la sua mandra.

“Vimos junto a un arroyo y bajo un sauce a un cabrero solo, que tañendo deleitaba a su manada.”

I. Sannazaro. *Arcadia*, prosa novena (traducción de Julio Martínez Mesanza. Madrid: Editora Nacional, 1982).

El mismo motivo aparece en la *Diana* de Jorge de Montemayor, donde el pastor Sireno declara “Arrimóse al pie de un haya; començó a tender sus ojos por la hermosa ribera” o en algunos fragmentos de las *Églogas* de Garcilaso de la Vega:

“Salicio recostado
al pie d’una alta haya, en la verdura.”

Garcilaso de la Vega. *Églogas*, 1, 45-46.

“A la sombra holgando
d’un alto pino o robre
o d’alguna robusta y verde encina.”

Garcilaso de la Vega. *Églogas*, 2, 51-53.

El *locus amoenus*, escenario ideal de la poesía bucólica, se podía independizar del género bucólico y convertirse en objeto de descripciones retóricas en otros géneros, tal como se observa, por ejemplo, en el *Satiricón* de Petronio:

“El plátano flexible y Dafne, de bayas coronada,
el tembloroso ciprés
y el pino real de tronco desnudo y trepidante copa
proyectaban sus sombras estivales.
Las traviesas aguas de un espumante arroyo
entre aquellos árboles jugaban
volteando con quejumbroso ruido los guijarros.
¡Oh sitio ideal para el amor!
Que lo digan Aedón, la silvana,
y la casera Progne,
que revoloteaban entre las hierbas y las tiernas violetas,
y regalaban con cantos su campiña.”

Petronio. *El Satiricón*, 131 (traducción de Julio Picasso. Madrid: Cátedra, 1985).

Los pastores de la poesía bucólica clásica, identificables con los mismos poetas, han sido también definidos con rasgos propios, pasando a formar parte del patrimonio literario de Occidente.

Naturalmente, los protagonistas de la poesía bucólica son pastores libres de preocupaciones materiales, que viven en una cierta opulencia. Son frecuentes las imágenes y metáforas que así lo indican. Por ejemplo, como símbolo de su riqueza, el poeta alude a la imposibilidad de contar las cabezas de ganado o la libre disposición de leche y de queso. Por ejemplo, en la segunda *Bucólica*, Virgilio reúne estas dos ideas en estos versos:

“Mil corderas mías vagan por los montes de Sicilia; no me falta leche fresca ni en verano ni en invierno.”

Virgilio. *Bucólicas*, 2, 21-22 (traducción de Bartolomé Segura Ramos. Madrid: Alianza Editorial, 1986).

La primera idea aparece ya, por ejemplo, en Teócrito y en las *Metamorfosis* de Ovidio. Este último poeta, en un cuadro pastoral, declaraba: *pauperis est numerare*

pecus 'es cosa de pobres contar las cabezas de ganado'. La misma idea es recogida por Garcilaso, con la expresión *sin cuento*:

“¿No sabes que sin cuento
buscan en el estío
mis ovejas el frío
de la sierra de Cuenca y el gobierno
del abrigado Extremo en el invierno?”

Garcilaso de la Vega. *Églogas*, 1, 189-193.

El otro motivo (la disposición de queso y de leche fresca durante todo el curso del año) es también típico de la poesía pastoril y, como tal, será adoptado también por los poetas pastoriles del Renacimiento.

“Siempre de nueva leche en el verano
y en el invierno abundo; en mi majada
la manteca y el queso está sobrado.”

Garcilaso de la Vega. *Églogas*, 1, 169-171.

Finalmente, la **llegada del atardecer** es el tópico literario que sirve para cerrar la escena bucólica y para finalizar el idilio. El final del día significa también el final del poema.

En este sentido, los poemas bucólicos pueden utilizar diversas imágenes para indicar este momento temporal: el crecimiento y el alargamiento de las sombras, el retorno de las manadas o la aparición de la estrella vespertina, episodios todos ellos que señalan, inequívocamente, la llegada del crepúsculo. Estos tópicos también se utilizan en la poesía bucólica renacentista:

“La sombra se veía
venir corriendo apriesa
ya por la falda espesa
del altísimo monte.”

Garcilaso de la Vega. *Églogas*, 1, 414-417.

“Recoge tu ganado, que cayendo
ya de los altos montes, las mayores
sombras con ligereza van corriendo.
Mira en torno y verás por los alcores
salir el humo de las caseñas
de aquestos comarcanos labradores.”

Garcilaso de la Vega. *Églogas*, 2, 1867-1872.

4.4. Pervivencia de la poesía bucólica

Las *Bucólicas* de Virgilio, la máxima expresión del género bucólico, han disfrutado de una extraordinaria fortuna en la tradición literaria occidental:

“Desde el primer siglo del Imperio hasta la época de Goethe, la enseñanza de la literatura latina comenzaba con la lectura de la primera égloga; no es exagerado afirmar que quien

no tenga en la cabeza este poemita no tendrá tampoco la clave de la tradición literaria europea.”

E.R. Curtius (1955). *Literatura europea y Edad Media Latina* (traducción castellana del original alemán, pág. 273). México: Fondo de Cultura Económica.

Hay motivos de inspiración bucólica presentes en diversas obras de la literatura medieval. Todos los precursores del Renacimiento (Dante, Petrarca y Boccaccio) recrearon también este tipo de poesía. Dante con dos *Églogas* en latín, Petrarca con un *Bucolicum carmen* en latín, formado por doce églogas, y, finalmente, Boccaccio con otro *Bucolicum carmen*, compuesto por dieciséis églogas.

La Arcadia de Sannazaro (publicada en 1504), que combina verso y prosa, comporta el nacimiento de la novela pastoril renacentista y representa uno de los puntos firmes en la consolidación del mito de la Arcadia, considerada como la región paradisíaca donde viven pastores felices y tienen lugar escenas lúdicas, aventuras amorosas y certámenes poéticos.

La Arcadia de Sannazaro narra las aventuras del pastor Sincero en la Arcadia y el retorno a su querida patria, Nápoles. No faltan todos los tópicos del bucolismo, como la descripción del *locus amoenus*, las lamentaciones por la crueldad de la mujer amada y el retorno de la edad de oro. *La Arcadia* de Sannazaro influyó notablemente en el desarrollo de la novela pastoril, que encuentra una de sus expresiones más genuinas y esmeradas en la *Aminta* del escritor italiano Torquato Tasso.

La influencia de Virgilio y del mismo Sannazaro es patente, pues, en las églogas del Renacimiento, de temática bucólica, como las *Églogas* de Garcilaso, y en la novela pastoril castellana, con obras como *La Diana* de Jorge de Montemayor o la *Galatea* de Cervantes.

Don Quijote quiere hacerse pastor

Cervantes recrea, paródicamente, todos los elementos característicos de la poesía bucólica en el capítulo 67 de la segunda parte de *El Quijote*, titulado precisamente *De la resolución que tomó don Quijote de hacerse pastor y de seguir la vida del campo*:

“Éste es el prado donde topamos a las bizarras pastoras y gallardos pastores que en él querían renovar e imitar a la pastoral Arcadia, pensamiento tan nuevo como discreto, a cuya imitación, si es que a ti te parece bien, querría, ¡oh Sancho!, que nos convirtiésemos en pastores, siquiera el tiempo que tengo de estar recogido. Yo compraré algunas ovejas, y todas las demás cosas que al pastoral ejercicio son necesarias, y llamándome yo *el pastor Quijotiz*, y tú *el pastor Pancino*, nos andaremos por los montes, por las selvas y por los prados, cantando aquí, endechando allí, bebiendo de los líquidos cristales de las fuentes, o ya de los limpios arroyuelos, o de los caudalosos ríos. Daránnos con abundantísima mano de su dulcísimo fruto las encinas, asiento los troncos de los durísimos alcornoques, sombra los sauces, olor las rosas, alfombras de mil colores matizadas los estendidos prados, aliento el aire claro y puro, luz la luna y las estrellas, a pesar de la oscuridad de la noche; gusto el canto, alegría el lloro, Apolo versos, el amor conceptos, con que podremos hacernos eternos y famosos, no sólo en los presentes, sino en los venideros siglos.”

M. de Cervantes (1605). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 2, 67.

Actualmente, los términos *égloga* e *idilio* siguen utilizándose para referirse a composiciones poéticas de tono bucólico y de temática amorosa. De hecho, para la crítica moderna, no son términos estrictamente sinónimos, ya que el *idilio* es una composición más breve (en versos de arte menor), preferentemente recitado y de tono descriptivo, mientras que la *égloga* se ha convertido en una composición poética más elaborada, que a menudo, pero no siempre, se presenta como un diálogo entre pastores en un marco idealizado.

5. La poesía lírica

En la literatura clásica, la poesía lírica era el género poético destinado a ser cantado con el acompañamiento de una lira; de ahí su nombre.

La **poesía lírica** es un género poético de temática intimista y subjetiva, en la que se utilizan los llamados **metros líricos**, que expresa sentimientos u opiniones relativos al yo poético.

Modalidades de la poesía lírica griega

Dentro de la poesía lírica, se distinguía entre una **lírica coral** (canto para un coro de personas) y una **lírica monódica** (canto para una única voz).

Entre las modalidades de la poesía lírica coral, destinada a ser cantada o recitada por un coro de personas, el himno ocupa un lugar especial. El **himno** es la composición que exalta, canta y celebra la gloria de un dios o de un héroe; constituye una de las expresiones poéticas más antiguas.

También estaba el **ditrambo**, la composición poética que alababa y exaltaba al dios Dioniso. El **epitalamio** era otra composición lírica destinada a ser cantada por un grupo de chicos o de chicas durante la noche de bodas y en la que eran frecuentes la alusión al gozo que proporcionaba el matrimonio y otros temas parecidos. El **epicedio** era el canto coral en honor de un difunto y, posteriormente, por extensión, pasó a designar cualquier composición poética fúnebre. El término **genethliakón** 'genetliaco' o natalicio designaba aquella composición poética escrita para conmemorar un nacimiento o un aniversario. La **oda** también era originariamente una composición lírica coral, que servía para alabar a los vencedores de los juegos olímpicos. El **propemptikón** era la composición poética lírica con la que se deseaba buen viaje a una persona determinada. El **encomio**, a su vez, era la composición poética en la que se alababa a un personaje eminente.

Además, en las literaturas clásicas hay un género poético estrechamente relacionado con la poesía lírica. Se trata de la **poesía yámbica**.

Desde el punto de vista formal, la **poesía yámbica** utilizaba en sus composiciones, denominadas genéricamente **epodos**, los versos yámbicos, basados en el **yambo**. Con respecto a los motivos y a las temáticas propias, la poesía yámbica dedica un amplio espacio a la invectiva y a los ataques contra todo tipo de personas y actitudes.

La poesía yámbica griega

En época arcaica, los yambógrafos principales fueron Arquíloco de Paros (del siglo VII a. C.), Simónides de Amorgos (autor de una famosa invectiva contra las mujeres) y Hiponacte de Éfeso (del siglo VI a. C.). Los estudiosos han observado que la poesía yámbica griega contenía una fuerte carga normativa, ya que, criticando, proponía ex negativo normas de conducta socialmente aceptadas.

En época helenística, el poeta Calímaco de Cirene modificó el carácter de la poesía yámbica, introduciendo temas más serios y renunciando, en parte, a la virulencia presente en la poesía yámbica de época arcaica.

Los metros líricos

En la poesía lírica se utilizaba toda una serie de estrofas de origen griego (estrofa sáfica, alcaica, asclepiadeos, etc.) basadas en la alternancia de versos formados por diversos tipos de pies, que, a su vez, son resultados de la combinación de sílabas largas y sílabas breves.

El yambo

El yambo es un pie formado por una sílaba breve seguida de una sílaba larga. En las lenguas románicas, el yambo corresponde a una sucesión de sílaba átona seguida de sílaba tónica.

5.1. Principales poetas líricos latinos

En la literatura latina, la poesía lírica se inspira en las temáticas y en el estilo de la poesía lírica griega. Entre los cultivadores principales de este género destacan **Catulo**, que vivió a finales de la época republicana, y **Horacio**, que vivió en época de Augusto y que también cultivó la poesía yámbica.

5.1.1. Catulo

En época tardorrepública (siglo I a. C.), movida por un espíritu de renovación de la poesía romana, aparece una nueva generación de poetas, llamados *poetae noui* 'nuevos poetas'. Los *poetae noui* son muy permeables a las influencias griegas e intentan adaptar al latín los temas y metros de los géneros poéticos de época helenística. Por eso, se inspiran en los poetas de este periodo, en particular Calímaco de Cirene y Euforión de Calcis, y también en los poetas de época arcaica (Safo, Arquíloco, Anacreonte, Hiponacte).

Con respecto a los **aspectos formales**, los *poetae noui* recogieron los postulados estéticos de época helenística, aunque preferían las formas literarias menores y rehuían las obras extensas (la épica). Por eso, dado que prevaleció el gusto por los poemas de extensión breve y de gran perfección formal, cultivaron la poesía lírica y otros géneros literarios menores: la poesía elegíaca, la poesía epigramática y el epilio.

En cuanto al **contenido**, los *poetae noui* introducen también las temáticas helenísticas, con el gusto por la proliferación de referencias eruditas (mitológicas, históricas, geográficas, astronómicas, científicas) y un alto grado de subjetividad.

El más conocido de los *poetae noui* y el gran protagonista de la renovación de la poesía romana fue **Catulo** (87/84 a. C.-57/54 a. C.), nativo de Verona, autor de poemas líricos, epilios, elegías y epigramas.

Los **Poemas** de Catulo constan de ciento dieciséis composiciones agrupadas en tres partes:

- En la primera parte (poemas 1-60), estrictamente lírica, predominan las piezas breves de temática variada (tema erótico, amistad, sátira política) y métrica diversa.
- La segunda parte (poemas 61-68) está formada por composiciones más largas y eruditas: epitalamios, elegías y pequeños cuadros de escenas mitológicas (epilios). Se trata de poemas con una dosis de erudición extraordinaria y de un notable perfeccionismo formal, de clara derivación helenística.

Traducciones al castellano

Catulo (1997). *Poesías* (traducción de M. Dolç). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Catulo (1997). *Poesías* (traducción de A. Ramírez de Verger). Madrid: Alianza Editorial.

- La tercera parte (poemas 69-116) es una colección de epigramas en dísticos elegíacos generalmente breves. Son, por lo tanto, *nugae*, es decir, bagatelas, variaciones infinitas sobre diversos temas, con un refinamiento formal extremo. Predomina el tono más personal y subjetivo: juramentos de amor, lamentos del ser amado, fidelidad en la amistad, deslealtad, ingratitud, ataques a determinados personajes, poesía de consolación, etc.

En la obra de Catulo, especialmente en la producción estrictamente lírica, desempeña un papel esencial el llamado **ciclo de Lesbia**, es decir, el conjunto de poemas en los que el autor convierte en material poético su relación amorosa con Lesbia.

Lesbia

Lesbia es un seudónimo bajo el cual se esconde la amante de Catulo, una dama importante de la aristocracia romana.

5.1.2. Horacio

Horacio, nativo de Venusia (Venosa), constituye otro referente de la literatura de época de Augusto. Cultivó diversos géneros poéticos, como la poesía lírica, la poesía yámbica y, también, la sátira.

La obra lírica de Horacio está formada por los cuatro libros de *Odas* y por un himno coral conocido como *Carmen Saeculare* 'Canto del Siglo'.

Traducciones al castellano

Horacio (1988). *Odas* (traducción de J. Juan). Barcelona: Bosch.

Horacio (1996). *Epodos y odas* (traducción de V. Cristóbal López). Madrid: Alianza Editorial.

En las *Odas* es evidente la influencia de los líricos de época arcaica (Alceo de Lesbos, Safo de Lesbos, Píndaro de Tebas y Anacreonte de Teos), de los cuales Horacio toma esquemas métricos, temas y motivos.

Para celebrar los Juegos Seculares del 17 a. C., el mismo Augusto encargó a Horacio la redacción de un himno dedicado a Apolo y a Diana, que tenía que ser recitado por un coro de chicos y de chicas. El *Carmen saeculare* es, pues, un himno coral a estas divinidades, a las cuales se pedía su protección, el retorno de las antiguas virtudes y el cumplimiento del programa de Augusto.

Horacio cultivó también la **poesía yámbica**, con un libro de *Epodos*, en los cuales abunda la crítica mordaz y el tono satírico.

En los *Epodos* de Horacio, todo es objeto de burla y de censura: el hedor del ajo, el mal gusto de los libertos enriquecidos, la lascivia de las viejas, la mala poesía, la brujería y las prácticas mágicas, etc. También hay lugar para motivos más serios, como el lamento por los conflictos y las guerras civiles.

5.2. Temas de la poesía lírica

El subjetivismo, es decir, la expresión de los sentimientos personales del poeta, es tal vez una de las características definitorias de la poesía lírica.

Entre las temáticas propias de la poesía lírica, es decir, entre las temáticas relacionadas con la expresión de los sentimientos del yo poético, la **temática erótica** es preponderante. Todas las fases de la pasión amorosa hacia una *puella* ('chica') o hacia un *puer delicatus* ('chico refinado') son sujeto de inspiración y objeto de elaboración literaria.

A esta temática erótica, por ejemplo, se adscribe el llamado **ciclo de Lesbia** de Catulo, en el que la relación amorosa de Catulo y Lesbia es objeto de un tratamiento apasionado y sin matices. Catulo relata todas las fases de la pasión amorosa: el enamoramiento repentino, la pasión desenfrenada, las dudas, la primera ruptura, los reproches, la reconciliación, la ruptura definitiva y el recuerdo endulzado. De la fase correspondiente al inicio de la pasión erótica, el famoso "poema de los besos" es un buen ejemplo.

"Vivamos, querida Lesbia, y amémonos,
y las habladurías de los viejos puritanos
nos importen todas un bledo.
Los soles pueden salir y ponerse;
nosotros, tan pronto acabe nuestra efímera vida,
tendremos que vivir una noche sin fin.
Dame mil besos, después cien,
luego otros mil, luego otros cien,
después hasta dos mil, después otra vez cien;
luego, cuando lleguemos a muchos miles,
perderemos la cuenta para ignorarla
y para que ningún malvado pueda dañarnos,
cuando se entere del total de nuestros besos."

Catulo. *Poesías*, 5 (traducción de Antonio Ramírez de Verger. Madrid: Alianza Editorial, 1988).

Pronto, sin embargo, empiezan a aparecer las dudas y sobreviene la primera ruptura, que se supera con la posterior reconciliación y, al fin, entre reproches e inyectivas muy duras, se produce el despido final, como manifiesta este poema:

"Vosotros, dispuestos a afrontar tales aventuras
y lo que disponga la voluntad de los dioses,
comunicad a mi amada este breve y
no agradable mensaje:
que viva y lo pase bien con sus amantes,
esos trescientos que estrecha a la vez en sus brazos,
sin amar de verdad a ninguno, pero rompiendo por igual
los ijares de todos,
y que no busque, como antes, mi amor,
que por su culpa ha muerto como una flor
al borde de un prado, cuando el arado
la troncha al pasar."

Catulo. *Poesías*, 11, 13-25 (traducción de Antonio Ramírez de Verger. Madrid: Alianza Editorial, 1988).

La misma temática erótica aparece también en la obra lírica de Horacio, aunque en el poeta de Venosa el tratamiento del tema es menos apasionado y más distante. Horacio insiste en el carácter efímero y fugaz del amor, en las dudas y las vacilaciones de los amantes, o en los celos.

La lírica también puede expresar **preceptos éticos de inspiración epicúrea o hedonística**, que rechazan las tribulaciones propias de la vida pública, elogian la vida sencilla y retirada, y recomiendan disfrutar de los pequeños placeres que proporciona el simple hecho de vivir o de contemplar la naturaleza.

En la obra lírica de Horacio, la formulación poética de este ideal ético consigue su punto más elevado. Efectivamente, todos estos preceptos constituyen el núcleo de la conocida *mediocritas aurea* ‘dorada moderación’, que recomienda el disfrute sereno de la vida, la asunción juiciosa de las cosas que proporciona el día a día, sin renunciar al placer y al disfrute de las cosas inmediatas, como la compañía de los amigos, la diversión en la mesa. Así también se recuperan los motivos simposíacos de inspiración anacreóntica:

“Poden con la hoz las cepas calenas
aquellos a quienes la Fortuna se las dio;
apure en copas de oro sus vinos,
comprados con mercancías sirias,
el mercader amado por los mismísimos dioses,
pues vuelve a ver tres y cuatro veces al año,
incólume, el mar Atlántico.
A mí me alimentan las aceitunas, la achicoria
y las suaves malvas.
Concédeme, Hijo de Latona, gozar con salud de lo que tengo,
pero, por favor, con la mente clara,
y pasar una decorosa vejez no privada de mi cítara.”

Horacio. *Odas*, 1, 31, 9-20 (traducción de Alfonso Cuatrecasas. Barcelona: Planeta, 1986).

Dentro de la lírica se cultivan otras **temáticas intimistas o subjetivas**: la amistad, las invectivas o críticas contra determinados personajes, la exaltación del paisaje. También hay lugar para temas más trascendentes, como meditaciones sobre la muerte o sobre la inmortalidad literaria.

5.3. Técnicas y motivos de la poesía lírica

La poesía lírica es el género subjetivo por excelencia, intrínsecamente ligado a la expresión de los sentimientos y de las desazones del yo poético.

Uno de los procedimientos técnicos para intentar expresar los sentimientos del poeta, e implicar al máximo el lector, consiste en la **formulación de preguntas retóricas**, cuya respuesta es evidente. De esta manera, se intenta que el lector comparta el punto de vista del autor.

Para conseguir que el lector se implique en la temática y en la experiencia protagonizada por el autor, éste puede utilizar el **desdoblamiento poético**, que se basa en la utilización conjunta de la primera y de la segunda persona. El autor expresa sus sentimientos con la primera persona, pero también utiliza la segunda persona para dirigirse a sí mismo, dándose consejos o advirtiéndose él mismo del desarrollo de determinadas situaciones.

En este famoso poema de Catulo se observa una combinación de estas dos técnicas. El poeta utiliza fórmulas yusivas de segunda persona y el caso vocativo para dirigirse a sí mismo y, al mismo tiempo, cierra el poema con una serie de preguntas retóricas que intentan obtener respuesta por parte del lector y hacerlo todavía más partícipe del sentimiento de desolación que embarga al poeta:

“Desgraciado Catulo, deja de hacer tonterías,
y lo que ves perdido, dalo por perdido.
Brillaron una vez para ti soles luminosos,
cuando ibas a donde te llevaba tu amada,
querida por ti como no lo será ninguna.
Entonces se sucedían escenas divertidas,
que tú buscabas y tu amada no rehusaba.
Brillaron de verdad para ti soles luminosos.
Ahora ella ya no quiere; tú, no seas débil, tampoco
ni sigas sus pasos ni vivas desgraciado,
sino endurece tu corazón y mantente firme.
¡Adiós, amor! Ya Catulo se mantiene firme:
ya no te cortejará ni te buscará contra tu voluntad.
Pero tú lo sentirás, cuando nadie te corteje.
¡Malvada, ay de ti! ¡Qué vida te espera!
¿Quién se te acercará ahora? ¿Quién te verá hermosa?
¿De quién te enamorarás? ¿De quién se dirá que eres?
¿A quién besarás? ¿Los labios de quién morderás?
Pero tú, Catulo, resuelto, mantente firme.”

Catulo. *Poesías*, 8 (traducción de Antonio Ramírez de Verger. Madrid: Alianza Editorial, 1988).

Otro tópico presente en la poesía lírica que sirve para mostrar la profundidad e intensidad del sentimiento amoroso son los **adynata**, es decir, los listados de cosas o hechos imposibles que no pueden ocurrir (de la misma manera que el amor no se puede acabar) o la **enumeración de cosas no cuantificables** que se comparan con la inmensidad, intensidad y profundidad del sentimiento amoroso. En este poema de Catulo, el poeta declara que no se puede cuantificar el número de besos que consideraría suficiente para sentirse satisfecho:

“Me preguntas, Lesbia, cuántos besos
tuyos me bastarían y sobrarían.
Cuántos infinitos granos de arena Libia
hay en Cirene, rica en laserpicio,
entre el abrasador templo de Júpiter
y la sagrada tumba del legendario Bato,
o cuantas estrellas en la noche callada
contemplan los furtivos amores de los hombres,
tantos besos tuyos bastarían
y sobrarían al loco Catulo;
así los curiosos no podrán contarlos
ni hechizarlos con malévolos lengua.”

Catulo. *Poesías*, 7 (traducción de Antonio Ramírez de Verger. Madrid: Alianza Editorial, 1988).

El paisaje también adquiere carta de naturaleza en la poesía lírica. En efecto, a menudo tiene lugar la **poetización del paisaje**, es decir, la evocación de un lugar determinado, relacionado con la experiencia vital del poeta.

Dos famosos poemas de Catulo y de Horacio evocan, respectivamente, dos parajes (la villa de Sirmión cerca del lago de Garda y la fuente de Bandusia) relacionados con su propia experiencia vital:

“Sirmión, joya de penínsulas e islas,
bañada por los dos Neptunos
con lagos cristalinos y ancho mar,
¡con qué placer y alegría vuelvo a verte,
cuando me parece mentira haber dejado atrás
las llanuras de Bitinia y volver a verte sano y salvo!
¿Hay mayor felicidad que estar libre de preocupaciones,
cuando el alma deja su carga y, fatigados
de un largo viaje, llegamos a nuestro hogar
y descansamos en nuestro añorado lecho?
Este único placer compensa todas las fatigas.
¡Salud, querida Sirmión, alégrate con tu dueño!
¡Alegraos también vosotras, aguas cristalinas del lago,
y reíd cuantas risas hay en casa!”

Catulo. *Poesías*, 31 (traducción de Antonio Ramírez de Verger. Madrid: Alianza Editorial, 1988).

“Oh fuente de Bandusia más límpida que el cristal,
digna del dulce vino y de las flores:
mañana serás obsequiada con un cabrito
cuya frente, abultada por incipientes cuernos,
destina al amor y a la lucha. En vano;
pues teñirá tu gélida corriente con su roja sangre
este hijo de un retozón rebaño.
El tiempo atroz de la ardiente Canícula no puede afectarte;
tú proporcionas tu amable frescor a los toros,
cansados por el arado,
y al errante ganado.
Tú formarás parte también de las ilustres fuentes
al celebrar yo a la encina colocada en tus huecas rocas
de donde manan tus aguas parleras.”

Horacio. *Odas*, 3, 13 (traducción de Alfonso Cuatrecasas. Barcelona: Planeta, 1986).

Al nombre de Horacio van ligados dos tópicos literarios que han disfrutado de una larga vida en la literatura universal. En efecto, Horacio es el creador o re-creador de un conjunto de tópicos (el famoso *carpe diem* o el célebre *beatus ille*, analizados en el capítulo segundo) que han tenido amplia fortuna en la literatura universal.

5.4. Pervivencia de la poesía lírica

No es preciso decir que los temas de la poesía lírica latina han sido objeto de una amplia imitación y emulación por parte de poetas de todos los tiempos y de todos los lugares.

Por ejemplo, el ciclo de Lesbia ha quedado, en la tradición occidental, como muestra de la multitud de sentimientos antitéticos que provoca la pasión

amorosa, en la cual son frecuentes las contradicciones entre la razón y el corazón, entre lo que se desea apasionadamente y lo que el juicio aconseja hacer.

Ya hemos señalado en diversas ocasiones que los temas y los tópicos poéticos de Horacio han disfrutado de numerosas recreaciones en la literatura universal. Muchos poetas han adoptado su *mediocritas aurea*, esta actitud de templanza y de despreocupación hacia las desazones de la vida, que busca el equilibrio y la paz interior; entre ellos, podemos recordar el ya mencionado poeta castellano Fray Luis de León:

“A mí una pobrecilla
mesa, de amable paz bien abastada,
me baste, y la vajilla,
de fino oro labrada,
sea de quien la mar no teme airada.
Y mientras miserablemente
se están los otros abrasando
con sed insaciable
del no durable mando,
tendido yo a la sombra esté cantando.
A la sombra tendido,
de yedra y lauro eterno coronado,
puesto el atento oído
al son dulce, acordado,
del plectro sabiamente meneado.”

Fray Luis de León. *Oda a la vida retirada*, 71-85.

6. La sátira y la poesía epigramática

La sátira y la poesía epigramática presentan diversas características comunes que las singularizan, como un espíritu de crítica dirigida contra personas o comportamientos determinados que nace de la pretensión moral de corregir, mediante la ridiculización y la burla, los errores y los vicios de la conducta humana.

6.1. La sátira

Inicialmente, la **sátira romana** fue un género muy flexible, tanto con respecto a la forma como con respecto al contenido. Progresivamente, sin embargo, adquirió una personalidad propia, claramente definida.

Con la expresión *satura quidem tota nostra est* 'la sátira, efectivamente, es totalmente nuestra', Quintiliano defendía el origen romano de la sátira, en contraposición con la mayor parte de los otros géneros literarios, que derivaban de los modelos griegos. A pesar de la opinión de Quintiliano, la sátira romana recibe influencia griega, ya que heredó un espíritu crítico presente en la poesía yámbica griega y en la diatriba helenística.

La **sátira romana** se configura como un género poético, en hexámetros dactílicos, en el que son frecuentes la invectiva, la ironía y la crítica feroz contra los usos y costumbres de la raza humana, acompañadas de un espíritu burlón y sarcástico.

6.1.1. Principales autores satíricos latinos

Entre las principales composiciones satíricas romanas hay que recordar las *Sátiras* de Horacio (de época de Augusto) y las *Sátiras* de Juvenal (en época de Flavio y de Trajano).

a) Las sátiras de Horacio

Horacio también cultivó, aparte de la poesía lírica y de la poesía yámbica, la sátira, con una colección de *Sátiras* y con las *Epístolas*.

La **poesía satírica de Horacio** es una invectiva moral, en la que el autor, con un fuerte tono moralista, retoma la herencia de la sátira latina y de la diatriba helenística para reflexionar sobre la ética y la conducta humana.

La etimología de sátira

Ni siquiera los antiguos estaban de acuerdo sobre el origen de la palabra *sátira*. Etimológicamente, *satura* 'saciada' es la forma femenina del adjetivo *satur*. En latín arcaico con esta palabra se designaba un plato de cocina, un embutido o una ley. Algunos autores creen, probablemente de manera errónea, que es un término derivado del etrusco, mientras que otros lo acercan a la palabra griega *sátyros* 'macho cabrío', 'sátiro'.

Traducciones al castellano

Horacio (1996). *Sátiras. Epístolas. Arte poética* (traducción de H. Silvestre). Madrid: Cátedra.

Horacio (2001). *Sátiras* (traducción de J. Lozano Rodríguez). Madrid: Alianza Editorial.

En la sátira de Horacio predominan los motivos biográficos y filosóficos, con un tono claramente sarcástico. A pesar de la influencia de la ética epicúrea, también se reivindican los valores tradicionales, como la moderación, el juicio, el respeto de las costumbres o el rechazo de las excentricidades y de los excesos. Por eso, son frecuentes las burlas del comportamiento de los estoicos, que ponen en evidencia la contradicción entre la austeridad de sus principios filosóficos y la voluptuosidad y dispendio que caracterizaba su propia conducta personal.

Dentro de la producción poética de Horacio destaca por su singularidad la llamada *Epístola a los Pisones*, también conocida con el nombre de *Arte poética*. Como ya hemos visto, esta obra es un tratado de poética, sin hilo conductor, donde el autor expone una serie de preceptos generales relativos a la literatura y a los géneros literarios. Defiende la unidad, la coherencia y la armonía de la obra poética y, naturalmente, considera necesario que haya proporción entre el contenido de los poemas y la capacidad y el talento del poeta.

b) La sátira de Juvenal

El poeta **Juvenal** (ca. 60 d. C.-130 d. C.), autor de una colección de *Sátiras*, representa uno de los máximos exponentes de la sátira romana de época imperial.

En las *Sátiras de Juvenal* se retoman los tópicos de la literatura satírica y de la invectiva, y se dedica un amplio espacio a la crítica contra la corrupción de las costumbres y a la reivindicación de las virtudes tradicionales romanas.

Las *Sátiras* de Juvenal constituyen una buena muestra de la flexibilidad y capacidad de adaptación del género satírico. En efecto, la poesía satírica de Juvenal se caracteriza por una amplia variedad temática, centrada en la crítica de los innumerables y gravísimos vicios en que estaba sumida la sociedad romana de época imperial:

“Lo que desde entonces ocupa a los hombres, el deseo, el temor, la ira, el placer, los goces, los discursos, todo ello se revuelve en este libro.”

Juvenal. *Sátiras*, 1, 85-86 (traducción de Manuel Balasch. Madrid: Gredos, 1991).

En sus *Sátiras*, Juvenal critica todos los componentes de la sociedad romana (mujeres, esclavos, clientes, homosexuales, poetas, extranjeros, etc.), símbolos de una Roma que ha caído en la decadencia más absoluta. Así, a modo de ejemplo, la sátira I constituye una especie de prólogo en que expone sus intenciones; la sátira II está dedicada a la crítica de la falsa virtud de los filósofos que esconden vicios vergonzosos; la sátira III constituye una visión irónica de la sociedad romana; la sátira IV critica el despotismo imperial; la sátira V se

Vt pictura poesis

‘La poesía igual que la pintura’. El verso 361 de la *Epístola ad Pisones* ha sido usado como bandera por los defensores del realismo y del naturalismo y ha sido la expresión más plástica del principio de la mimesis o imitación, según el cual la literatura tenía que reflejar fielmente las situaciones y los problemas de la vida cotidiana.

Traducciones al castellano

Juvenal; Persio (1991). *Sátiras* (introducción, traducción y notas de M. Balasch Recort; introducciones generales de M. Balasch Recort y M. Dolç; revisión de O. Álvarez Huerta). Madrid: Gredos.

Juvenal (1996). *Sátiras* (traducción de F. Socas Gavilán). Madrid: Alianza Editorial.

burla de la arrogancia de los patronos; la sátira VI se centra en los vicios de las mujeres; la sátira VII se dedica a describir la vida triste de poetas y artistas; la VIII es una crítica de la hipocresía y de la falsa virtud.

Todos los personajes, objeto de la mordaz invectiva de Juvenal, son, pues, los culpables de la degradación moral de la sociedad de su tiempo; a éstos, Juvenal contrapone la simplicidad del carácter itálico y la autenticidad de las virtudes tradicionales.

Es fácil escribir sátiras

La misma Roma, repleta de vicios, ofrece a Juvenal el material para su crítica.

“Me sale al encuentro una matrona de alcurnia que suministra al marido sediento una mezcla de vino de Cales y de pulmón de sapo, ella, otra Lucusta de más categoría, que adiestra a las vecinas para que, entre la habladuría de las gentes, saquen a enterrar a sus maridos cubiertos de lívidas manchas. Si quieres ser alguien has de atreverte a algo que merezca la pequeña Gárgoris o la prisión. Alabamos la honradez, pero tiritas de frío. Los jardines, los castillos, las mesas taraceadas y la copa de plata, un trabajo ya antiguo, con un chivo en altorrelieve, todo esto se debe a los crímenes. ¿A quién deja dormir el corruptor de una nuera avarienta? ¿A quién las prometidas torpes y el adúltero revestido de toga? ¡Si el ingenio los niega, los versos los dicta la indignación.”

Juvenal. *Sátiras*, 1, 69-79 (traducción de Manuel Balasch. Madrid: Gredos, 1991).

Así, la experiencia vital y la realidad inmediata eran las fuentes de inspiración de Juvenal. No había que buscar más allá: el entorno proporcionaba motivos de inspiración y de crítica. No es la rigidez de sus postulados filosóficos ni la fortaleza de sus convicciones o de su posición ideológica, sino el día a día más cotidiano lo que hace surgir el espíritu combativo de la sátira de Juvenal: *facit indignatio uersum* ‘La indignación hace nacer el verso’.

6.1.2. Temas, técnicas y motivos de la sátira

Como ya se ha dicho, la sátira romana es un **género flexible** en cuanto a temática y forma. Por lo tanto, puede tratar argumentos muy diversos y según técnicas muy variadas. Bien pronto, sin embargo, por influencia helenística, la sátira romana se fue especializando en la crítica de determinadas actitudes y comportamientos humanos.

En la mayor parte de los casos, las temáticas están extraídas de la vida cotidiana que, como se ha visto, hacen nacer en el poeta la *indignatio*, el principal desencadenante de la inspiración poética.

La sátira utiliza varios procedimientos técnicos. En primer lugar, el yo poético, que centra el desarrollo de la acción, se convierte en el censor de los vicios y errores de los hombres, para lo cual se coloca, como juez, en una posición media, equidistante de los extremos: *Est modus in rebus, sunt certi denique fines, quos ultra citraque nequit consistere rectum* ‘Hay una medida para cada cosa; hay límites bien establecidos más allá de los cuales o más acá de los cuales no puede haber justicia’ (Horacio. *Sátiras* 1, 1, 106-107).

La crítica se ilustra o aligera con diversos procedimientos retóricos, como la ejemplificación del vicio en una persona concreta, el relato de una anécdota determinada o el procedimiento del interlocutor ficticio.

En la sátira siguiente, Horacio se sirve de un interlocutor ficticio para criticar las extravagancias en la comida:

“Horacio: ¿Qué? ¿Te agradó la cena del boyante Nasidieno? Pues ayer, cuando te buscaba para convidarte, se me dijo que desde el mediodía estabas bebiendo allí.


Fundanio: Tanto, que nunca ha habido en mi vida nada más agradable para mí.

Horacio: Si no te resulta molesto, dime el primer manjar que alivió tu airado estómago.

Fundanio: Lo primero fue jabalí de Lucania, cazado al amparo de un suave viento Austral, según explicaba el anfitrión, guarnecido con picantes rábanos, lechugas, raíces, chirivías, escabeche y tártaro de vino de Cos, todo lo cual estimula un estómago desganado. Cuando estas viandas fueron retiradas, un esclavo, con el vestido ceñido muy arriba, limpió la mesa de arce con un paño púrpura y otro recogió los desperdicios que estaban tirados y todo lo que pudiera molestar a los comensales. Luego, cual doncella del Ática portando los sagrados objetos de Ceres, avanza el moreno Hidaspes trayendo vinos de Cécubo, y el criado Alcón, un Quíos sin agua de mar. Dice entonces el dueño de la casa: ‘Mecenas, si el Albano o el Falerno te gustan más que los vinos que han sido servidos, tengo del uno y del otro’.

Horacio: ¡Miserable ostentación!”

Horacio. *Sátiras*, 2, 8, 1-17 (traducción de Alfonso Cuatrecasas. Barcelona: Planeta, 1986).

En la sátira se lleva a cabo el desarrollo narrativo de argumentos morales relativos a la condición humana (el descontento con la propia suerte, los vicios sexuales, la avaricia, la falsa modestia, la extravagancia, etc.) a partir de casos específicos y personas concretas que el poeta describe. De la anécdota se quiere llegar a la categoría. De lo particular se obtiene un precepto válido para todo el mundo. 

Todos estos procedimientos técnicos pretenden, en última instancia, realizar la crítica de manera suave e indirecta y suscitar la hilaridad del lector ante la ridiculez del comportamiento descrito. Por eso, la parodia, el transvestimiento o la inversión de las convenciones son los mecanismos utilizados para reír y para reírse, en algunos casos con cierta dosis de virulencia, de las debilidades humanas. Y no faltarán, en este sentido, el efectismo y la sorpresa, basados, por ejemplo, en la antítesis, en juegos de palabras o dobles interpretaciones.

6.1.3. Pervivencia de la sátira

La sátira (o mejor dicho, el tono satírico) es una de las constantes de la literatura universal. En efecto, el ataque dirigido por el poeta contra los vicios y las costumbres de su época, que los presenta como ridículos y objeto de burla y los personifica en la conducta de una persona concreta, ha sido uno de los géneros más difundidos y cultivados. A menudo la sátira utiliza la antítesis para

contraponer los vicios de la sociedad presente, corrupta y abyecta, a las virtudes del pasado, es decir, para contrastar la degeneración contemporánea con la gloria pretérita.

Las *Epístolas* de Horacio se configuran como una obra particularmente singular dentro de la producción satírica romana y dentro de la producción poética del mismo lírico, ya que no están caracterizadas por la utilización de un tono satírico excesivamente evidente. Además, las *Epístolas* de Horacio son el punto de partida de un nuevo género literario, la carta en verso, que apareció en el Renacimiento. Petrarca lo utilizó por primera vez en las *Epystole*, una colección de cartas en hexámetros dirigidas a Barbato de Sulmona. Entre las epístolas más conocidas de la literatura castellana hay que citar la *Epístola a Boscán* de Garcilaso de la Vega o la famosa *Epístola moral a Fabio* de Andrés Fernández de Andrada.

6.2. La poesía epigramática

La **poesía epigramática** es un género poético nacido en Grecia. Inicialmente, estaba definida, desde el punto de vista formal, por la utilización del dístico elegíaco. Desde el punto de vista del contenido, al principio, el dístico elegíaco se usó como sencilla inscripción funeraria. De aquí proviene la etimología de la palabra *epigrama*, que quiere decir precisamente ‘escrito puesto encima (de la tumba)’. Por lo tanto, podía expresar sentimientos de admiración y de veneración hacia el difunto, el lamento y el dolor que había provocado su pérdida, reflexiones de carácter ético, político o moral sobre el difunto (en especial, sobre el valor militar y las gestas del muerto) y también otras consideraciones estéticas en relación con el mismo monumento funerario o con la obra literaria (si el difunto era un escritor).

El epitafio de los caídos en la batalla de las Termópilas

Según el historiador griego Herodoto de Halicarnaso, en las tumbas de los espartanos caídos en la batalla de las Termópilas ante los persas, rezaba el epigrama siguiente:

“Caminante, informa a los lacedemonios que aquí yacemos por haber obedecido a sus mandatos.”

Heródoto. *Historia*, 7, 228, 2 (traducción de Carlos Schrader. Madrid: Gredos, 1994).

Poco a poco, sobre todo en época helenística, se empezaron a introducir elementos subjetivos en el epigrama, que dieron carta de nacimiento al llamado **epigrama erótico helenístico**.

El epigrama resultó privilegiado como género gracias al gusto helenístico por la composición breve, formalmente refinada e ingeniosa. De esta manera, el epigrama sirvió a los poetas griegos de época helenística para expresar todo tipo de pasiones y estados anímicos, y también para formular la crítica literaria o de las costumbres, con clara intención satírica.

En la literatura latina, el **epigrama** pasa de ser una poesía de carácter erótico a convertirse en una composición poética breve, de tono irónico y satírico, con altas dosis de ingenio y agudeza. El epigrama busca el ingenio intelectual refinado y sutil, una broma más o menos habilidosa, a partir de juegos de palabras o de ambivalencia léxica.

6.2.1. Principales epigramistas latinos

Entre los epigramistas principales de la literatura latina hay que mencionar a **Catulo** (cuyos epigramas conforman la parte final de su obra) y a **Marcial**.

En la literatura latina, la primera forma o modalidad de poesía epigramática cultivada es el **epigrama erótico**, de inspiración alejandrina, de la mano de los *poetae noui* y del propio **Catulo**, entre otros. En todos estos autores, el epigrama privilegia la temática amorosa, aunque también sirve para expresar ataques y críticas mordaces.

He aquí uno de los epigramas más conocidos de Catulo, en el cual la paradoja inicial pone de manifiesto el estado de ánimo del poeta, que se debate entre su propia pasión amorosa y la presencia mortificante de las dudas y de los reproches hacia su amada Lesbia:

“Odio y amo. ¿Por qué es así, me preguntas?
No lo sé, pero siento que es así y me atormento.”

Catulo. *Poesías*, 85 (traducción de Antonio Ramírez de Verger. Madrid: Alianza Editorial, 1988).

Ahora bien, el epigrama en la literatura latina va vinculado sobre todo a la figura de **Marcial** (ca. 40 d. C.-103 d. C.). Su obra significa la consolidación de un nuevo tipo de poesía epigramática, bastante alejado de la temática erótica.

Los **Epigramas** de **Marcial** son composiciones de carácter burlesco y satírico, con clara intención de escarnio o humorística.

En los **Epigramas** de **Marcial** desfila toda la sociedad romana de su época, con sus virtudes y con sus vicios, en un estilo punzante y atrevido, con una gran variedad de tonos y temas: amor, amistad, chismes, críticas, etc.

Con **Marcial**, el epigrama alcanza las características que tendrá posteriormente: se trata de una composición breve (combinación de uno o más dísticos elegíacos), de tono irónico, satírico o burlesco, con altas dosis de ingenio y de agudeza, y terminada en un *aculeus*, es decir, en la *pointe finale*, la broma o

Traducciones al castellano

Marcial (1990). *Epigramas completos* (traducción de D. Estefanía). Madrid: Cátedra.

Marcial (1997). *Epigramas* (traducción de A. Ramírez de Verger y J. Fernández Valverde; revisión de C. Codoñer; dos volúmenes). Madrid: Gredos.

Marcial (2004). *Epigramas* (traducción de J. Fernández Valverde y F. Socas Gavilán). Madrid: Alianza Editorial.

chiste final donde se muestra, en toda su plenitud, el ingenio del poeta. He aquí un ejemplo:

“Aunque se te saluda con frecuencia, tú nunca saludas el primero. Por tanto, Pontiliano, adiós para siempre.”

Marcial. *Epigramas*, 5, 66 (traducción de Dulce Estefanía. Madrid: Cátedra, 1991).

6.2.2. Temas, técnicas y motivos de la poesía epigramática

En el epigrama hay una amplia libertad de temas, técnicas y motivos, pero, en su tratamiento, predomina a menudo el tono irónico y satírico, con una crítica más o menos cruda, más o menos directa, más o menos intensa, de los comportamientos y actitudes humanos. Por eso, abundan las referencias a la vida cotidiana, a la amistad, al amor, siempre en tono irónico y burlón y con altas dosis de agudeza intelectual.

En diversas ocasiones, la vida misma, la realidad, diríamos hoy en día, es la fuente de inspiración principal de Marcial y la materia de donde el autor toma la temática para su crítica feroz y para la expresión de su sarcasmo.

Así, para evidenciar que es la misma realidad su particular fuente de inspiración, Marcial se dirige al lector, diciéndole *Hoc lege, quod possit dicere uita*: ‘*Meum est*’ “Lee eso, que pueda decir la vida: ‘Todo eso es mío’.”

Ahora bien, el rasgo característico del epigrama es el **ingenio**, presente normalmente en la parte final del poema, en el llamado *aculeus* ‘aguijón’ o *pointe finale*. Normalmente, por *pointe finale* se entiende la broma o el chiste expresado al final del epigrama mediante un juego de palabras basado en las múltiples acepciones léxicas de las palabras, en las anfibologías o en cualquier otra figura retórica. Mediante este recurso literario, el poeta intenta demostrar su ingenio y su agudeza para reírse y mofarse de una persona o de una actitud determinadas:

“Paula desea casarse conmigo; yo no quiero casarme con Paula: es vieja. Querría, si fuese más vieja.”

Marcial. *Epigramas*, 10, 8 (traducción de Dulce Estefanía. Madrid: Cátedra, 1991).

6.2.3. Pervivencia del epigrama

El escritor castellano Juan de Iriarte (del siglo XVIII) definía el epigrama de la siguiente manera:

“A la abeja semejante
para que cause placer
el epigrama ha de ser
pequeño, dulce y punzante.”

Juan de Iriarte.

Iriarte compara el epigrama con una abeja. Esta comparación es fruto de la tradición clásica, ya que, entre los antiguos, se decía que el epigrama tenía que ser como un *aculeus*, es decir, 'picar como un aguijón'. El epigrama, pues, debía ser breve, de expresión formal refinada y no excesivamente duro en las formas y, sobre todo, mediante la sorpresa, tenía que resultar como un aguijoneo, es decir, ser mordaz. En definitiva, Iriarte no hace más que recoger la codificación del epigrama que había hecho Marcial.

El epigrama no ha perdido nunca esta connotación de poema ingenioso y agudo. Actualmente, el término *epigrama* ha pasado a designar cualquier composición breve, de intención satírica, con tono picante y burlón, que, normalmente, tiene un contenido moral, ético, político o social, aunque eso no es una condición indispensable.

Hay que advertir, sin embargo, que, desde la época romántica, es decir, desde los *Epigramas venecianos* de Goethe, ha continuado la tradición del epigrama erótico, entendido como una composición breve, de temática amorosa.

7. La poesía elegíaca

Otro género poético, estrechamente ligado a la poesía epigramática por el hecho de adoptar también el dístico elegíaco, es la **poesía elegíaca**.

La **poesía elegíaca**, definida por el uso del dístico elegíaco, presenta un tono intimista, un carácter predominantemente subjetivo y una temática erótica.

En cuanto a la **forma**, la elegía utiliza, como hemos dicho, el **dístico elegíaco**, es decir, la combinación de un hexámetro dactílico y de un pentámetro.

En cuanto a la **temática**, en la poesía elegíaca predomina el tono intimista y el contenido amoroso. En las elegías, el poeta expresa sus preocupaciones amorosas, normalmente quejas por amores y pasiones no correspondidos o estados de ánimo tristes y desesperados. Por eso, el poeta recurre a excursos mitológicos largos y elaborados y a los lugares comunes de la tradición poética, como el *seruitium amoris* 'esclavitud amorosa', el ideal del *otium* 'ocio', el *dolce far niente* o la *recusatio* 'rechazo' de las ambiciones políticas.

Por su tono intimista en el tratamiento de la temática amorosa, la elegía romana es calificada de **subjetiva**, para diferenciarla de la elegía griega. Esta última es calificada de objetiva, por el hecho de que el poeta no solía expresar directamente sus propios sentimientos.

7.1. Principales poetas elegíacos latinos

Catulo y los *poetae noui* serían los introductores del género elegíaco en la literatura latina. Ahora bien, los principales poetas elegíacos (**Tibulo**, **Propercio**, **Ovidio**) escriben en época de Augusto (31 a. C.-14 d. C.).

La obra de **Tibulo** (49/48 a. C.-19 d. C.) consta de dos libros de *Elegías* de temática preferentemente erótica y de un fuerte carácter subjetivo.

Tibulo cultivó una elegía de tono personal. Utilizó relativamente poco el recurso de la mitología y prefirió, en cambio, la articulación, a menudo antitética, de sus pensamientos o sentimientos en forma de pequeños cuadros, con predominio del ambiente y de los tonos bucólicos. Con todo, están presentes

Traducciones al castellano

Tibulo (1987). *Poemas* (traducción de E. Otón Sobrino). Barcelona: Bosch.

Tibulo (1990). *Elegías* (traducción de H.F. Bauzá). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Tibulo (2004). *Elegías* (traducción de J.L. Arcaz Pozo). Madrid: Alianza Editorial.

todos los tópicos y motivos de la poesía elegíaca, como, por ejemplo, la fragilidad del amante ante la intensidad del sentimiento amoroso:

“Orgullosa era y que soportaría bien el rompimiento decía,
pero ahora para mí está lejos la presunción de ser fuerte.
Pues soy zarandeado igual que por un suelo llano el rápido trompo por una cuerda
al que un niño vivaz da vueltas con consumada habilidad.
Abrasa al altivo y tortúralo, para que no diga nada
presuntuoso después: frena sus ásperas palabras.
Pero piedad, por la unión en tu furtivo lecho,
por el amor te pido y tu cabeza que se recostó en mí.”

Tíbulo. *Poemas*, 1, 5, 1-8 (traducción de Enrique Otón Sobrino. Barcelona: Bosch, 1987).

El segundo gran poeta elegíaco de la época de Augusto es **Propercio** (50/47 a. C.-antes del 2 d. C.), autor de cuatro libros de *Elegías*.

En los tres primeros libros de *Elegías* de Propercio predomina la temática erótica, centrada en la figura de **Cintia**, la amante del poeta, frívola, caprichosa, voluble e irascible. Se recuerdan todas las fases de la pasión amorosa: el enamoramiento repentino y conmovedor, el amor ciego y completo, las dudas, las infidelidades y los reproches, la primera ruptura, la reconciliación y la separación definitiva. El poeta es un joven amante, apasionado, lleno de energía, que proclama su amor con gran emotividad sensual, como se lee en la primera elegía del libro primero:

“Cintia la primera me cautivó, infeliz de mí, con sus ojos, antes de que yo hubiera sido tocado de pasión alguna. Después Amor humilló mi mirada arrogante y sometió bajo sus pies mi cabeza, hasta que me enseñó a odiar, vil, a las castas doncellas, y a vivir sin razón alguna. Y ya esta locura no me abandona hace todo un año, aunque soy obligado a tener a los dioses en contra.

Milanión, no rehuyendo fatiga alguna, Tulo, venció la crueldad de la áspera hija de Jasio. Pues ya como loco erraba en los valles del Partenio e iba al encuentro de las alimañas salvajes; o bien él, herido por Hileo, el centauro, con una rama, doliente gimió en los peñascos de Arcadia, y así pudo subyugar a la veloz doncella: tanto en el amor pueden súplicas y favores. En mí Amor perezoso no concibe ardid alguno, ni se acuerda, como antes, de ir por conocidos caminos.

Mas vosotras, que poseéis el engaño de hacer que la luna descienda del cielo y que os ocupáis de sacrificar en los altares de la magia, ea, ¡cambiad el corazón de mi dueña y haced que el rostro de ella palidezca más que el mío! Entonces yo os creería, y que astros y ríos podéis arrastrar con cantos tesalios.

Y vosotros, amigos, que tarde acudís al que ha dado un mal paso, buscad socorros para un corazón eloquecido. Con valor soportaré los tormentos de hierro y de fuego, con tal que haya libertad de hablar lo que quiera la ira. Llevadme por lejanos países, llevadme a través de los mares, por donde mujer ninguna conozca mi camino: vosotros quedaos, a quienes el dios asiente con afable oído; y ojalá tengáis siempre compañía en un tranquilo amor.

Contra mí vuestra Venus amargas noches trama y el amor insatisfecho no me deja libre jamás. Este mal os aconsejo que evitéis: a cada uno retenga el cuidado de su amor y no abandone su habitual cariño. Porque si alguno diere a estos consejos tardos oídos, ¡ay!, ¡con cuánto dolor recordará mis palabras!”

Propercio. *Elegías*, 1, 1 (traducción de Antonio Tovar y María T. Belfiore Mártire. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984).

Traducciones al castellano

Propercio (1984). *Elegías* (traducción de M.T. Belfiore Mártire y A. Tovar). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Propercio (1987). *Elegías completas* (traducción de H.F. Bauzá). Madrid: Alianza Editorial.

Propercio (1989). *Elegías* (introducción, traducción y notas de A. Ramírez de Verger; revisión de F. Pejenaute Rubio). Madrid: Gredos.

En el último libro, *Cintia, ya muerta*, es objeto de una idealización literaria. La evocación constante hace olvidar las penas y endulza los recuerdos. En este poema, *Cintia, ya fallecida*, se aparece al poeta como si fuera una visión:

“Algo queda de las almas: la muerte no lo acaba todo, y la sombra amarillenta se escapa de la pira vencida. Así me pareció ver a *Cintia* apoyándose en la cabecera de mi lecho, un murmullo de la que poco antes había sido sepultada a la vera del camino, cuando pesaba sobre mí el sueño después del entierro de mi amor y me lamentaba de los fríos dominios de mi lecho.

Tenía el mismo peinado con que fue llevada, los mismos ojos, su vestido consumido por el fuego sobre su costado, y la llama había mordido el berilo que acostumbraba llevar en su dedo, el agua del *Leteo* había marchitado sus labios.

Exhalaba vivo aliento y voz, pero en los pulgares crujían sus manos quebradizas.”

Propertio. *Elegías*, 4, 7, 1-12 (traducción de Antonio Tovar y María T. Belfiore Mártire. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984).

Finalmente, el tercer gran poeta elegíaco de la época de Augusto es **Ovidio**, cuya producción épica ya hemos analizado.

La aparición de Ovidio en la escena literaria se produjo con sus *Amores*, una colección de elegías en las cuales el autor expresa las diferentes fases de la pasión amorosa por una tal *Corina*, nombre bajo el cual se esconde la amada, real o imaginaria, del poeta.

Continuando con la temática amorosa, escribió una colección de elegías, en forma de cartas ficticias: las *Heroidas* (en griego, ‘Heroínas’). Siguiendo la tradición de la epístola erótica helenística adaptada ya por Propertio, Ovidio imaginó las cartas que diversos héroes míticos habrían dirigido a sus amantes. Con este recurso literario, Ovidio se revela un hábil intérprete de la psicología femenina.

El poeta consagró tres libros más de elegías a la práctica amorosa, el *Arte de amar*, los *Remedios contra el amor* y *Sobre la cosmética del rostro femenino*, que constituían una innovación desde el punto de vista formal y temático.

En el *Arte de amar*, Ovidio enseña a los hombres y a las mujeres cómo se puede encontrar, seducir y cautivar el objeto de su amor, y suministra al amante eventual toda una serie de consejos prácticos. Así se dirige a los hombres:

“Cede cuando ella te lleve la contraria; cediendo saldrás vencedor; intenta únicamente representar el papel que ella te mande. Si reprende, tú reprenderás; todo lo que ella apruebe, lo aprobarás tú; lo que afirme, lo afirmarás; lo que ella niegue, lo negarás. Si se ha reído, te reirás; si llora, no se te olvide llorar.”

Ovidio. *Arte de amar*, 2, 198-203 (traducción de Vicente Cristóbal López. Madrid: Gredos, 1995).

Los *Remedios contra el amor* continúan la obra anterior y exponen los medios que tiene el hombre para librarse de un amor desgraciado.

Traducciones al castellano

Ovidio (1995). *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor* (introducción, traducción y notas de V. Cristóbal López; revisión de A. Ramírez de Verger). Madrid: Gredos.

Ovidio (2001). *Amores* (traducción de A. Ramírez de Verger). Madrid: Alianza Editorial.

La trilogía didáctica del amor se completó con *Sobre la cosmética del rostro femenino*, un breve poema sobre el arte del maquillaje y de la cosmética femenina, considerado uno de los instrumentos a disposición de la mujer para conseguir sus objetivos.

En realidad, a pesar de su apariencia didáctica, estos tres libros de elegías de Ovidio son parodias, donde, con gran ironía, convierte en poesía las prácticas de la seducción amorosa. De hecho, si la causa del exilio de Ovidio fue el escándalo o la inmoralidad de estos libros, como a menudo se ha aducido, hay que afirmar que la pena fue absolutamente desproporcionada con el “delito” cometido.

De la época de su exilio son las *Tristes* y las *Pónticas*, elegías en las que el poeta expresa insistentemente su dolor por la situación en la que vive, y pide, hasta caer en el servilismo, el perdón de los emperadores. Estas elegías, alejadas de la temática erótica, inauguran un tipo de elegía nueva, también intimista, fundamentado en la expresión de un sentimiento personal de tristeza por la situación presente y de añoranza por los tiempos felices del pasado.

7.2. Temas de la poesía elegíaca

Si examinamos la obra de estos poetas elegíacos, nos damos cuenta de que buena parte de sus composiciones poéticas se centra en la descripción de experiencias propias del poeta: *affaires* amorosos, cantos a la amistad, exaltación de la vida retirada alejada de las pasiones mundanas propias del mundo civil y urbano, alabanza del *otium*, invitación al disfrute comedido de los placeres terrenales, especialmente del vino y de la buena comida, evocación nostálgica de la patria natal o lamento por la muerte de un amigo. Son temas que derivan del componente subjetivo de la elegía y del epigrama erótico de época helenística y que adoptan en todo momento un tono íntimo, personal y subjetivo.

La poesía elegíaca de la época de Augusto, mayoritariamente de carácter subjetivo, privilegiaba, de acuerdo con la tradición helenística, las temáticas intimistas y subjetivas, centradas en las experiencias vitales del propio poeta, especialmente de carácter amoroso.

En efecto, el amor, en todas sus caras y fases, desde el enamoramiento repentino hasta los reproches y el rencor, es el tema principal de la elegía latina.

La poesía elegíaca presenta muchos puntos de contacto con la poesía lírica y, de hecho, con el paso del tiempo, sólo se diferenciaron por aspectos meramente formales. Así, la poesía elegíaca utilizó siempre el dístico elegíaco, a diferencia de la poesía lírica, que continuó aferrada a las estrofas líricas.

Traducciones al castellano

Ovidio (1992). *Tristes. Pónticas* (introducción, traducción y notas de J. González Vázquez; revisión de V. Cristóbal López y E. F. Baeza). Madrid: Gredos.
Ovidio (2003). *Tristes. Cartas del Ponto* (traducción de R. Herrera Montero). Madrid: Alianza Editorial.

Ahora bien, los poetas elegíacos de la época de Augusto también usan la elegía para evocar el origen de instituciones y cultos de Roma y recuerdan gestas de la historia contemporánea. Así, cantan los valores de la nueva Roma de Augusto: el recuerdo del pasado, el enaltecimiento de la Italia campesina y de la vida rústica, el desprecio de las riquezas y la alabanza de la austeridad tradicional y los otros motivos propios de la propaganda oficial. La exaltación de Augusto y de su régimen está presente en toda la obra de Propertio, pero especialmente en el libro IV, el más alejado de la temática erótica:

“Luego [Apolo] habló: ‘¡Oh descendiente de Albalonga, salvador del mundo, Augusto, reconocido como más grande que tu antepasado Héctor!, triunfa por mar, ya es tuya la tierra: por ti pelea mi arco y te protege todo este peso que llevo a mis espaldas. Libra a tu patria del miedo, ella que ahora, confiada en ti, que eres su vengador, colocó sobre la proa de tu nave los votos del pueblo’.”

Propertio. *Elegías*, 4, 6, 37-42 (traducción de Antonio Tovar y María T. Belfiore Mártire. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984).

Finalmente, hay que recordar que la poesía elegíaca del exilio de Ovidio modifica sustancialmente la temática del género elegíaco.

En efecto, Ovidio enriquece el género elegíaco inaugurando un nuevo filón de temática elegíaca, también subjetivo, destinado a tener una fortuna amplia en la literatura universal. Gracias a su obra de exilio, transforma la elegía erótica en poesía de lamentación y de queja, reflejo de un exilio interior y exterior a la vez.

En este sentido, en una de las elegías de las *Tristes*, el mismo Ovidio establece las diferencias de tema, tono y estilo entre su producción elegíaca anterior, de temática erótica, y la nueva poesía elegíaca que escribe desde el exilio:

“Si alguno busca diversión y poemas licenciosos, le advierto que no tiene por qué leer estos escritos. Más apropiado le resultará a éste Galo, o Propertio, de dulce palabra, o Tibulo, ingenio afable. ¡Ojalá que yo no hubiera estado incluido entre esa clase de poetas! ¡Ay de mí! ¿Por qué mi Musa bromeó alguna vez? Pero sufrí el castigo y aquel cantor del aljabado Amor está lejos, en los confines del escítico Histro. Por lo demás, he vuelto mi inspiración a poemas de interés general y le he ordenado que se acordara de su nombre.

Pero si alguno de vosotros me pregunta por qué canto tantos temas tristes, sepa que tuve que soportar muchas cosas lamentables. No compongo estos poemas con inspiración ni con arte: el tema está inspirado en mis propias desgracias. ¿Y qué parte de mi desventura hay en mi poesía?”

Ovidio. *Tristes*, 5, 1, 15-29 (traducción de José González Vázquez. Madrid: Gredos, 1992).

Por lo tanto, a partir de aquí la poesía elegíaca se convierte en poesía del exilio, que rememora, con nostalgia y añoranza, los tiempos pasados. En efecto, en las *Tristes* son frecuentes las evocaciones de las causas del exilio del poeta. En este poema, Ovidio recuerda la noche en la que recibió la orden imperial de abandonar Italia:

“Cuando me viene al recuerdo la funesta imagen de aquella noche, en la que transcurrieron mis últimos momentos en Roma, cuando recuerdo la noche en la que abandoné a tantos seres queridos, todavía ahora se me escurren las lágrimas de los ojos.

Ya se acercaba el día en que el César me había ordenado que abandonara los confines de Ausonia. Yo no tuve ni el tiempo ni la tranquilidad suficiente para hacer los preparativos: mis facultades se habían entorpecido debido a la larga espera. No me había ocupado ni de los esclavos ni de escoger compañeros de viaje, ni me había cuidado del vestido o existencias apropiadas para un desterrado. Me quedé pasmado de la misma manera que aquel que, herido por el rayo de Júpiter, sigue con vida, aunque ni él mismo tiene conciencia de su propia vida.”

Ovidio. *Tristes*, 1, 3, 1-12 (traducción de José González Vázquez. Madrid: Gredos, 1992).

7.3. Técnicas y motivos de la poesía elegíaca

Vista su temática fundamentalmente erótica, en la poesía elegíaca abundan los tópicos y los motivos relacionados con el amor, sometidos a menudo a un tratamiento apasionado y encendido.

Siguiendo una costumbre helenística, adoptada ya por Catulo, los elegíacos designarán a sus amadas mediante un seudónimo relativo al ámbito de la mitología griega, tras el cual se escondía la personalidad, real o imaginada, de la persona querida.

Así, las amantes de Tibulo se llamarán Delia (un epíteto de Diana, alusivo a la isla de Delos donde había nacido) y Némesis (en griego ‘venganza’, nombre de una divinidad). El nombre de la amante de Propercio, Cintia, evoca un epíteto de Apolo; Corina, la amante de Ovidio, es el nombre de una poetisa griega.

Uno de los tópicos más conocidos y utilizados en la poesía elegíaca es el *paraklausithyron*, es decir, la expresión de un lamento o de un ruego ante la puerta de la amada, que, por el hecho de estar cerrada, impide el encuentro entre los amantes:

“Pues colocada le ha sido a nuestra amada una huraña custodia,
se cierra también con inexorable cerrojo la firme puerta.
Puerta de un señor intratable, azótete la lluvia,
te sacudan los rayos enviados por mandato de Júpiter.
Puerta, ahora ábrete sólo para mí, vencida por mis lamentos,
y girando furtivamente tu gozne al abrirte no chirries.
Y si algunas maldiciones contra ti profirió mi locura,
perdónalas: sobre mi cabeza caigan, pido.
Es bueno te acuerdes de las incontables cosas que he pronunciado con voz
suplicante, al poner en tu jamba guirnaldas de flores.”

Tibulo. *Poemas*, 1, 2, 5-14 (traducción de Enrique Otón Sobrino. Barcelona: Bosch, 1987).

Entre otros motivos, se menciona la lamentación por la muerte del animal de compañía de la amada, que se inspira en la muerte del pájaro de Lesbia cantada por Catulo:

“El papagayo, ave imitadora de la voz procedente de la tierra oriental de los indios, ha muerto: aves, venid en bandada a sus exequias. Venid, aves piadosas, golpeaos el pecho con las alas y araños las tiernas mejillas con las uñas córneas; en lugar de los tristes cabellos, arrancaos las erizadas plumas y escuchense vuestros trinos en vez de la larga trompeta.”

Ovidio. *Amores*, 2, 6, 1-6 (traducción de Vicente Cristóbal López. Madrid: Gredos, 1995).

7.4. Pervivencia de la poesía elegíaca

Los temas y los motivos de la poesía elegíaca tuvieron una gran repercusión en la literatura universal. Especialmente, a causa de la poesía de exilio de Ovidio, la elegía sirvió para expresar sentimientos personales y para evocar recuerdos y vivencias pasadas, utilizando un tono nostálgico y lastimero.

Con el paso del tiempo, la elegía pasó a ser sinónimo de composición de lamento, especialmente por la muerte de una persona amada. De hecho, muchas de sus características pasaron al *planto* de época medieval. En el Renacimiento, el término *elegía* fue aplicado en lengua vulgar a los poemas que imitaban la intención y el estilo de las elegías clásicas. La frecuencia de motivos fúnebres hizo que el género se convirtiera en vehículo lírico del dolor y de la consolación.

Actualmente, el término *elegíaco* define más un estilo que un género. Por *elegía* se entiende, pues, la composición poética, de carácter triste, escrita especialmente con motivo de la muerte de una persona amada. Veamos, por ejemplo, la *Elegía* para Ramón Sijé del poeta de Orihuela, Miguel Hernández:

“Yo quiero ser llorando el hortelano
de la tierra que ocupas y estercolas,
compañero del alma, tan temprano.
Alimentando lluvias, caracolas
y órganos mi dolor sin instrumento,
a las desalentadas amapolas
daré tu corazón por alimento.
Tanto dolor se agrupa en mi costado,
que por doler me duele hasta el aliento.
Un manotazo duro, un golpe helado,
un hachazo invisible y homicida,
un empujón brutal te ha derribado.
No hay extensión más grande que mi herida,
lloro mi desventura y sus conjuntos
y siento más tu muerte que mi vida.”

Miguel Hernández. *Elegía a Ramón Sijé*.

Ahora bien, hacia finales del siglo XVIII, nace la elegía moderna, también denominada *romántica*. La **elegía romántica** es una composición que intenta adaptar el esquema métrico de la elegía clásica, caracterizada por el uso de los dísticos elegíacos, al ritmo cuantitativo moderno, basado en el acento. La elegía romántica se configura como un género intimista que transmite la expresión de los sentimientos más profundos del poeta, con un fuerte tono de añoranza.

El creador de la elegía romántica, una forma cultivada por toda la generación de los primeros románticos alemanes, fue Goethe (1749-1832). Fruto de la fascinación que le causó su primer viaje a Italia son sus *Elegías romanas*, en las que exaltó con un entusiasmo desenfrenado la gloria de la antigüedad clásica e intentó adaptar a la lengua propia el ritmo de la elegía clásica.

La dedicatoria inicial de las *Römische Elegien* ‘Elegías romanas’ (¡Qué felices fuimos de un tiempo a esta parte! Ahora lo aprenderemos por medio de vosotros’) es todo

un programa de lo que Goethe sentía por la antigüedad clásica, tal como reflejan también los versos iniciales de la primera de las *Elegías Romanas*:

“¡Decidme, piedras! ¡Oh, hablad vosotros, altos palacios!
 ¡Calles, pronunciad una palabra! Genio, ¿no te alteras?
 Sí, todo tiene alma en tus sagrados muros,
 Roma eterna; sólo ante mí calla aún todo.
 Oh, ¿quién me susurrará en qué ventana veré
 un día la encantadora criatura que quemándome me calme?
 ¿No vislumbro aún los caminos por los que continuamente,
 yendo a ella y volviendo, ofrezco el valioso tiempo?
 Aún contemplo iglesia y palacio, ruinas y columnas,
 cual hombre prudente que aprovecha eficazmente el viaje.
 Mas pronto esto termina; habrá entonces un templo único,
 el templo de Amor, que acogerá al iniciado.
 En verdad, eres un mundo, Roma; pero sin el amor
 el mundo no sería el mundo; ni siquiera Roma sería Roma.”

J.W. Goethe. *Elegías romanas*, 1 (traducción de José Manuel López de Abiada. Madrid: Ediciones Júcar, 1985).

En la literatura catalana también hay muestras de elegías derivadas, en última instancia, de la elegía romántica. Se recuerdan las obras de los autores de la llamada *Escuela Mallorquina*, como las *Elegías* de Joan Alcover, incluidas en el volumen *Cap al Tard*, y la *Elegía* de Josep M. López-Picó.

De todas maneras, hay acuerdo en considerar el libro de Carles Riba, las *Elegías de Bierville* (1943), una obra también de exilio, como el ejemplo principal de la adaptación del dístico elegíaco al catalán. Las *Elegías de Bierville* son un conjunto de doce elegías, en las cuales el poeta evoca los recuerdos y la experiencia del exilio. De entre los poemas destacamos la elegía VII, la IX (dedicada a Pompeu Fabra y que toma como motivo poético la topografía de la Grecia clásica) y sobre todo la II, en la que se evoca el pequeño promontorio del monte Sunion, el punto extremo de la península del Ática:

“¡Sunion! Te evocaré de lejos con un grito de alegría,
 a ti y a tu sol leal, rey del mar y el viento:
 por tu recuerdo, que me eleva, feliz de sal exaltada,
 con tu mármol absoluto, noble y antiguo yo como él.
 ¡Templo mutilado, desdeñoso de las otras columnas
 que en el fondo de tu salto, bajo la ola risueña,
 duermen la eternidad! Tú velas, blanco en la altura,
 por el marinero, que por ti orienta su rumbo;
 por el ebrio de tu nombre, que a través del desnudo carrascal
 viene a buscarte, extremo como la certeza de los dioses;
 por el exiliado que a través de oscuras arboledas te vislumbra
 súbitamente, ¡oh preciso, oh fantasmal! y conoce
 por tu fuerza la fuerza que lo salva de los golpes de fortuna,
 rico de lo que ha dado, y en su ruina tan puro.”

Carles Riba. *Elegías de Bierville*, 2 (traducción de Ramón Gallart. Madrid: Visor, 1982).

8. La poesía didáctica y la fábula

Dos géneros poéticos, la **poesía didáctica** y la **fábula**, pretenden transmitir conocimientos o proporcionar preceptos morales o de comportamiento ético.

8.1. La poesía didáctica

La poesía didáctica es un género estrechamente relacionado con la poesía épica, ya que las dos compartían el mismo medio de expresión: el hexámetro dactílico.

La **poesía didáctica** pretende enseñar, transmitir conocimientos, explicar científicamente determinados fenómenos naturales o proporcionar consejos o normas de conducta.

Según su **contenido**, dentro del género de la poesía didáctica, se puede advertir la existencia de diversos subgéneros:

- La **poesía didáctica científica o filosófica** (también denominada *épica científica*) tiene como objeto la descripción de los postulados de alguna doctrina filosófica. El ejemplo más ilustrativo es *De rerum natura* de Lucrecio.
- La **poesía didáctica geórgica** se ocupa de ilustrar la vida del campo y las tareas rurales. Un buen ejemplo son las *Geórgicas* de Virgilio.
- La **poesía didáctica astronómica o astrológica** se ocupa de la descripción de los fenómenos astronómicos, astrológicos o atmosféricos.
- La **poesía didáctica geográfica** se basa en la descripción geográfica de un territorio determinado.

En cuanto a la métrica, ya hemos señalado que la poesía didáctica utiliza normalmente el hexámetro dactílico. Con todo, en época tardía, también se utilizan otros esquemas métricos.

La poesía didáctica griega

Los precedentes griegos más antiguos de poesía didáctica son la *Teogonía* y *Los trabajos y los días* del poeta griego Hesíodo (siglo VIII a. C.). *Los trabajos y los días* son la primera muestra de poesía didáctica de temática geórgica. Posteriormente, los filósofos utilizaron este género para exponer sus doctrinas (épica o poesía didacticofilosófica). Así, se recuerdan los poemas *Periphyseon* 'Sobre la naturaleza', atribuidos a Parménides, a Empédocles o a Epicuro. El género se reanuda en la época helenística con la obra de Arato de Solos (siglo III a. C.), autor de un poema de 1.154 hexámetros, titulado *Phaenomena*, que versaba sobre astronomía y astrología (descripción de las constelaciones, de las estrellas, de los planetas, de los signos del zodiaco y de los fenómenos meteorológicos).

8.1.1. Principales poetas didácticos latinos

Dentro del género de la poesía didáctica, hay que mencionar a **Lucrecio**, autor de un poema didáctico de temática filosófica, titulado *De rerum natura* 'De la naturaleza de las cosas', y a **Virgilio**, autor de las *Geórgicas*.

a) *De rerum natura* de Lucrecio

Lucrecio (96/94-55/51 a. C.), un escritor de época tardorrepública, es autor de *De rerum natura* 'De la naturaleza de las cosas'.

De rerum natura es un poema didáctico donde **Lucrecio** expone los preceptos principales de la física y de la psicología epicúrea.

En el libro I se desarrollan los principios de la **física**, basada en el atomismo de Leucipo. Lucrecio repite de manera recurrente las afirmaciones "nada nace de la nada" y "nada vuelve a la nada". El universo, infinito e ilimitado, está formado únicamente por dos elementos, el vacío o nada y la materia, formada a su vez por unas partículas invisibles, sólidas, simples y eternas denominadas *átomos*. Critica el espiritualismo de Platón y de Aristóteles, las teorías hilezoístas de Heráclito y de Empédocles de Agrigento y la homeomería de Anaxágoras. La física epicúrea se basa, pues, en el **principio de continuidad de la materia**:

"Su primer principio lo formularemos así: jamás cosa alguna se engendró de la nada, por obra divina. Pues ésta es la razón del temor que a todos los mortales esclaviza, que ven acaecer en la tierra y en el cielo muchos fenómenos cuyas causas no pueden comprender en modo alguno, e imaginan que son obra de un poder divino."

Lucrecio. *De la naturaleza*, 1, 149-155 (traducción de José-Ignacio Ciruelo Borge. Barcelona: Bosch, 1985).

El libro II profundiza en la **física atomista** y toma en consideración el movimiento y la calidad de los átomos y de los cuerpos. Los átomos están siempre en movimiento, sin reposo. Se mueven hacia abajo, dice Lucrecio con una primera y ruda formulación de la ley de la gravedad. Tienen, no obstante, la capacidad de desviarse espontáneamente de la trayectoria vertical. Los átomos, siguiendo leyes determinadas, se unen y dan lugar a un número limitado de formas.

En los libros III y IV se exponen los principios básicos de la **psicología epicúrea**. Los hombres están formados por el espíritu y por el alma, fruto de la combinación de cuatro elementos materiales (aire, calor y viento, más un cuarto elemento, que no se nombra). Espíritu y alma son materiales y mortales. Critica la teoría platónica (el alma no es inmortal ni preexiste en el cuerpo) y la doctrina pitagórica de la metempsicosis (transmigración de las almas). El libro III acaba con una relativización de la muerte y subraya la futilidad de las la-

Traducciones al castellano

Lucrecio (1983). *De la naturaleza de las cosas* (traducción de A. García Calvo). Madrid: Cátedra.

Lucrecio (1985). *De la naturaleza* (traducción de J.I. Ciruelo Borge). Barcelona: Bosch.

Lucrecio (2003). *La naturaleza* (traducción de F. Socas Gavilán). Madrid: Gredos.

mentaciones fúnebres. A continuación analiza la teoría de las sensaciones y de las percepciones.

Los libros V y VI están dedicados a la **fenomenología cósmica**, con el análisis de la evolución del mundo, de los cuerpos celestes y de los seres vivos. En efecto, en el libro V se expone la cosmogonía, es decir, el origen del mundo, que es obra de la naturaleza y no de la divinidad. El mundo, según Lucrecio, nació de una acumulación primitiva de materia, en concreto de los cuatro elementos básicos (tierra, agua, aire, éter), que dio lugar al cielo, a la tierra, al mar y a los astros. Posteriormente, expone las etapas de la evolución del mundo: la aparición de animales y de plantas, la vida de los hombres primitivos con la supervivencia de las especies más aptas (en una ruda formulación de las teorías darwinistas), o el origen de las primeras estructuras sociales (la familia, las ciudades), etapas que están relacionadas con los avances en la agricultura, en la metalurgia o en el arte de la guerra. También estudia los movimientos de los astros y la posición y forma de la tierra. El libro VI se dedica a diversos fenómenos atmosféricos y telúricos (truenos, rayos, nubes, tormentas, terremotos, lluvias, el arco iris, mareas, volcanes, ríos, lagos, fuentes, pozos y otros). Cierra la obra una descripción de los efectos trágicos de las epidemias, en concreto de la peste. Lucrecio pinta un final crítico con grandes dosis de dramatismo. El tono pesimista de la descripción clausura de manera sorprendente todo el poema.

Faltan libros específicos dedicados a la **ética** y a la **teología**, aunque el poema está lleno de preceptos de filosofía epicúrea referentes a estos aspectos.

Con respecto a la **ética**, rehuyendo el hedonismo de Aristipo, Lucrecio afirma que la felicidad radica en la vida sencilla y retirada, libre de pasiones y de inquietudes, alejada de los afanes humanos. El placer, el fin supremo de la ética epicúrea, consiste en la supresión y la eliminación del dolor mediante la satisfacción de las necesidades. La ciencia se convierte así en el mecanismo de salvación para el hombre, ya que la consecución del conocimiento verdadero elimina el temor de la muerte.

“¡Oh miserables mentes humanas! ¡Oh ciegos corazones! ¡En qué tinieblas de la vida, en cuán grandes peligros se consume este tiempo, tan breve! ¿Nadie ve, pues, que la Naturaleza no reclama otra cosa sino que del cuerpo se aleje el dolor, y que, libre de miedo y cuidado, ella goce en la mente un sentimiento de placer? Así, a la naturaleza del cuerpo vemos que es muy poco lo que le hace falta para alejar el dolor, y aun para ofrecer abundantes deleites. La propia Naturaleza no pide otro deleite a cambio, aunque no haya en la estancia doradas estatuas de jóvenes sosteniendo en sus diestras lámparas encendidas para iluminar los banquetes nocturnos, ni brille la casa con plata, ni refulja de oro, ni el áureo artesanado resuene al son de la cítara, sino poder tendernos unos junto a otros en el césped suave, cabe un arroyuelo, a la sombra de un árbol copudo, y regalar el cuerpo sin grandes dispendios; sobre todo si el cielo sonrío y la estación del año esparce de flores el verdor de la hierba.”

Lucrecio. *De la naturaleza*, 2, 14-33 (traducción de José-Ignacio Ciruelo Borge. Barcelona: Bosch, 1985).

Con respecto a la **teología**, los dioses de Lucrecio son unas divinidades despreocupadas, impasibles, que no intervienen en ningún momento en las tribula-

ciones mundanas y que no han ejercido ningún papel en la creación del mundo.

Lucrecio consigue los máximos hitos literarios en los proemios y en las digresiones que, a modo de ejemplos, intercala entre las exposiciones de la doctrina filosófica. Destacan la invocación a Venus como madre de la naturaleza (proemio del libro I), los elogios de Epicuro (libros III y V), la descripción de la felicidad familiar (libro III) y de los efectos de la pasión erótica (fin del libro IV) y, sobre todo, la descripción impresionante de los efectos de la peste del 409 a. C. en Atenas, inspirada en la *Historia de la Guerra del Peloponeso* de Tucídides. Con todo, a diferencia del historiador griego, Lucrecio ha utilizado grandes dosis de dramatismo y de tremendismo, todo un espectáculo de pesimismo existencial que cierra la totalidad de su obra.

“Muchos cuerpos, derribados por la sed y revolcándose por las calles, yacían postrados junto al caño de las fuentes, ahogados por el exceso de la dulce bebida. A muchos también hubieras visto arrastrar sus lánguidos miembros medio muertos por las calles y lugares públicos, y morir horribles, cubiertos de hediondos andrajos y de suciedad, con sólo la piel sobre los huesos, sepultados ya casi por las llagas y la podredumbre. En fin, la muerte había llenado de cuerpos exánimes todos los sagrados santuarios de los dioses; los templos de los celestiales rebosaban por doquier de cadáveres, pues los guardianes habían llenado de visitantes estos lugares. Poco importaba entonces la religión, ni el poder de los dioses; el presente dolor lo superaba. Ni se observaba ya en la ciudad aquel rito fúnebre con que aquel pueblo solía de antiguo enterrar a los muertos; andaba todo él sobresaltado, en gran tribulación, y cada cual enterraba a los suyos como la ocasión le ofrecía. La súbita necesidad y la pobreza indujeron a muchos horrores: algunos colocaban a sus parientes en piras levantadas para otros, con gran griterío, y les aplicaban antorchas, sosteniendo a veces luchas sangrientas antes que abandonar sus cadáveres.”

Lucrecio. *De la naturaleza*, 6, 1264-1286 (traducción de José-Ignacio Ciruelo Borge. Barcelona: Bosch, 1985).

b) Las *Geórgicas* de Virgilio

Partícipe del círculo de Mecenas y del consenso en torno a la política de César Octaviano, Virgilio compuso las *Geórgicas*, que se inspiran en *Los trabajos y los días* de Hesíodo y en los *Phaenomena* del poeta helenístico Arato de Solos.

Las *Geórgicas* de Virgilio son un poema didáctico extenso de temática geórgica, en el que se describen diversos aspectos de la vida rural.

En efecto, de acuerdo con los cánones helenísticos y con los postulados del epicureísmo, Virgilio hace de la vida rural el marco ideal de la felicidad humana.

En cuanto a la **estructura**, las *Geórgicas* constan de cuatro libros, encabezados por un proemio, en los que los preceptos didácticos relativos a los trabajos del campo se mezclan con pequeños excursos o con digresiones de carácter geoetnográfico o mitológico, de clara derivación helenística.

Traducciones al castellano

Virgilio (1990). *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano* (introducción, traducción y notas de T. de la A. Recio y A. Soler; introducción general de J. L. Vidal; revisión de J. González, J. L. Moralejo y E. del Barrio). Madrid: Gredos.

Virgilio (1994). *Geórgicas* (traducción de J. Velázquez). Madrid: Cátedra.

Virgilio (2004). *Bucólicas. Geórgicas* (traducción de B. Segura Ramos). Madrid: Alianza Editorial.

El libro primero empieza con una descripción programática breve y una invocación a los dioses y a César Octaviano. A continuación, se analiza el cultivo de los cereales, para acabar con una breve digresión meteorológica. El libro segundo, encabezado por una invocación jubilosa, trata de la arboricultura, en especial de la viña. El libro tercero analiza la cría del ganado e incorpora digresiones de carácter etnográfico, geográfico o mitológico. El libro cuarto, dedicado a la apicultura, presenta cuadros mitológicos, como la leyenda de Aristeo o el episodio de Orfeo y Eurídice.

La alabanza de Italia

Uno de los fragmentos más conocidos de las *Geórgicas* es la llamada *laus Italiae* ‘alabanza de Italia’, en la cual Virgilio alaba la riqueza agraria de la Península.

“Pero ni las selvas de los medos, tierra riquísima, ni el hermoso Ganges o el Hermo, enturbiado por el oro, pueden rivalizar en alabanzas con Italia; ni Bactros ni los indios ni la Pancaya toda, engrasada con sus arenas llenas de incienso. Esta tierra no la han arado toros que echan fuegos por las narices para sembrar los dientes del dragón descomunal ni la ha erizado una cosecha de guerreros con sus cascos y sus lanzas espesas, sino que la han cubierto trigales granados y el Másico, el vino de Baco. Olivares y ganados felices la pueblan. De aquí parte erguido por la llanura el caballo de guerra; de aquí, blancos rebaños y el toro, la víctima más grandiosa, bañados en tu sagrada corriente, Clitumno, guiaron los triunfos de los romanos a los templos de los dioses. Aquí reina una primavera eterna y un verano en meses que no son los propios. Dos veces quedan preñadas las ovejas, dos veces da su cosecha de frutos el árbol.”

Virgilio. *Geórgicas*, 2, 136-150 (traducción de Bartolomé Segura Ramos. Madrid: Alianza Editorial, 1986).

Tiene que quedar claro que las *Geórgicas* no son un manual de agricultura ni una obra de exclusiva intencionalidad política, destinada a sostener la ideología de la “restauración” de Augusto, tal como ha visto una parte de la crítica. Según esta interpretación, las *Geórgicas*, de fuerte carácter programático, habrían contribuido, desde la vertiente ideológica, a la recuperación de la agricultura italiana, exhausta después de los conflictos civiles, y al retorno a las virtudes y costumbres tradicionales, en plena concomitancia con la política de Octavio Augusto.

8.2. La fábula

La **fábula** es otro género poético adaptado de la literatura griega.

La **fábula** es el género literario que utiliza el recurso de atribuir al reino animal o vegetal actitudes y comportamientos típicos de los hombres, para parodiar y criticar determinadas conductas o para extraer valores morales, dentro de un tono didáctico general.

La fábula tiene dos funciones principales: *delectare* ‘hacer disfrutar’, ‘deleitar’ y también *monere* ‘advertir’, ‘aconsejar’, ‘hacer ver’. En efecto, con el recurso a la prosopopeya, es decir, a la personificación de los animales, se quiere sa-

car la máscara y acceder a la verdad auténtica, mediante la expresión de una **moralidad**.

En concreto, uno de los rasgos definitorios de la fábula, como género literario, radica en el hecho de que los **protagonistas** son animales dotados de características humanas: razonan, tienen sentimientos, hablan. Es un típico **procedimiento de distanciamiento**, mediante el cual se pretende dar una lección moral que se aleje de los personalismos y de los particularismos y que tenga validez universal.

En la fábula, el punto de partida es un **conflicto de intereses**, planteado explícita o implícitamente, entre diversos personajes, que suelen ser animales dotados de raciocinio y de sentimientos humanos.

La actuación de los personajes se desarrolla según una **tensión dramática**, fruto de intereses contrapuestos. Esta actuación procede de la decisión libre de los personajes, que reaccionan ante una situación determinada escogiendo una de las diversas posibilidades que se les ofrecen.

En esta parte dramática, intervienen los **elementos agonales**, y lo hacen por medio de discursos opuestos y diálogos antitéticos que marcan el conflicto entre personajes. Así, se da toda una serie de oposiciones: la fuerza frente a la debilidad, la sinceridad frente al sentimiento fingido, el juicio frente a la idiotez, la bondad frente al mal, la verdad frente a la mentira. Por lo tanto, la antítesis y la oposición son elementos constitutivos de la fábula.

El **resultado final** al que se llega por la decisión y la actuación libres de los personajes comporta frecuentemente una situación que sirve para evaluar la corrección moral del comportamiento escogido, y valora el resultado pragmático, el éxito o el fracaso producido por esta elección. El resultado de la acción coincide con la lección moral de la fábula, que se suele resumir en términos sintéticos en forma de chiste irónico o gracioso, con la expresión de la **moralidad** (introducida con las palabras *haec fabula docet* 'esta fábula enseña/hace ver') o con la expresión de una máxima o de un proverbio.

Los perros hambrientos: La necesidad suele costar la vida

"Una idea descabellada no sólo carece de eficacia,
sino que arrastra también a los mortales a la perdición.
Unos perros vieron un pedazo de piel hundido en el río.
Para que pudieran más fácilmente comerse este cuero extraído,
comenzaron a beber el agua; pero perecieron reventados antes
que llegasen a alcanzar lo que habían deseado."


Fedro. *Fábulas esópicas*, 1, 20 (traducción de Luis Segalá y Estalella. Barcelona: Bosch, 1972).

De esta manera, de un caso particular basado en una conducta determinada se deduce una conclusión general, universalmente válida, aplicable a todas las situaciones similares.

El perro que lleva carne nadando por un río

“Su avidez engaña muchas veces al ávido.
 Quien pretende alcanzar lo ajeno, pierde merecidamente lo propio.
 Un perro, mientras llevaba nadando un pedazo de carne por un río,
 vio su imagen en el espejo de las aguas,
 y, pensando que era algún otro perro que llevaba otra presa,
 quiso arrebatarla; pero su codicia fue engañada
 y soltó la comida que tenía en la boca
 y no por eso pudo alcanzar la que apetecía.”

Fedro. *Fábulas esópicas*, 1, 4 (traducción de Luis Segalá y Estalella. Barcelona: Bosch, 1972).

La fábula pretende, pues, a partir de la experiencia concreta, llevar a cabo una crítica mordaz e ingeniosa de las convenciones humanas y, a veces, del orden social establecido. En este sentido, es un género que ha recibido la influencia de los preceptos éticos de las escuelas filosóficas de época helenística, en general, y del estoicismo y del cinismo en particular. Por eso, la fábula acoge la protesta contra los valores establecidos, fustiga los vicios (como resultado de la separación radical entre el bien y el mal), exalta la libertad individual de la persona y, por lo tanto, critica todo aquello que pueda coaccionar esta libertad individual: las riquezas, los honores, las convenciones de la vida urbana o la burocracia. 

Ahora bien, todas estas críticas y protestas se dirigen contra casos y actitudes concretas. Se critica, así, la perversión de los poderosos, la indefensión de los débiles, la apariencia y todos los vicios (ingratitude, falsedad, jactancia, ignorancia) y se ejemplarizan. Por el contrario, se defiende la superioridad de la inteligencia y del ingenio por encima de la fuerza bruta y de la autoridad, y se elogia la capacidad de adaptarse a las situaciones y de contentarse con la propia naturaleza, así como una serie de valores, como la constancia, el esfuerzo, la verdadera amistad, la gratitud, etc.

La mayor parte de la producción fabulística romana está inspirada en la obra atribuida a **Esopo**, un esclavo griego que pronto se convirtió en un personaje legendario.

Es evidente que la fábula ha tenido una descendencia amplia en la literatura universal. Los **bestiarios**, tan frecuentes en época medieval, deben parte de su caudal literario a la fábula antigua, aunque, entre el material de los bestiarios, figuran también colecciones de apólogos de origen oriental. Al igual que la fábula, el bestiario se convierte en un relato didáctico o moral, protagonizado por animales, fantásticos o reales, que ejemplarizan la moralización de la narración.

En Roma, la suerte de la fábula está vinculada a la figura de **Fedro** (Macedonia 15 a. C.-Roma? siglo I d. C.), un liberto de Augusto conocido por haber introducido este género literario. Fedro se inspiró básicamente en la producción fabulística atribuida a Esopo, que enriqueció con anécdotas de otras fuentes griegas y con motivos de cosecha propia. En sus *Fábulas*, nadie se escapa de la crítica, especialmente los poderosos y los envidiosos.

A lo largo de la edad media, circularon diversas fábulas clásicas, reunidas bajo colecciones que tenían diferentes nombres. La más famosa de estas recopilaciones es la titulada *Aesopus Latinus* o *Romulus*. Se trata de una colección de fábulas de diversos autores compilada en el transcurso del siglo IV. Dentro de la tradición fabulística catalana hay que destacar las fábulas de Francesc Eiximenis o los *Ysopets*, una colección que contenía traducciones de fábulas de Esopo, de Fedro y de otros autores.

Durante los siglos XVII y XVIII, la fábula, como género moral por excelencia, se volvió a poner de moda. En este sentido, destaca la colección de fábulas de La Fontaine (1668) o de Lessing (1759), muy fieles a la fábula clásica.

El cuervo y la zorra

“El señor Cuervo, posado en un árbol,
sostenía un queso en el pico.
La señora Zorra, atraída por el olor,
le habló con estas palabras:
‘¡Buenos días!, señor Cuervo.
¡Qué guapo está usted! ¡Qué apariencia tan bella tiene!
Créame, no le miento, si su canto es tan bello
como su plumaje, es usted el Fénix
entre todos los habitantes de estos bosques.’
Al escuchar esto, el Cuervo se llenó de orgullo,
y, para hacer oír su bella voz,
abrió el pico y dejó caer su presa.
La Zorra, entonces, se apoderó del queso, y dijo:
‘Mi buen hombre, aprenda
que un lisonjero vive a expensas
de quien lo escucha.
Sin duda esta lección bien vale un queso.’
El Cuervo, avergonzado y lleno de confusión,
juró, demasiado tarde, que huiría de las trampas.”

Jean de la Fontaine. *Fábulas* (traducción de Mònica Miró Vinaixa).

En el caso de la literatura castellana, la fábula también revive en el siglo XVIII, periodo en el que destacan la colección de *Fábulas* de Samaniego (1745-1801) o las *Fábulas literarias* de Tomás de Iriarte (1750-1791), publicadas en el año 1782.

9. El teatro

Tras el análisis de la poesía y de todos los géneros poéticos, ha llegado el momento de proceder al estudio del teatro o drama.

Los **géneros teatrales** son todas aquellas manifestaciones literarias destinadas a representarse con la escenificación de una trama protagonizada por diversos personajes que dialogan entre sí.

El teatro o drama comprende diversas modalidades o géneros literarios, que se diferencian según el tipo de personajes y según el tipo de argumento representado. Así, los antiguos distinguían entre **tragedia** (protagonizada por héroes, con temáticas elevadas y sublimes) y **comedia** (protagonizada por personajes burgueses y con temáticas extraídas de la vida cotidiana).

9.1. La tragedia

La tragedia se consideraba el género teatral más elevado, por el hecho de que, en época clásica, los protagonistas eran los dioses y los héroes de la mitología o los grandes personajes de la historia.

La **tragedia** es una obra dramática de estilo elevado que representa una acción seria y grave entre personajes de condición social elevada (dioses, héroes, reyes), los cuales, por regla general, son conducidos a un desenlace catastrófico por una pasión o por la fatalidad.

La tragedia griega

Los grandes autores trágicos griegos del siglo V a. C. (Esquilo, Sófocles y Eurípides) son modelos para los autores latinos.

Esquilo (525-456 a. C.) es el primer gran autor trágico conocido. Se conservan siete tragedias suyas: *Los persas*, *Los siete contra Tebas*, *Las suplicantes*, *Prometeo encadenado* y la trilogía de la *Orestíada*, formada por *Agamenón*, *Las coéforas* y *Las Euménides*.

Sófocles (496-406 a. C.) es el segundo gran autor de tragedia griega. Nos han llegado sólo siete obras suyas: *Áyax*, *Filoctetes*, *Electra*, *Edipo rey*, *Edipo en Colona*, *Antígona* y *Las traquinias*.

De **Eurípides** (484-406 a. C.) nos han llegado dieciocho tragedias y un drama satírico: *Alceste*, *Medea*, *Los Heráclidas*, *Hipólito*, *Andrómaca*, *Hécuba*, *Las suplicantes*, *Electra*, *Las troyanas*, *Hércules*, *Helena*, *Ifigenia en Táuride*, *Ion*, *Las fenicias*, *Orestes*, *Ifigenia en Áulide*, *El cíclope*, *El Reso* y *Las bacantes*.

Se ha conservado muy poco de la **tragedia romana**, inspirada formalmente en las tragedias griegas de época clásica. En este sentido, el principal autor trágico de la literatura latina es el filósofo **Séneca**.

Séneca cultivó el género trágico, aunque hay que tener presente que sus tragedias no estaban destinadas a ser representadas, sino simplemente a ser recitadas delante de un público culto. Escribió nueve tragedias inspiradas en la tragedia griega de época clásica, tal como es evidente sólo a partir de sus títulos: *Hércules enloquecido*, *Las troyanas*, *Las fenicias*, *Medea*, *Fedra*, *Agamenón*, *Edipo*, *Tiestes* y *Hércules en el Eta*. De su producción dramática destacan especialmente el acusado *pathos* o 'dramatismo' y la intensidad del sentimiento trágico. Le gusta, sobre todo, analizar las pasiones humanas en situaciones límites.

9.2. La comedia

La comedia es el género teatral tradicionalmente considerado menor, protagonizado por personajes llamados *burgueses*, de clase baja o media.

La **comedia** es un género dramático protagonizado por personajes burgueses que se caracteriza por su desenlace feliz y por su intención, generalmente crítica, moralizadora o satírica.

La comedia griega

En la comedia griega, distinguimos tres grandes fases:

La **comedia antigua** se desarrolla en Atenas en el transcurso del siglo V a. C. Es una comedia con carga política y social, que oscila entre la sátira personalizada y la alegoría. El comediógrafo principal es Aristófanes. De él se conservan once comedias: *Los acarnenses*, *Los caballeros*, *Las nubes*, *Las avispas*, *La paz*, *Las aves*, *Las tesmoforiazusas*, *Lisístrata*, *Las ranas*, *La asamblea de las mujeres* y *Pluto*.

La **comedia media** surge en el transcurso del siglo IV a. C. y empieza a reflejar temáticas más bien sociales y a renunciar progresivamente a la carga política. El autor principal es Antífanes.

La **comedia nueva** aparece también en el transcurso del siglo IV a. C. Las comedias adoptan una perspectiva decididamente social, más realista, con temáticas cotidianas y privadas. Los autores principales son Menandro, Dífilo, Filemón y Apolodoro de Caristo.

9.2.1. Principales comediógrafos latinos

Los dos principales comediógrafos latinos de época republicana, **Plauto** y **Terencio**, se inspiraron, sobre todo, en los autores de la *néa* (la comedia nueva griega de época helenística) y, especialmente, en las comedias de **Menandro**.

Fieles al espíritu de la comedia nueva griega, **Plauto** y **Terencio** escriben *fabulae palliatae* 'fábulas paliadas', es decir, comedias "burguesas", ambientadas en Grecia y protagonizadas por personajes griegos de clase media y baja, con un gran protagonismo de los esclavos.

Plauto (250 a. C.-184 a. C.), activo en época republicana, es, tal vez, el autor más representativo de la comedia romana.

Las comedias de Plauto

Las veintiuna comedias atribuidas a Plauto son: *Amphitruo* 'Anfitrión', *Asinaria* 'La comedia de los asnos', *Aulularia* 'La comedia de la ollita', *Bacchides* 'Las Báquides', *Captivi* 'Los prisioneros', *Casina* 'Cásina', *Cistellaria* 'La comedia de la cestita', *Curculio* 'Gorgojo', *Epidicus* 'Epídico', *Menaechmi* 'Los Menecmos', *Mercator* 'El mercader', *Miles gloriosus* 'El soldado fanfarrón', *Mostellaria* 'La comedia de las apariciones', *Persa* 'El persa', *Poenulus* 'El cartaginesito', *Pseudolus* 'Pséudolo', literalmente 'El mentiroso', *Rudens* 'Rúdens', o sea 'El cabo', *Stichus* 'Estico', literalmente 'El esclavo', *Trinummus* 'Los tres centavos', *Truculentus* 'Truculento', es decir, 'El cascarrabias' y *Vidularia* 'La comedia del baúl'.

Terencio (195/185 a. C.-159 a. C.) es el otro gran autor de comedias de época republicana, del que se conservan sólo seis comedias.

Las comedias de Terencio

Las seis comedias de Terencio presentan títulos griegos: *Adelphoe* 'Los adelfos', *Andria* 'La andriana', es decir 'La mujer de Andros', *Eunuchus* 'El eunuco', *Hecyra* 'La suegra', *Heautontimoroumenos*, 'El verdugo de sí mismo' y *Phormio* 'Formión'.

Los antiguos consideraron que **Plauto** era el mejor *in sermonibus* 'en los diálogos', expresión que sirvió para reconocer el alto grado de vivacidad y dinamismo de los diálogos y la expresividad del lenguaje de sus comedias.

En cambio, a **Terencio** le fue otorgada la supremacía *in ethesin* 'en los caracteres', es decir, en la descripción psicológica de los personajes, caracterizados tanto por lo que hacen como por lo que dicen, ya sea en los diálogos, ya sea en los monólogos. En efecto, sus comedias son más filosóficas y más moralizantes que las de Plauto y también es más intensa la caracterización psicológica de sus personajes; por eso, la acción es muy poco dinámica y menos cómica.

Uno de los rasgos que define mejor la comedia de Terencio es su *humanitas*, término difícil de traducir que implica un ideal de comportamiento humano caracterizado por la moderación, por la ambivalencia, por la existencia de gradaciones y matices, por la persistencia de las dudas y de los errores, frutos más de la debilidad humana que de una acción o elección deliberada.

El humanismo de Terencio

En *Heautontimoroumenos*, Cremes se preocupa por la salud y por el bienestar de su vecino Menedemo y pronuncia una sentencia que, con el tiempo, se hizo famosa: *homo sum: humani nihil a me alienum puto* 'Soy hombre: nada humano considero que me sea ajeno'.

"Cremes: Aunque nuestro conocimiento mutuo es muy reciente (sólo se remonta al día en que compraste esta finca al lado de la mía) y casi no tuvimos más relaciones, sin embargo, tanto tu honradez como nuestra vecindad, relación que yo considero próxima a la amistad, me llevan a aconsejarte con toda franqueza y confianza porque tu comportamiento no me parece acorde con tu edad ni con lo que requiere tu fortuna. Pues, por los dioses y los hombres, ¿qué quieres? ¿Qué pretendes? Tienes sesenta años o más, por lo

Traducciones al castellano

Plauto (1989-1995). *Comedias* (traducción de J. Román Bravo; dos volúmenes). Madrid: Cátedra.

Plauto (1992-2002). *Comedias* (introducción, traducción y notas de M. González-Haba; revisión de J. A. Enríquez González; tres volúmenes). Madrid: Gredos.

Menander dimidiatus

'Medio Menandro'. Así fue denominado Terencio por la gran influencia de Menandro en sus comedias.

Traducciones al castellano

Terencio (2001). *Comedias* (traducción de J. Román Bravo). Madrid: Cátedra.

Terencio (2004). *Comedias* (traducción de L. Rubio; tres volúmenes). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

que puedo deducir; una finca mejor o de más valor nadie la tiene en estos lugares; gran número de esclavos. Pero tú mismo realizas tus tareas tan diligentemente como si no tuvieras ninguno. Nunca salgo de casa tan temprano ni regreso a ella tan tarde que no te vea en tu finca cavando o arando o transportando alguna cosa; en fin, ni te tomas un respiro ni tienes ningún miramiento contigo mismo. De que ello no supone para ti un placer, estoy absolutamente seguro. Ya sé que me vas a decir: 'Pero es que no estoy satisfecho con el poco trabajo que aquí se hace.' Pero, si las energías que gastas en trabajar, las emplearas en poner a trabajar a tus esclavos, más ganarías.

Menedemo: (*Con una azada en la mano, cubierto con un vestido de piel de cabra*). Cremes, ¿tanto tiempo libre te dejan tus obligaciones como para ocuparte de los asuntos ajenos, que no te atañen en absoluto?

Cremes: Soy hombre: nada humano considero que me sea ajeno."

Terencio. *El heautontimorúmeno*, 1, 1, 53-77 (traducción de José Román Bravo. Madrid: Cátedra, 2001).

9.2.2. Temas y estructura de la comedia latina

Se puede distinguir dos grandes grupos de comedias, las **comedias de burla o de engaño** y las **comedias de caracteres**:

a) En las **comedias de burla o engaño**, la trama se articula en torno a una situación de contraste con posiciones antagónicas entre los diferentes personajes: problemas generacionales entre padres e hijos, aventuras amorosas entre personajes de clases sociales diferentes, conflictos entre amos y esclavos, reencuentro y reconocimiento de hijos perdidos. Al fin, tiene lugar el *happy end*: se descubren los engaños, se deshacen los equívocos y se resuelven los conflictos.

b) En las **comedias de caracteres**, se está más atento a la psicología humana y se concede espacio a la reflexión moral y a la crítica social. La comedia sirve como género que, partiendo de la escenificación de un problema determinado, pretende extraer sentencias morales y normas de conducta válidas para todo el mundo.

En cuanto a la **estructura**, la comedia latina cumple las reglas de oro del teatro clásico: presenta unidad de **tiempo** (la acción tiene lugar en un solo día), unidad de **lugar** (la acción se desarrolla en una calle de una ciudad griega y, por lo tanto, las escenas de interior son trasladadas artificialmente al centro de la vía pública) y unidad de **acción** (se sigue una trama única).

Las obras están encabezadas por una **didascalía**, en la que se indica el título de la obra, el autor, la ocasión en la que fue representada, los actores, los músicos, el modelo griego y el año de representación, seguido por la **nómina de los personajes**. A continuación, hay un **prólogo expositivo**, en el que los autores, bien directamente bien recurriendo a uno de los protagonistas, resumen la acción, comunican al público los antecedentes y revelan las identidades

ocultas para preparar la solución de los equívocos y adelantar el reconocimiento final.

A menudo esta función expositiva del prólogo se acompaña de una petición de silencio y de comportamiento disciplinado, de un elogio de la obra y de una advertencia sobre las posibles confusiones. También hay referencias a la actualidad política o social, con comentarios graciosos y desenfadados. En otros casos, el prólogo sirve para captar la atención del espectador y dirigirla hacia la trama. He aquí un prólogo con una *captatio benevolentiae*, es decir, con un recurso que intenta llamar la atención y el favor del público:

“Ahora escuchad lo que quiero: os presento en estreno una comedia que titulan *El demandante* los griegos y que los latinos llaman *Formión*, porque en ella el papel principal lo desempeñará el parásito Formión, que es quien protagonizará la acción, si otorgáis vuestro favor al escritor.

Prestad atención, asistid a la representación con ánimo propicio y en silencio, para que no corramos la misma suerte que corrimos cuando por culpa de un alboroto nuestra compañía se vio obligada a abandonar la escena, escena que nos devolvieron los méritos del director, con la ayuda de vuestra bondad y benevolencia.”

Terencio. *Formión*, Prólogo, 24-34 (traducción de José Román Bravo. Madrid: Cátedra, 2001).

Los autores cómicos tratan de captar la atención del espectador mediante diversos recursos escénicos. Les interesa sobre todo explotar la comicidad de personajes y escenas. Para ello, utilizan diferentes mecanismos: confusiones de personajes, errores en la identificación de los personajes, anticipación velada de detalles que sirven para interesar al espectador, sugestión indirecta de interpretaciones determinadas, resistencia explícita a que la acción tome el camino que todo el mundo prevé, retraso voluntario de informaciones que todo el mundo espera y que han sido avanzadas en parte, mantenimiento del suspense hasta el fin, o apartes graciosos.

La comicidad escénica

En esta escena de *Casina*, el viejo Lisidamo, enamorado de una joven esclava, proclama a los cuatro vientos sus sentimientos. Al encontrar a su mujer, Cleóstrata, intenta disimular.

“Lisidamo: (*Sin ver a Cleóstrata*). A todas las cosas creo yo que las supera el amor, incluso a las más exquisitas exquisiteces. Y no es posible mencionar nada que tenga más sal y más encanto. Lo que me asombra es que los cocineros, que usan tantos condimentos, no utilicen precisamente este condimento que es muy superior a todos los demás. Pues allí donde esté presente el condimento del amor, ese plato creo que gustará a cualquiera. Y, al contrario, no puede haber comida sabrosa ni agradable que no esté sazonada con el amor. A la hiel, que es amarga, la convertirá en miel; al hombre más arisco lo volverá tratable y encantador. Y a este convencimiento he llegado por mi propia experiencia más que por lo que he oído decir, ya que cuanto más amo a Cásina, más sobrepaso en elegancia a la propia Elegancia. A todos los perfumistas los traigo de cabeza; dondequiera que hay un perfume delicado, con él me unjo, para gustarle a ella; y le gusto, por lo que veo. Pero mi mujer me atormenta, porque sigue viva. (*Viendo a Cleóstrata*). Precisamente ahí la estoy viendo, con cara de pocos amigos. No me queda más remedio que hablarle con dulzura a esa mala pécora. (*A Cleóstrata*). Esposa mía, cariño mío, ¿cómo te encuentras? Cleóstrata: Vete y aparta esa mano.

Lisidamo: Vamos, Juno mía, no debes ser tan arisca con tu marido. (*Cleóstrata hace ademán de marcharse*). ¿Adónde te vas ahora?

Cleóstrata: Déjame.

Lisidamo: Espera.

Cleóstrata: No espero.

Lisidamo: Pues, por Pólux, que te seguiré.

Cleóstrata: Pero, dime, ¿estás en tus cabales?

Lisidamo: Claro que estoy. ¡Cómo te amo!
Cleóstrata: No quiero que me ames.”

Plauto. *Cásina*, 218-235 (traducción de José Román Bravo. Madrid: Cátedra, 1998).

9.2.3. Personajes de la comedia latina

Los personajes de la comedia latina derivan de los tipos de la comedia griega, aunque son, psicológicamente, mucho menos elaborados.

En efecto, los **personajes** no han sido fruto de un estudio psicológico elaborado, sino que responden a una galería de tipos estereotipados, sin profundidad psicológica. Ahora bien, en determinados casos, con respecto a los modelos griegos, se han alargado algunos papeles y se ha acentuado la comicidad de los mismos.

Entre los **personajes masculinos** principales destacan los siguientes:

- El **esclavo** es uno de los grandes protagonistas de la escena latina. Es el causante de todas las peripecias de la intriga, ya que su única misión consiste en hacer reales los deseos de sus amos. Es un tipo hábil, desvergonzado, ingenioso, espabilado, travieso, mentiroso, irrespetuoso, capaz de recurrir a los más diversos engaños para obtener lo que quiere.

La misión del esclavo

Sagaristón, el esclavo protagonista de *El Persa* de Plauto, expone en este diálogo las relaciones ambivalentes entre esclavos y propietarios.

“Sagaristón: (*Sin ver a Tóxilo*). El esclavo que quiere servir fielmente a su amo, siempre ha de tener, por Pólux, presentes en su espíritu mil detalles que cree que pueden agradar a su amo, esté presente o ausente. A mí, sin embargo, ni me gusta ser esclavo ni gozo de las simpatías de mi amo. Pero a pesar de todo, como si de un ojo legañoso se tratara, él no puede apartar su mano de mí, no puede dejar de darme órdenes y de confiarme el peso de todos sus asuntos.”

Plauto. *El persa*, 7-12 (traducción de José Román Bravo. Madrid: Cátedra, 2000).

- El **joven** de buena familia, atolondrado, despreocupado, indolente, está perdidamente enamorado de una chica que a menudo es de buena familia, pero que desconoce su origen. Su participación en la articulación de la trama es pasiva, ya que, de hecho, es el esclavo quien resuelve los problemas.
- El **viejo** es el padre severo, riguroso, colérico, avaro, crédulo y ramplón, enfrentado a su hijo, a su mujer y objeto de las burlas y de los engaños del esclavo. En algunas comedias, el viejo se enamora ridículamente de la chica y se convierte en el rival de su propio hijo.

Los **personajes femeninos** desempeñan un papel más secundario y pasivo:

- La **joven doncella**, la enamorada del joven, suele ser hija de buena familia, aunque normalmente ignora su origen.
- La **matrona** aparece a menudo muy caricaturizada; es dominante, colérica, prepotente, intemperante. A su lado, el marido es un auténtico calzonazos.

Determinados **personajes secundarios** tienen un papel importante en la articulación de la trama y de la intriga, y, sobre todo, sirven para potenciar la comicidad de las situaciones y hacer reír. Entre éstos hay que recordar los siguientes:

- El **parásito** es un personaje pobre, adulator, pelota, capaz de hacer cualquier gracia para conseguir algo de comer.
- El **mercenario** es un soldado vanidoso que se jacta constantemente de su valor, de su fuerza y de sus gestas bélicas, con tono de gran fanfarronería.
- El **leno** ‘traficante de esclavos’, ‘alcahuete’ es un ser codicioso, avaro, deshonesto, cruel, despreciable. Por este motivo, es objeto de todo tipo de engaños que quedan justificados moralmente.

En general, la comedia latina potenciaba los aspectos burlescos y ridículos de algunos personajes y, por lo tanto, alargaba los papeles de grandes posibilidades cómicas (el esclavo, el parásito, el traficante o el soldado). Al mismo tiempo se exageraban los rasgos distintivos, como la jocosidad del esclavo, la voracidad del parásito, la tacañería del traficante o la vanidad del soldado.

La tacañería del viejo avaro

En *Aulularia*, tres esclavos se burlan de la tacañería del avaro Euclión:

Pitódico: ¿Que qué pasa preguntas? La piedra pómez no es tan seca como este viejo.

Ántrax: ¿En serio?

Congrión: ¿De veras?

Pitódico: Juzga tú mismo. (*Laguna*). Asegura que lo ha perdido todo, que está completamente arruinado. Es más, si sale del techo de su casucha al exterior humo por algún sitio, enseguida se pone a gritar, invocando la ayuda de los dioses y los hombres. Más aún: cuando se va a dormir, se ata una bolsa de cuero delante de la boca.

Ántrax: ¿Para qué?

Pitódico: Para no perder nada de aire, mientras duerme.

Ántrax: ¿Y también se tapa la boca de abajo para no perder nada de aire, mientras duerme?

Pitódico: Debes creer lo que te digo, como yo haría en tu caso.

Ántrax: No, si te creo de verdad.

Pitódico: ¿Sabes también lo que hace? Cuando se lava, llora por tener que verter el agua.

Ántrax: ¿Crees tú que si le pidiéramos a ese viejo un talento para conseguir nuestra libertad, nos la daría?

Pitódico: Por Hércules, si le pidieras prestada el hambre, no te la dejaría. Es más: hace unos días el barbero le cortó las uñas; pues reunió los recortes y se los llevó todos.

Ántrax: Por Pólux, por lo que dices es un tacaño bien tacaño.

Pitódico: ¿No crees que sea tan tacaño y viva tan miserablemente? Hace unos días un milano le quitó un pedazo de carne asada. El hombre acude con lágrimas en los ojos al pretor y se pone a pedirle, entre llantos y gemidos, que le permita presentar una demanda contra el milano.”

Plauto. *La comedia de la ollita*, 297-319 (traducción de José Román Bravo. Madrid: Cátedra, 2000).

Los personajes teóricamente “normales” también pueden resultar grotescos en situaciones determinadas, como, por ejemplo, cuando el viejo se enfurece por una banalidad o cuando actúa de manera ridícula por aspirar al amor de una chica mucho más joven.

9.2.4. Pervivencia de la comedia latina

Por norma general, la comedia latina de época republicana (especialmente Plauto, pero también Terencio) ha tenido bastante vigencia a lo largo del tiempo y todavía hoy día continúa disfrutando de un favor del público notable.

Este hecho se debe sobre todo al hecho de que la comedia latina pone en escena temáticas relativas a la vida cotidiana de personajes “burgueses”, sin que se vean condicionadas por su época o por su lugar de origen. Se recuerda que la comedia latina estaba ambientada, artificialmente, en Grecia, y que los personajes eran personajes griegos, lo cual otorga a la comedia latina un carácter decididamente cosmopolita (o universal) y también atemporal, que hace que sus tramas tengan vigencia en todas las épocas, en todas las regiones y en todos los grupos sociales.

En efecto, las comedias latinas, con una dosis considerable de humor e ingenio, se centran en las peripecias vitales que enfrentan distintas categorías de personajes (conflictos intergeneracionales, cuitas amorosas, relaciones conflictivas entre “patrones” y “subalternos”) y en problemáticas relativas al carácter y al comportamiento de las personas (la avaricia, la desconfianza, la severidad, etc.) que pueden aparecer en todas las sociedades, independientemente de los condicionantes y de las circunstancias históricas de cada época concreta. Todo eso, unido a la “tipificación” y “estandarización” de los personajes, hace que los públicos de todos los tiempos y de todas las sociedades puedan sentirse representados en las tramas y en las problemáticas puestas en escena. De alguna manera, podríamos afirmar que los “problemas de la vida cotidiana”, objetos de la burla en la comedia latina, no pasan nunca de moda.

Además, los procedimientos técnicos de la comedia de intriga, utilizados para hacer reír (como los equívocos, los malentendidos, la duplicidad de personajes, las equivocaciones) están presentes en el núcleo de cualquier obra cómica.

La comedia de caracteres, es decir, la que se centra en el estudio psicológico de los personajes, configurados a partir de un rasgo psicológico o de una actitud moral determinados, ha sido cultivada por autores como Molière. En efecto, en sus comedias (*El avaro*, *El misántropo* o *Tartufo*) se toman como punto de referencia personajes que encarnan unas características psicológicas determinadas: la tacañería, la misantropía, la hipocresía u otros.

10. La historiografía

Una vez analizados los géneros teatrales (tragedia y comedia) que integran el teatro, hay que proceder al estudio de los géneros en prosa.

La **historiografía** tiene como temática principal el relato de los acontecimientos del pasado. Se trata de una exposición a menudo considerada como un mecanismo ejemplificador de vicios y virtudes de pueblos y personas.

En la literatura latina, la primera modalidad del género historiográfico fue la **analística**, una narración estructurada cronológicamente, año por año, que deriva de los registros de los pontífices y que tradicionalmente se había considerado una forma muy pesada y difícil de digerir.

Por influencia de la literatura griega de época helenística, en el transcurso de los siglos II y I a. C., aparece una serie de modalidades historiográficas nuevas, de formas nuevas de hacer historia, como:

- La **monografía histórica**, que era un relato historiográfico circunscrito a un acontecimiento concreto de la historia, como las obras de Salustio.
- El **comentario bélico**, que era una memoria de las actividades llevadas a cabo durante un conflicto determinado. Constaba de una simple exposición de las gestas de los grandes generales o soberanos, donde primaba el carácter subjetivo y la descripción precisa y clara de los hechos, sin una ornamentación literaria excesiva. En Roma las muestras principales de este género son los *Comentarios de la Guerra de la Galia* y los *Comentarios de la Guerra Civil* de César.

Además, en Roma se continuó cultivando una **historiografía**, estructurada cronológicamente, año por año, que aspira a exponer los hechos y averiguar las causas que los han provocado. Dentro del género de la historiografía latina, hay que recordar *Ab urbe condita* de Tito Livio o la obra historiográfica de Tácito.

10.1. La analística republicana

Por razones que todavía hoy día se nos escapan, el interés por la historia se inició en Roma, con un retraso relativo, a partir de finales del siglo III a. C. En efecto, parece que el estallido de la Segunda Guerra Púnica (218-201 a. C.) supuso el inicio de una historiografía nacional romana en lengua griega que te-

nía como único objetivo defender a Roma de las acusaciones de barbarie lanzadas por los historiadores filocartagineses.

Estos primeros historiadores son hombres de estado y políticos romanos que utilizaban el griego (la lengua de cultura de la época) para relatar la historia romana y que dedicaban un amplio espacio al recuerdo de los episodios míticos relativos a la fundación de la ciudad, atribuida, como en muchas ciudades de Italia, a un héroe griego. De esta manera, el relato de la fundación mítica servía para certificar que Roma era una ciudad helénica y para rechazar las acusaciones de falta de civismo y de incultura dirigidas contra Roma.

Inicialmente, el relato de la analística era muy austero, seco y pesado, y estaba lleno de referencias a eclipses, magistrados, épocas de escasez y otros acontecimientos.

Pero pronto, por influencia de la historiografía helenística, el relato historiográfico adoptó la forma de una narración novelada y se vio enriquecido con multitud de anécdotas, escenas pintorescas, discursos o descripciones geográficas muy detalladas que pretendían hacer la obra más atractiva para el lector. Aunque el pueblo asumía como verdaderas las narraciones de la historiografía, los espíritus más críticos tenían claro que, en buena parte, se trataba de episodios inventados.

10.2. La monografía histórica: Salustio

Salustio es uno de los historiadores más importantes de época republicana. Cultivó la monografía histórica para poner de manifiesto el grado de corrupción y decadencia moral de sus contemporáneos.

Salustio escribió su obra historiográfica hacia el final de su vida política, cuando se retiró de la escena pública. Se dedicó, pues, a la elaboración de monografías históricas (en este sentido hay que entender la expresión “escribir **por episodios** las gestas del pueblo romano” utilizada por Salustio), que abordan aquellos acontecimientos que podían resultar más ejemplificadores, más didácticos, más moralizantes, para expresar en ellos su visión histórica peculiar:

“Así pues, cuando mi espíritu se quedó tranquilo de las muchas calamidades y peligros y decidí pasar el resto de mis años lejos de la política, no tuve la idea de perder en la apatía y dejadez unos ocios preciosos ni de pasar la vida cultivando tierras o cazando, dedicado a oficios serviles, sino que, volviendo a la tarea y afición de que me había separado mi maldita ambición, acordé escribir episodios de la historia del pueblo romano, según me parecían dignos de interés; y más porque mi espíritu estaba libre de esperanzas, de temores, de partidismos políticos. Voy a tratar, pues, brevemente de la conjuración de Catilina con la mayor fidelidad posible, porque este suceso lo considero yo de los más memorables por la novedad del crimen y del riesgo para la república.”

Salustio. *Conjuración de Catilina*, 1, 4 (traducción de Manuel C. Díaz y Díaz. Madrid: Gredos, 1987).

La conjuración de Catilina

Catilina era un importante aristócrata romano empobrecido que reunió a su alrededor a una masa de descontentos procedentes de varios grupos sociales. Derrotado en las elecciones a cónsul del 63 a. C., intentó llevar a cabo un golpe de estado revolucionario, que fracasó al ser descubierto por Cicerón.

La primera obra de **Salustio** es *La conjuración de Catilina*, una monografía que narra el intento de golpe de estado del 63 a. C. por parte de Catilina, un noble empobrecido y sin escrúpulos.

Salustio ha optado por narrar el intento de golpe de estado de Catilina debido a la novedad del crimen y sobre todo al peligro que significó, ya que este *putsch* estuvo a punto de triunfar. De esta manera, el episodio servía para reflejar el grado y el clima de decadencia, de inmoralidad y de degradación en que estaba inmersa la ciudad de Roma. Salustio responsabiliza de ello a la oligarquía aristocrática.

La conjuración de Catilina se abre con un prólogo de tono filosófico en el que el autor reflexiona sobre la naturaleza dual del ser humano y justifica la elección del tema. A continuación, introduce una digresión sobre el desarrollo del Estado romano y expone los antecedentes que llevan a la aparición del clima de corrupción en el que nace la conjuración. Describe después el entorno de Catilina y narra el primer intento fracasado de golpe de estado. Posteriormente se centra en el segundo intento de golpe de estado y relata el inicio de la conspiración, la huida de Catilina, una vez descubiertas sus maquinaciones, la captura de los participantes que se habían quedado en Roma y el enfrentamiento bélico final que acaba con la muerte de Catilina.

Así, Catilina se convierte en el símbolo de la decadencia moral de toda la sociedad romana, causada por la arrogancia y la despreocupación de la oligarquía dirigente. !

Posteriormente Salustio redactó *La guerra de Yugurta*, una monografía histórica en la que se analizaba el conflicto (111-104 a. C.) entre Roma y Yugurta, el rey de Numidia.

En general, Salustio es muy pesimista sobre la corrupción que afecta a la vida privada y pública de los romanos de su tiempo. Aunque defiende una cierta objetividad, parte de ideas preconcebidas y es incapaz de dejar de lado su propia ideología. La guerra servía de excusa para evidenciar la decadencia irreversible de Roma, provocada por la degradación moral de la clase dirigente.

La virulencia de la violencia partidista

La degradación política y moral de Roma es la responsable de las luchas entre los dos bandos, los *optimates* y los *populares*, que asolaron los últimos años de la República.

“Por lo demás, la moda de los partidos populares y las banderías y, a continuación, de todos los malos procedimientos, surgió en Roma unos pocos años antes, debido a la ociosidad y la abundancia de esas cosas que los hombres consideran más que nada. Pues antes de la destrucción de Cartago el pueblo y el senado romano trataban con calma y mesura entre ambos los asuntos públicos y no había entre los ciudadanos pugna por la gloria y el poder. El miedo al enemigo mantenía a la ciudad dentro de los buenos modos. Pero cuando aquel temor se les fue del pensamiento, hicieron acto de presencia esas dos cosas que ama la prosperidad: la frivolidad y la altanería. De este modo el ocio que habían anhelado en época de crisis, una vez logrado, resultó más desagradable y amargo que aquélla. Pues la nobleza comenzó a tomarse a capricho su superior función, el pueblo su libertad, y cada cual a llevarse para sí, saquear y robar. De esta manera, todo fue arrastrado a una parte u otra, y la república, que estaba en medio, quedó desgarrada.”

Salustio. *Guerra de Yugurta*, 41, 1-5 (traducción de Bartolomé Segura Ramos. Madrid: Gredos, 1997).


Traducciones al castellano

Salustio; Pseudo Salustio; Pseudo Cicerón (1997). *Conjuración de Catilina. Guerra de Yugurta. Fragmentos de las "Historias". Cartas a César. Inectiva contra Cicerón. Inectiva contra Salustio* (introducción, traducción y notas de B. Segura Ramos). Madrid: Gredos.

Salustio (2000). *La conjuración de Catilina. La guerra de Yugurta* (traducción de M. Montero Montero). Madrid: Alianza Editorial.

Yugurta

Buen conocedor de la sociedad romana, Yugurta compró con el soborno la pasividad de la oligarquía dirigente. Sus victorias exacerbaban los ánimos del pueblo romano, el cual culpaba a la nobleza corrupta. Cansado de las derrotas, el pueblo dio el mando a Mario, que consiguió vencer a Yugurta.

Para hacer prevalecer su punto de vista, Salustio utiliza diversos recursos retóricos. Por una parte, en la narración histórica, establece la sucesión temporal de los acontecimientos dependiendo de su significación (con *flash-backs* importantes) y procede a la alteración y a la modificación de la concatenación real de los hechos, si con ello sale beneficiada su visión de los acontecimientos. En algunos casos, la tensión narrativa consigue altas cotas de dramatismo y de intensidad. 

Habría que subrayar el detalle en las descripciones geográficas o etnográficas de *La Guerra de Yugurta*. En otros casos, como en la descripción del *entourage* de Catilina, que se reproduce a continuación, Salustio utiliza la técnica descriptiva para acentuar su visión de la realidad, y recurre a las expresiones parentéticas para hacernos partícipes de su punto de vista:

“En una ciudad tan numerosa y tan corrompida, Catilina –lo que era muy fácil de hacer– tenía a su alrededor grupos de toda clase de infamias y crímenes como satélites suyos. En efecto, todos los impúdicos, los adúlteros, los hombres de taberna que habían disipado la herencia de sus padres con el juego, el vientre o la lujuria y los que habían contraído grandes deudas para redimir su infamia o su crimen; aparte de éstos todos los asesinos, los sacrílegos, condenados en juicio o temerosos de él según la magnitud de sus hechos, además aquellos que sostenía la mano o la lengua por sus perjurios o por la sangre de sus conciudadanos; finalmente todos aquellos que alteraba el deshonor, la miseria, el remordimiento, tales eran los amigos e íntimos de Catilina. Y si aún había alguien que libre de culpa había entrado en su amistad, por el contacto diario y la seducción se volvía igual y semejante a los demás.”

Salustio. *Conjuración de Catilina*, 14 (traducción de Manuel C. Díaz y Díaz. Madrid: Gredos, 1987).

Además, en la caracterización psicológica de los personajes utiliza también una amplia panoplia de recursos literarios, como los discursos en boca de los protagonistas, que Salustio intercala en la narración para hacerla más presente y más real.

10.3. El comentario bélico: César

El **comentario bélico** es una modalidad historiográfica que tiene su origen en la época helenística. En principio, el comentario bélico se basaba en una simple exposición de las gestas de los generales o de los reyes helenísticos. Por este motivo, podemos encontrar en este subgénero la descripción de las regiones donde tienen lugar los acontecimientos bélicos (digresiones geográficas), la descripción de las poblaciones enemigas (digresiones etnográficas) o el relato de los acontecimientos típicos de una guerra (escenas de batalla, asaltos o saqueos de ciudades, marchas del ejército, ataques de los enemigos, etc.).


En la literatura latina, el principal autor de comentarios bélicos fue **Julio César** (104-44 a. C.), sin duda el político más importante del final de la República.

Las principales obras de César son los comentarios de sus campañas bélicas: los *Comentarios a la guerra de las Galias*, donde narra la conquista de la Galia (58-52 a. C.), y los *Comentarios a la guerra civil*, donde narra el conflicto que lo enfrentó con el Senado (49-48 a. C.).

Traducciones al castellano

César (2003). *Comentarios a la guerra civil* (traducción de J.A. Enríquez González). Madrid: Alianza Editorial.

César (2004). *Comentarios a la guerra de las Galias* (traducción de J.J. Caerols Pérez). Madrid: Alianza Editorial.

Aunque los comentarios militares de César narran gestas y acciones llevadas a cabo por el propio César, el autor se ha servido de diversos procedimientos técnicos para conseguir una cierta objetividad (más aparente que real) en la narración y para evitar que el lector identifique de manera clara e inmediata al escritor con el personaje principal. Por eso, ha utilizado de una manera sistemática la narración en tercera persona y se ha referido siempre sí mismo como si fuera otra persona, hecho que confiere al relato claridad, distanciamiento e impasibilidad. 

Ahora bien, el dictador intenta justificar sus acciones y resaltar los rasgos de su personalidad (sus dotes de mando, su capacidad militar, su civismo, su lealtad y su clemencia hacia los vencidos). Por eso, César ha seleccionado los episodios que le son más favorables, ha dispersado y separado episodios concatenados en el devenir histórico, ha justificado anticipadamente actos o acciones que tienen lugar en el futuro o ha omitido detalles y noticias que no resultan favorables a sus posiciones. Habida cuenta de esa falsa “objetividad”, algunos autores sostienen que la obra de César responde a una voluntad consciente y decidida de autopropaganda.

César pretende hacer prevalecer en todo momento la fuerza de sus argumentos. Por ejemplo, en los *Comentarios a la guerra civil*, el dictador intenta autoexculparse, mostrando la moderación de la propia posición y acusando a la parte contraria de abusos institucionales y legales que lo han obligado al enfrentamiento con el fin de preservar la legalidad institucional. Esta posición es clara al principio de la narración de los hechos de la Guerra Civil. Según su relato, César no tenía otra opción que enfrentarse a las autoridades del Senado:

“Por estas causas todo se trata desatinada y tumultuariamente; ni se da tiempo a los parientes de César para informarle de lo que pasa, ni a los tribunos se les permite mirar por su seguridad, ni siquiera mantener el derecho de protestar, último recurso que Lucio Sila les había dejado; sino que al séptimo día se ven obligados a pensar en su seguridad, cuando en tiempos atrás los tribunos más sediciosos no solían temer hasta el mes octavo la residencia. Recurrese a aquel último decreto del Senado, que antes jamás llegó a promulgarse, por atrevidos que fuesen los promulgadores, sino en los mayores desastres de Roma y en casos del todo desesperados, cuyo tenor es: ‘Velen los cónsules, los pretores, los tribunos del pueblo y los procónsules de la jurisdicción de Roma, porque la república no padezca menoscabo’. Estos edictos se publican a 7 de enero. Por manera, que a los cinco días en que pudo haber Senado, después de que Lentulo comenzó su consulado, no contando los dos de audiencia pública, se firman los decretos más violentos y rigurosos contra el imperio de César y contra los tribunos, sujetos de la mayor representación. Estos huyen al punto de Roma, y se refugian junto a César, el cual estaba entonces en Ravena, esperando respuesta a sus muy equitativas proposiciones, por ver si se daba algún corte razonable con que se pudiesen ajustar en paz las diferencias.”

Cayo Julio César. *Comentarios de la guerra civil*, 1, 5 (traducción de José Goya Muniáin y Manuel Balbuena. Madrid: Sarpe, 1985).

10.4. *Ab urbe condita* de Tito Livio

El clima político instaurado por Augusto y el nuevo régimen imperial modificaban los parámetros de actuación de la historiografía tradicional. De hecho, los esquemas de la analítica habían quedado agotados. El nuevo régimen imponía limitaciones claras y evidentes, ya que había que ser especialmente cuidadoso al tratar la historia contemporánea.

“El historiador del nuevo régimen” de Augusto fue **Tito Livio** (64/59 a. C.-12/17 d. C.), autor de una monumental historia de Roma, conocida con el nombre de *Ab urbe condita* ‘Desde la fundación de la ciudad’.

La obra de Tito Livio reproduce una visión moral del mundo, conservadora y patriótica. Como es costumbre en los historiadores, ya desde el prefacio, critica la corrupción de las costumbres y defiende la vuelta de los valores de la antigua Roma, en sintonía con la propaganda de Augusto. En este sentido, a pesar de su republicanismo aparente, Tito Livio manifiesta un gran reconocimiento y una intensa admiración por las realizaciones de Augusto. !

El gran valor de su obra es haber llegado a reanimar la historia romana, entendida desde una perspectiva patriótica, como una gran historia colectiva en la que participa todo el mundo y que culmina con Augusto. El protagonista de la historia es el pueblo romano en su conjunto, unido y sin fisuras.

En este sentido, el motor de la historia romana son las virtudes colectivas del pueblo: el respeto por la autoridad, el *mos maiorum* ‘costumbres de los antepasados’, la constancia, la diligencia, la disciplina, la austeridad. Estas virtudes han hecho grande al pueblo romano y han permitido que Roma domine civilizaciones y pueblos superiores desde el punto de vista cultural y económico.

Los grandes personajes de la historia no son sino encarnaciones de estas grandes virtudes que rezuman en toda la colectividad romana. El gran mérito de Livio es, pues, haber atribuido a Roma y a sus representantes una visión moral determinada del mundo y de los acontecimientos del pasado, portadora de un ideal de libertad, de virtud, de concordia y de grandeza.

La narración adopta una perspectiva cronológica, como la analítica tradicional, pero, para animar el relato, inserta paréntesis dramáticos, cuadros escénicos, discursos, etc. En general, prefiere el dramatismo a la exactitud y manifiesta un interés escaso por la geografía, por las descripciones topográficas, por las instituciones políticas o militares. En cambio, se complace en los cuadros de fuerte dramatismo, en las peripecias anecdóticas, en la elaboración de discursos de fuerte carga emocional y en las escenas de masas.

10.5. La historiografía imperial: Tácito

Tácito (55/57 d. C.-120 d. C.), definido como “el historiador más grande de Roma”, nos ha legado un cuadro dramático de la evolución histórica del Imperio.

La principal obra historiográfica de Tácito, formada por los *Anales* y por las *Historias*, narra los acontecimientos esenciales del primer siglo del Imperio. Ambas constituyen auténticos hitos de la historiografía de Occidente.

En la obra historiográfica de Tácito se combinan una caracterización psicológica penetrante, una intensidad narrativa elevada, un amor nostálgico por la libertad republicana, perdida para siempre, con juicios e insinuaciones, secos, concisos y punzantes. A pesar de su simpatía filorrepublicana, en Tácito se hace patente una exigencia de imparcialidad y de objetividad.

El comienzo de las *Historias*

Tácito denuncia los errores de los autores que habían abordado la historia de Roma anteriormente. Al mismo tiempo, define su principio historiográfico, la imparcialidad ante el hecho histórico, con un lema, *sine ira et studio* 'sin rencor ni parcialidad', que se ha hecho famoso:

“En efecto, los ochocientos veinte años anteriores desde la fundación de la Urbe los han tratado muchos autores, con tanta elocuencia como libertad mientras se historiaban los hechos del pueblo romano. Después de que se combatió a Accio y el interés de la paz exigió que todo el poder se concentrase en un solo hombre, desaparecieron aquellos grandes talentos; al propio tiempo la verdad se vio quebrantada de varias maneras: primero por ignorancia de la cosa pública como si de ajena se tratara, luego por ansia de agradar o, al contrario, por odio hacia los dominadores. Así ni unos ni otros -ya por adversos, ya por favorables- mostraron consideración alguna por la posteridad. Ahora bien, la lisonja de un historiador se repudia sin más, en tanto que a la detracción y al resentimiento se le prestan oídos propicios. Y es que la adulación atrae sobre sí la infamante tacha de servilismo, mientras que la malevolencia asume la falsa imagen de libertad. Yo a Galba, Otón y Vitelio no los conocí ni para bien ni para mal. Que mi carrera política debe su inicio a Vespasiano, que fue favorecida por Tito, y que Domiciano la hizo llegar más lejos, no voy a negarlo. Sin embargo, quienes han hecho profesión de veracidad incorruptible deben hablar de cada cual sin amor y sin odio. Para el caso de que llegue a vivir lo bastante, he reservado para mi vejez el principado del divino Nerva y el imperio de Trajano, materia más rica y más segura, en razón de la poco común felicidad de unos tiempos en los que está permitido pensar lo que se quiera y decir lo que se piensa.”

Tácito. *Historias*, 1, 1, 1-4 (traducción de José Luis Moralejo. Madrid: Akal, 1990).

El interés del relato de Tácito se centra en las vicisitudes de la casa imperial, en las conspiraciones e intrigas de palacio o en los asesinatos ordenados por los emperadores. Crea una atmósfera oscura de intriga trágica con escenas violentas, hechos dramáticos, acusaciones veladas, sospechas terribles. No abandona tampoco el estudio psicológico de los protagonistas, a menudo con un tono moralista.

No obstante, Tácito también intenta analizar y entender las razones del devenir histórico. En particular, se interesa por las causas que provocan la aparición y el mantenimiento del régimen imperial y por los motivos de su autoritarismo creciente.

Es, pues, un representante típico de la historiografía senatorial, hostil a la figura del emperador, pero necesitado de su colaboración y dependiente del poder imperial. El ideal político de Tácito es la República, pero es plenamente consciente de que resulta imposible volver atrás y de que, por lo tanto, hay que adaptarse a la nueva situación política. Pese a esta resignación, los ideales republicanos son exaltados y opuestos a la degeneración de la sociedad de su tiempo. La añoranza por la libertad perdida se desprende de toda su obra.

Traducción al castellano

Tácito (1989). *Historias* (traducción de J.L. Moralejo Álvarez). Madrid: Akal.

El comienzo de los *Anales*

De manera consciente, Tácito omite juzgar el régimen de Augusto. Se limita a narrar los acontecimientos principales, manteniendo una posición en cierta medida distanciada.

“Después que por la muerte de Bruto y Casio desapareció el ejército republicano, vencido Pompeyo en Sicilia, despojado Lépidio, muerto Antonio, sin que del bando de los Julios quedase otra cabeza que Octavio César; dejado por él el nombre de triunviro, llamándose *cónsul* y contentándose con la potestad tribunicia para defender al pueblo; después de haber halagado a los soldados con donativos, al pueblo con repartos de trigo y a todos con la dulzura de la paz, comenzó a levantarse poco a poco, llevando a sí lo que solía estar a cargo del Senado, de los magistrados y de las leyes, sin que nadie le contradijese, puesto que los más valerosos ciudadanos habían sucumbido en el campo de batalla o a causa de las proscripciones, y los otros nobles cayendo en que cuanto más prontos se mostraban a la servidumbre tanto más eran distinguidos con riquezas y honores, viéndose engrandecidos por este medio, preferían el estado presente seguro que el pasado peligroso. Ni a las mismas provincias fue desagradable esta forma de estado, sospechosas del gobierno del Senado y del pueblo a causa de las diferencias entre los grandes y avaricia de los magistrados, siéndoles de poco fruto el socorro de las leyes enflaquecidas con la fuerza, con la ambición y finalmente con el dinero.”

Tácito. *Anales*, 1, 2 (traducción de Carlos Coloma. Barcelona: Planeta, 1986).

Tácito es un auténtico maestro del relato histórico. Recurre a la técnica del rumor, mediante el cual incrimina de manera indirecta a alguien, sin confirmarlo ni desmentirlo explícitamente; utiliza las explicaciones alternativas y propone una explicación moralmente aceptada y una explicación inmoral, que a menudo es la verdadera. En otras ocasiones, expresa dudas sobre la veracidad de algunos hechos, demasiado trágicos para resultar verdaderos, aunque lo sean, y contrapone personajes “buenos” a personajes “malos” (Augusto frente a Tiberio, por ejemplo).

Tácito compara a Tiberio con Augusto

Tácito muestra poca admiración por el emperador Tiberio, al que retrata como un personaje gris y rencoroso. La descripción de las honras fúnebres que Tiberio decreta para Germánico, que disfrutaba del favor del pueblo, sirve para comparar a Tiberio con Augusto. Mediante la técnica del rumor, Tácito compara la actuación de Tiberio con lo que había protagonizado el propio Augusto con ocasión de las honras fúnebres en honor de Druso, hermano de Tiberio y padre de Germánico. De esta comparación, Tiberio sale bastante maltrecho.

“Había quien deseara la pompa pública de aquellas funerallas conforme a las honras y magnificencias que hizo Augusto a Druso, padre de Germánico, que le salió a recibir hasta Ticino, en medio del invierno asperísimo y sin apartarse jamás del cuerpo; que entró acompañándole en Roma, con el túmulo rodeado de estatuas de Claudios y de Julios; que fue llorado en el foro, alabado en los Rostros; y que, finalmente, se hizo cuanto inventaron nuestros mayores o acrecentaron los modernos. Donde, en contrario, a Germánico no se le hicieron cumplidamente las honras debidas y acostumbradas a cualquier hombre noble; que hubiese sido quemado bien o mal el cuerpo en tierras extranjeras, respecto al largo viaje, no era maravilla; mas tanto había de ser mayor la honra después, cuando la suerte se lo había negado antes. No salió su hermano más delante de una jornada, ni su tío se dignó de salirle a encontrar siquiera hasta la puerta. ¿Dónde están las antiguas disposiciones?; ¿dónde la efigie sobre el túmulo?; ¿dónde los versos en memoria de las virtudes del difunto, los loores, las lágrimas y las demás apariencias siquiera de tristeza?”

Tácito. *Anales*, 3, 5 (traducción de Carlos Coloma. Barcelona: Planeta, 1986).

Traducciones al castellano

Tácito (1993). *Anales* (traducción de C. López de Juan). Madrid: Alianza Editorial.

Tácito (2001). *Anales* (traducción de J.L. Moralejo Álvarez; dos volúmenes). Madrid: Gredos.

11. La biografía, la geografía y la etnografía

Un grupo de modalidades literarias (**la biografía, la geografía y la etnografía**) tienen una vinculación muy directa con la historiografía, hasta el punto de que en algunos casos han sido consideradas disciplinas auxiliares de la historiografía.

La **biografía** y la **autobiografía** se basan en el relato de las realizaciones vitales de un personaje determinado. De esta manera, aunque no se pueden considerar una modalidad historiográfica *stricto sensu* (pertenecen, de hecho, al género de las memorias), presentan puntos de contacto importantes con el género historiográfico.

La **geografía** y la **etnografía** también son géneros estrechamente vinculados a la historiografía. No es extraño encontrar, en forma de digresiones, fragmentos de temática geográfica o etnográfica contenida dentro de una obra historiográfica.

Hay otros casos en los que una obra historiográfica determinada puede incluir fragmentos, más o menos extensos, de carácter biográfico. Eso puede ocurrir si el relato historiográfico se centra en el gobierno de un personaje determinado o si alude a hechos protagonizados por un personaje político o militar importante.

Las obras historiográficas también pueden incorporar, como hemos dicho, fragmentos de carácter geográfico, con la descripción de las regiones donde tienen lugar los acontecimientos históricos, o relatos de carácter etnográfico, cuando, por ejemplo, el autor analiza las características de los pueblos extranjeros, generalmente, con un grado de civilización “inferior”, con los que se entra en contacto.

Estos fragmentos de temática biográfica, geográfica o etnográfica, que se incorporan en forma de digresiones dentro de un relato más amplio, generalmente de temática historiográfica, reciben el nombre de “**formas no exentas**”. En cambio, cuando los relatos de carácter biográfico, geográfico o etnográfico ocupan la totalidad de una obra literaria, entonces se habla de “**formas exentas**” del género.

11.1. La biografía: *Vidas de los doce Césares* de Suetonio

El género biográfico aparece en época helenística, momento en el que se hacen populares los relatos de las vidas de los grandes personajes políticos, de los grandes caudillos militares o de los filósofos principales. En la literatura latina,

el género biográfico se introduce en época tardorrepública. La principal obra biográfica son las *Vidas de los doce Césares* de Suetonio.

Suetonio (69/70 d. C.- ca. 140 d. C.), miembro de una familia ecuestre, estuvo al servicio de la administración del Estado. Fue secretario encargado de la correspondencia imperial, con el emperador Adriano, razón por la cual tuvo fácil acceso a los archivos imperiales, fuente principal de su obra literaria.

Suetonio reanuda la tradición del género biográfico con su *Vidas de los doce Césares*, que comprenden las biografías de los primeros emperadores, desde Julio César hasta Domiciano.

Dentro de las *Vidas de los doce Césares*, las biografías están agrupadas según criterios cronológicos, de la biografía más antigua (la del divino César, es decir, de Julio César) hasta la más reciente, es decir, la biografía de Domiciano.

En cambio, dentro de cada biografía, Suetonio no adopta un criterio estrictamente cronológico, sino que estructura su información por secciones. En efecto, sus *Vidas* presentan una mezcla de relato biográfico y de relato de asuntos particulares (*per species*). Suetonio era perfectamente consciente de ello al afirmar lo siguiente:

“Tal es el resumen de su vida. Ahora expondré separadamente los diferentes actos llevados a cabo por él, no por orden de tiempos, sino según su naturaleza, para que se comprendan más clara y distintamente.”

Suetonio. *Vida de Octavio Augusto*, 9, 1 (traducción de Jaime Arnal. Barcelona: Iberia, 1986).

En las *Vidas de los doce Césares*, Suetonio se complace en recoger acríticamente anécdotas de índole diversa y con escaso fundamento histórico, y en recrearse en la reproducción ordenada de los rasgos personales de los emperadores, con una predilección especial por los detalles escabrosos y por los chismes personales.

En primer lugar, Suetonio reproduce los hechos principales de la biografía de los emperadores: mención de sus antepasados, de sus padres, circunstancias de su nacimiento, infancia y adolescencia. En todos estos casos, a menudo intenta recoger coincidencias, hechos y anécdotas de la historia familiar o de los primeros años de vida que pueden encontrar correspondencia o explicación en hechos que ocurren en el futuro, a modo de profecías que anuncian el futuro glorioso del personaje. A propósito del nacimiento de Claudio, Suetonio afirma:

“Claudio nació en Lyón, en las calendas de agosto, bajo el consulado de Julio Antonio y de Fabio Africano, el mismo día en que se dedicaba el altar consagrado a Augusto.”

Suetonio. *Vida de Tiberio Claudio Druso*, 2, 1 (traducción de Jaime Arnal. Barcelona: Iberia, 1986).

Traducciones al castellano

Suetonio (1985). *Los doce Césares* (traducción de J. Arnal). Barcelona: Iberia.

Suetonio (1992). *Vida de los doce Césares* (traducción y notas de R.M. Agudo Cubas; introducción general y revisión de A. Ramírez de Verger; dos volúmenes). Madrid: Gredos.

Suetonio (1998). *Vida de los Césares* (traducción de V. Picón). Madrid: Cátedra.

En cambio, en otros casos, recuerda prodigios que sirven para anunciar desgracias futuras. Por ejemplo, en el caso de Nerón, Suetonio recoge hechos y anécdotas que habrían ocurrido el día de su nacimiento, que servían para poner de manifiesto el carácter nefasto y siniestro del personaje.

“Entre muchas señales terroríficas que presidieron el instante de su nacimiento, se consideró como presagio la contestación de su padre Domicio a las felicitaciones de sus amigos; éste dijo, en efecto, que de Agripina y él no podía nacer más que algo detestable y fatal para el mundo.”

Suetonio. *Vida de Nerón Claudio*, 6, 1-2 (traducción de Jaime Arnal. Barcelona: Iberia, 1986).

Una vez expuestos estos hechos biográficos personales, Suetonio relata, sumariamente, los años de gobierno del personaje en cuestión, centrándose en sus actuaciones principales y recogiendo las voces favorables y las críticas. Dedicar un amplio espacio a las versiones más contrarias a los emperadores, e insiste, especialmente, en aquellos que tuvieron más problemas con el Senado. Con todo, privilegia la referencia a las anécdotas y a las frases célebres. Por ejemplo, veamos la manera como recuerda el descalabro de Varo experimentado por Augusto:

“En cuanto a derrotas graves e ignominiosas sufrió las de Lolio y Varo, ambas en Germania, siendo la primera más vergonzosa que irreparable; la de Varo pudo, en cambio, ser fatal al Imperio, pues que en ella fueron pasadas a cuchillo tres legiones con el general, los legados y todos los auxiliares. Cuando recibió la noticia mandó colocar en Roma guardias militares para prevenir posibles desórdenes; confirmó en sus poderes a los gobernadores de las provincias, para que su experiencia y habilidad contuviesen en su deber a los aliados; y ofreció grandes juegos a Júpiter para que mejorase la situación de la República, como se había hecho en la guerra de los cimbrios y de los marsos. Dícese, en fin, que experimentó tal desesperación, que se dejó crecer la barba y los cabellos durante muchos meses, golpeándose a veces la cabeza contra las paredes, y exclamando: ‘Quintilio Varo, devuélveme mis legiones’. Los aniversarios de este desastre fueron siempre para él tristes y lúgubres jornadas.”

Suetonio. *Vida de Octavio Augusto*, 23 (traducción de Jaime Arnal. Barcelona: Iberia, 1986).

También se describen los rasgos físicos y morales del personaje, sus cualidades militares, políticas, literarias, sus virtudes, sus vicios y defectos. En el caso de Vespasiano, Suetonio recuerda el vicio principal del emperador: la tacañería.

“Lo único que se le censura, con razón, es su avidez de dinero. No satisfecho, en efecto, con restablecer los impuestos abolidos en tiempo de Galba, de crear otros y de lo más gravosos, de aumentar los tributos de las provincias y de duplicarlos algunas veces, realizó a menudo tráficos deshonorosos hasta para un particular, comprando, por ejemplo, ciertas cosas en junto, con el único objetivo de venderlas más caras al menudeo. Vendía las magistraturas a los candidatos y las absoluciones a los acusados, fuesen inocentes o culpables. Se pretende, asimismo, que concedía los mejores empleos a sus agentes más rapaces, con objeto de condenarlos cuando se hubiesen enriquecido. Se decía, generalmente, que eran para él como esponjas que sabía llenar y estrujar sucesivamente.”

Suetonio. *Vida de Tito Flavio Vespasiano*, 16 (traducción de Jaime Arnal. Barcelona: Iberia, 1986).

En este capítulo final de sus biografías, recoge también anécdotas de índole muy diversa, curiosidades, frases y expresiones famosas y otras consideraciones más o menos frívolas. Por ejemplo, en el fragmento siguiente, Suetonio re-

cuerda algunas de las características propias de la forma de escribir de Augusto, que el autor conocía bien por estar al cargo del archivo de los emperadores:

“Por sus cartas autógrafas se ve que en la conversación familiar se valía de muchas locuciones notables. Por ejemplo, al hablar de los malos pagadores, decía: ‘Pagarán en las calendas griegas’. Cuando aconsejaba soportar el destino presente, fuese el que fuese, escribía: ‘Contentémonos con ese Catón’. Para expresar la celeridad con que se había hecho una cosa, decía: ‘Antes que se cuecen los espárragos’. Casi siempre escribió *baceolus* por *stultus* (tonto), *pulleiaceus* por *pullus* (la cría de un animal), *vacerrosus* por *cerritus* (loco). Para decir ‘estoy malo’ escribía ‘me encuentro en estado vaporoso’; en vez de la palabra *lathanizare*, con la que se expresa generalmente el estado de languidez, empleaba la de *betizare*; decía *simus* por *sumus* (somos) y *domos*, en el genitivo singular, por *domus* (de la casa); para demostrar que esto era en él principio y no ignorancia, nunca escribió de otra manera estas palabras. He observado asimismo en sus manuscritos que no dividía las palabras, y que en vez de colocar en el principio de la línea siguiente las letras que sobraban en un verso, las colocaba bajo las últimas de esta línea y las circundaba con un trazo.

No observó mucho la ortografía, es decir, la forma y razón establecidas por los gramáticos para escribir, y parece que opinaba como los que desean que se escriba como se habla. Error muy extendido es omitir o invertir letras y sílabas, y no hablaría de ello si no hubiese leído con sorpresa, en algunos autores, que reemplazó como ignorante y ordinario a un legado consular por haber escrito *ixi* por *ipsi*.”

Suetonio. *Vida de Octavio Augusto*, 87-88 (traducción de Jaime Arnal. Barcelona: Iberia, 1986).

Las circunstancias de la muerte se recrean con profusión de detalles, especialmente cuando se trata de muertes cruentas y violentas.

“No están de acuerdo todos acerca de lo que sucedió después: según unos, mientras hablaba con los niños, Querea, colocado a su espalda, le hirió violentamente en el cuello con la espada, gritando: ‘¡Haced lo mismo!’ y en el acto el tribuno Cornelio Sabino, otro conjurado, le atravesó el pecho. Pretenden otros que Sabino, después de separar a todos por medio de centuriones que pertenecían a la conjuración, había, según costumbre, preguntado a Calígula la consigna, y que, habiéndole dicho éste ‘Júpiter’, exclamó Querea: ‘Recibe una prueba de su cólera’; y le descargó un golpe en la mandíbula en el momento en que volvía la cabeza hacia él. Derribado al suelo y replegado sobre sí mismo, gritó que vivía aún, pero los demás conjurados le dieron treinta puñaladas.”

Suetonio. *Vida de Cayo Calígula*, 58 (traducción de Jaime Arnal. Barcelona: Iberia, 1986).

La biografía concluye con una semblanza vital del personaje, y cita a menudo los juicios de los contemporáneos. En este momento, Suetonio expresa, de manera más o menos directa, su propia opinión personal sobre el personaje y sobre el periodo. Leemos, por ejemplo, en la parte final de la biografía de Calígula:

“Para dar una idea de aquellos tiempos, diremos sólo que al principio todos rehusaron prestar crédito a la noticia de su muerte, suponiendo que Cayo había hecho correr el rumor para reconocer, mediante este artificio, los sentimientos que inspiraba.”

Suetonio. *Vida de Cayo Calígula*, 60 (traducción de Jaime Arnal. Barcelona: Iberia, 1986).

La tradición biográfica clásica, en la cual Suetonio representa un punto cumbre, continúa en época tardía con la **hagiografía**, es decir, con el relato de la vida de santos y mártires. En época medieval, se retomó con el relato vital de reyes y otros estadistas y, posteriormente, con las denominadas *memorias*.

11.2. La geografía y la etnografía

En principio, el relato geográfico o etnográfico se podía presentar de manera independiente (forma exenta), a modo de pequeño opúsculo o tratado monográfico.

Un ejemplo de modalidad “exenta” del género geoetnográfico es la *Germania* de Tácito, un tratado que describe la geografía y analiza las costumbres y las instituciones de los pueblos germánicos.

Más frecuentemente, el relato geográfico o etnográfico constituía una forma “no exenta”, en el sentido de que se incorporaba, a modo de digresión, al relato principal, de temática historiográfica. La geografía y la etnografía están ligadas, pues, a la historiografía desde la aparición de los primeros relatos históricos, como las *Historias* de Heródoto de Halicarnaso, que se considera “el padre de la historia”.

En efecto, los relatos de carácter historiográfico o etnográfico empiezan, a menudo, con una digresión de carácter geográfico. No es nada extraño encontrar al inicio de la narración histórica una pequeña descripción de tipo geográfico, con la delimitación del ámbito territorial donde tienen lugar los acontecimientos, acompañada de la mención y descripción de los accidentes geográficos principales. He aquí, por ejemplo, la descripción de la geografía africana que Salustio hace en la *Guerra de Yugurta*:

“En la división del orbe de la tierra la mayoría pone al África como tercera parte; unos pocos consideran que sólo existe Asia y Europa y que África está en Europa. Tiene el África por límite a Occidente el estrecho entre nuestro mar y el Océano; a Oriente, una llanura en declive que es el lugar que los nativos denominan *Catabatmo*. El mar es bravo, sin puertos; el campo, fértil en cosechas, bueno para el ganado, improductivo para los árboles; hay escasez de agua de lluvia y de manantial.”

Salustio. *Guerra de Yugurta*, 17, 3-5 (traducción de Bartolomé Segura Ramos. Madrid: Gredos, 1997).

A continuación, después de la descripción del marco geográfico, se procede a la enumeración de los pueblos que viven en las regiones descritas, con mención de su nombre y de la extensión territorial que ocupan. Uno de los ejemplos más famosos se encuentra en el inicio de la *Guerra de las Galias* de César, que se abre con la conocida sentencia *Gallia est omnis diuisa in partes tres*:

“La Galia está dividida en tres partes: una que habitan los belgas, otra los aquitanos, la tercera los que en su lengua se llaman *celtas* y en la nuestra *galos*. Todos éstos se diferencian entre sí en lenguaje, costumbres y leyes. A los galos separa de los aquitanos el río Garona, de los belgas el Marne y Sena. Los más valientes de todos son los belgas, porque viven muy remotos del fausto y delicadeza de nuestra provincia; y rarísima vez llegan allá los mercaderes con cosas a propósito para enflaquecer los bríos; y por estar vecinos a los germanos, que moran a la otra parte del Rin, con quienes traen continua guerra. Ésta es también la causa porque los helvecios se aventajan en valor a los otros galos, pues casi todos los días vienen a las manos con los germanos, ya cubriendo sus propias fronteras, ya invadiendo las ajenas. La parte que hemos dicho ocupan los galos comienza del río Ródano, confina con el Garona, el Océano y el país de los belgas; por el de los secuanos

Traducciones al castellano

Tácito (1998). *Vida de Julio Agrícola. Germania. Diálogo de los oradores* (traducción de B. Antón Martínez). Madrid: Akal.

Tácito (2001). *Agrícola. Germania. Diálogo sobre los oradores* (introducción, traducción y notas de J.M. Requejo Prieto; revisión de J.L. Moralejo). Madrid: Gredos.

y helvecios toca en el Rin, inclinándose al Norte. Los belgas toman su principio de los últimos límites de la Galia, dilatándose hasta el bajo Rin, mirando al Septentrión y al Oriente. La Aquitania entre Poniente y Norte por el río Garona se extiende hasta los montes Pirineos, y aquella parte del Océano que baña a España.”

Cayo Julio César. *Comentarios de la guerra de las Galias*, 1, 1 (traducción de José Goya Muñián y Manuel Balbuena. Madrid: Sarpe, 1985).

En estas digresiones geográficas, el autor enfatiza el carácter agreste del territorio, la ausencia de vías de comunicación, la escasez de las formas de vida urbana y, en definitiva, la falta de vida civilizada. Este carácter “primitivo” condiciona la psicología y el carácter de los pobladores de estas regiones. Es lo que se denomina **determinismo geográfico**. Las características físicas del medio ambiente influyen en la conducta y en la psicología de los pobladores y condicionan su organización política y social. El determinismo geográfico, que se remonta a las teorías de Aristóteles, ha sido perpetuado en la literatura universal y, de hecho, está muy presente en la mentalidad popular.

La literatura etnográfica está repleta de tópicos y motivos que tienden a elogiar la simplicidad de los pueblos bárbaros y a contraponer su forma de vida, sencilla y pura, con la corrupción y con la decadencia moral que caracterizan la sociedad en la que vive el escritor.

Uno de los tópicos frecuentes consiste en presentar las poblaciones bárbaras como **razas puras**, sin mezcla con otras etnias y poblaciones. Por ejemplo, a la hora de hablar de los germanos, **Tácito**, en la *Germania*, recurre a uno de los lugares comunes del género etnográfico y describe las características “raciales” de los pueblos germánicos, una raza pura e incontaminada, un mito que ha tenido gran trascendencia en la historia de Alemania:

“Me adhiero a la opinión de que los pueblos de Germania, al no estar degenerados por matrimonios con ninguna de las otras naciones, han logrado mantener una raza peculiar, pura y semejante sólo a sí misma. De aquí que su constitución física, en lo que es posible en un grupo tan numeroso, sea la misma para todos: ojos fieros y azules, cabellos rubios, cuerpos grandes y capaces sólo para el esfuerzo momentáneo, no aguantan lo mismo la fatiga y el trabajo prolongado, y mucho menos la sed y el calor fuerte; sí están acostumbrados al frío y al hambre por el tipo de clima y de territorio en los que se desenvuelven.”

Tácito. *Germania*, 4, 1-3 (traducción de José María Requejo Prieto. Madrid: Gredos, 1981).

Los autores quedan, a menudo, fascinados por el *modus uiuendi* de estas poblaciones, y hacen el **elogio de la pobreza y la simplicidad de los pueblos bárbaros**. Se trata de comunidades puras, igualitarias, simples, capaces de soportar y soportar la adversidad, no contaminadas ni mancilladas por ninguno de los vicios que comporta la civilización. Aún viven en un estado de felicidad y sencillez equiparable al de los tiempos primitivos.

Así pues, al adoptar este punto de vista, el género etnográfico ve en la riqueza, en el intercambio y en la comunicación la fuente de todos los daños que causan la ruina y la decadencia de los pueblos:

“Los dioses, no sé si propicios o airados, les negaron la plata y el oro, y, sin embargo, no me atrevería a asegurar que no hay en Germania yacimientos de ambos metales, pues

¿quién ha intentado buscarlos? Su posesión y uso no les afecta como a otros: es cosa de ver el que las vasijas de plata, dadas como regalo a sus embajadores y jefes, son tenidas en la misma poca estimación que las hechas de tierra.”

Tácito. *Germania*, 5, 3-4 (traducción de José María Requejo Prieto. Madrid: Gredos, 1981).

Por lo tanto, todas las costumbres sociales de los pueblos bárbaros son objeto de descripción y, a menudo, de elogio: la ausencia de ostentación en el vestido, la dureza, la capacidad de tolerar las situaciones adversas y la inclemencia climática, la valentía, la irrenunciable voluntad de libertad, la preferencia por las decisiones colectivas, la honestidad, la sobriedad en las costumbres o la templanza.


De esta manera, la literatura etnográfica compara, implícita o explícitamente, las costumbres de los pueblos bárbaros, objeto de un análisis detallado, con los correspondientes hábitos del pueblo romano.

Por ejemplo, en la *Germania*, Tácito muestra en todo momento una gran admiración por el modo de vida de los germanos, comparable al de los antiguos romanos, que contrapone a la degeneración moral de la sociedad romana de su tiempo. Mediante esta comparación indirecta, el autor, desde una posición moralista, pretende criticar determinadas costumbres de sus contemporáneos. En este fragmento de la *Germania*, Tácito describe las costumbres matrimoniales de los pueblos germánicos, teniendo presente, en todo momento, la situación correspondiente a Roma (criticada indirectamente):

“Viven, pues, [las mujeres] envueltas en su recato, sin echarse a perder por ningún atractivo de los espectáculos ni por las provocaciones que suscitan los banquetes. Hombres y mujeres desconocen por igual los intercambios de cartas a escondidas. Para ser un pueblo tan numeroso, los adulterios son escasos; su castigo es inmediato y queda en manos de los maridos: en presencia de los parientes, expulsan del hogar a la culpable, desnuda y con el cabello cortado, y la conducen a latigazos por todo el poblado. No hay ningún perdón para la honestidad corrompida; no podrá encontrar marido ni valiéndose de su hermosura, juventud y riqueza. Nadie ríe allí los vicios, y al corromper o ser corrompido no se le llama ‘vivir con los tiempos’. Mejores aún son aquellas tribus en las que sólo las vírgenes se casan y se cumple de una vez por todas con la esperanza y el deseo de ser esposa. Reciben un solo marido, a la par que un solo cuerpo y una sola vida, a fin de que no haya lugar para otros pensamientos ni para caprichos tardíos, y lo amen no como a un marido, sino como al matrimonio.

Limitar el número de hijos o matar a un agnado se considera un oprobio, y más fuerza tienen allí las buenas costumbres que en otros lugares las buenas leyes.”

Tácito. *Germania*, 19, 1-5 (traducción de José María Requejo Prieto. Madrid: Gredos, 1981).

Estos tópicos del género etnográfico han sido recogidos por todas aquellas teorías que ven en la civilización la fuente principal de la infelicidad humana. En consecuencia, los tópicos etnográficos han pasado a formar parte de los elogios del buen salvaje, del comunismo primitivo o de la sencillez de las civilizaciones primitivas, todavía no mancilladas por el “pecado original”. 

Normalmente, en el género etnográfico, el autor, miembro de una sociedad culturalmente “superior”, describe los rasgos y las características de una sociedad

“inferior”, “primitiva”. Ahora bien, a veces, puede suceder lo contrario. Un miembro de una sociedad inferior puede describir a una colectividad teóricamente más adelantada. Es el caso de la novela *Palabras de Opoton el Viejo* de Avel-lí Artís-Gener, donde los aztecas mejicanos describen, etnográficamente, la Galicia del siglo XV:

“Por lo que Opoton sabe, la gente galega natural vivía agrupada en tribus muy pequeñas, y puede que ahora todavía vivan así, con lo cual queda demostrado su poco ímpetu como pueblo. Las susodichas tribus no son de clase grande sino pequeña, y por lo que íbamos viendo cada uno tenía su ley y no hacían mucho caso, por no decir ninguno, de lo que decía o acordaba la tribu vecina, y con ello se demuestra su poco ímpetu como pueblo. Los llamaban *pueblos*, pues es costumbre de aquella tierra llamarlos *pueblos* aunque sólo sea un grupo de casas donde viven, a menudo tirar, cinco o seis veintes de galegos de la Fala Galega. Y las casas no están bien agrupadas en grupos, sino muy diseminadas, y nunca sabes de cierto si son de ese pueblo o del que está al lado. Yo creo que ni ellos mismos podían decir a qué tribu pertenecían, y ni la misma Dona Jimena lo sabía determinar, y no porque ella fuera una mujer poco determinada, quede escrito en el papel como cosa de hacer reír a los amigos. Los galegos se parecen un poco a los mayas en la cabeza, pues la tienen más bien grande. Pero son blancos o de un color tirando a rosado y muchos de ellos tienen los ojos de color clara y aguachada, y hace muy raro verlos, y todo eso les viene como herencia, dicen, de su Tribu Grande que ahora mismo será explicada. Igual que nosotros somos aztecas y aztecas hay de diversas clases, ellos son celtas de la clase galega, y todo eso nos lo explicaron muy bien en su momento.

Los galegos creen mucho en sus augurios y con eso ya queda dicho lo profundos que son sus sentimientos. Pero es gente de condición atrasada en lo referente a la fe y cuando oyen cortar madera de noche se quedan tan tranquilos y, por el contrario, se angustian por tonterías que a nosotros nunca nos han preocupado [...].

Son buenos para el servicio de sus dioses y tienen muchos. Grandes, pocos: sólo tres o cuatro, pero pequeños un montón. Pequeños hay uno para cada día del año e incluso más, pues hay días que tienen dos o tres. Tienen dioses para todas las cosas, importantes y eso, por ejemplo, un dios para los casamientos, otro para el dolor de muelas, otro para el mal de ojos, otro para tener hijos, otro para no tenerlos, y así. Pero creo que este último no tenía muchos devotos, pues los hijos les nacen de todo: de casamiento y de no.”

Avel-lí Artís-Gener (1977). *Palabras de Opoton el Viejo. Crónica del siglo XVI de la expedición azteca a España* (traducción de Angelina Gatell. Barcelona: Ediciones 29, cap. 8, pág. 97-98).

12. La filosofía y las disciplinas científicas

La prosa también puede ser utilizada para la exposición de los postulados de una escuela filosófica determinada, que engloba las diferentes disciplinas: epistemología, física, metafísica, psicología, teoría política, ética, moral, etc.

La formulación del pensamiento filosófico puede adoptar diversas modalidades expresivas: el tratado o exposición teórica, la carta y el diálogo.

En primer lugar, pues, la exposición de la doctrina filosófica puede hacerse en forma de un **tratado** o **exposición teórica**, donde se desarrolla, punto por punto, un argumento teórico determinado o un problema concreto.

También puede adoptar la forma de una **epístola** o **carta**, dirigida a una persona concreta, preocupada por un punto de la doctrina filosófica.

En este último sentido, una de las variaciones de la literatura epistolar es la **consolatio** 'consolación', es decir, la carta de consuelo dirigida a una persona concreta, afligida recientemente por algún tipo de desgracia, especialmente por la muerte de algún familiar o de alguna persona amada.

Finalmente, se encuentra también el **diálogo** entre dos o más personas, que discuten sobre un aspecto determinado. Huelga decir que el **diálogo**, ya utilizado por Platón, es una de las formas preferidas, ya que proporciona más amenidad a la exposición teórica. Además, también permite, mediante el intercambio de preguntas y respuestas, refutar las teorías y las opiniones contrarias, lo cual contribuye a fundamentar, con más solidez argumental, la propia posición.

En el caso de la literatura latina, los autores principales de obras filosóficas son **Cicerón**, que recibe la influencia de diversas escuelas filosóficas griegas, y **Séneca**, que se adscribe a los postulados del estoicismo.

12.1. La obra filosófica de Cicerón

Marco Tulio Cicerón (106 a. C.-43 a. C.) es la figura más representativa del clima de turbulencia política del final de la República. Cultivó casi todos los

géneros literarios, especialmente la retórica, la oratoria y la filosofía. Su ambición principal consistió en ser el primer servidor del Estado, la más alta de las ocupaciones. Toda su obra no fue sino el medio para conseguir este hito.

La obra filosófica de Cicerón está presidida por el ideal de la *humanitas* ‘humanismo’, un rasgo distintivo de los hombres que se manifiesta en el cultivo de la cultura y en la disposición abierta hacia los demás.

La conspicua obra filosófica de Cicerón, que abarca diversas temáticas, constituye una **etapa fundamental en la transmisión del pensamiento filosófico griego**. Cicerón desempeña un papel decisivo en la recopilación, adaptación y transmisión del pensamiento griego al latín y, en consecuencia, al mundo occidental.

Su obra filosófica no es una simple especulación teórica. Más bien pretende ser una guía práctica para la conducta privada y pública. En este sentido, Cicerón presenta una notable **unidad de acción y de pensamiento**: el comportamiento público y el sistema de pensamiento ideológico tenían que estar fundamentados en unos mismos principios filosóficos.

La obra filosófica de Cicerón

Entre los títulos de la producción filosófica de Cicerón destacan los *Libros de la Academia*, también conocidos con el título de *Cuestiones académicas*, donde se exponía la epistemología escéptica de la Nueva Academia. *Sobre los límites del bien y del mal* hace una exposición de las doctrinas de epicúreos, estoicos, académicos y peripatéticos sobre el bien supremo. Las *Disputaciones tusculanas* están dedicadas al análisis de diversos problemas éticos concretos. En *Sobre la naturaleza de los dioses*, Cicerón intenta averiguar las características de la divinidad. Dos pequeños opúsculos, *Lelio o sobre la amistad* y *Catón el Viejo o sobre la vejez*, se dedican a analizar estas dos cuestiones (la amistad y la vejez, respectivamente). En *Sobre el arte de la adivinación*, Cicerón discute a propósito de la naturaleza de las artes adivinatorias e intenta fijar la frontera entre religiosidad y superstición. *Sobre el destino* es un debate sobre la teoría de la predestinación y, finalmente, *Sobre los deberes*, una extensa epístola didáctica, en tres libros, dirigida a su hijo Marco, donde Cicerón analiza la naturaleza y los límites del deber.

En cuanto a la **epistemología**, Cicerón adopta una posición abierta y flexible. Rechaza la epistemología sensista, es decir, basada en los sentidos, propia de los epicúreos, así como la doctrina de la representación cataléptica de los estoicos, que resultaba demasiado dogmática a ojos de Cicerón. Prefiere los principios epistemológicos de la Nueva Academia, que se basaban en la aceptación del debate y del análisis razonados, en el reconocimiento de la existencia de la duda y en el uso de la vía del probabilismo y no de la certeza absoluta.

La epistemología de Cicerón

“El resultado es que el sabio neoacadémico, ciceroniano, tiene siempre garantizada la libertad interior para adherirse a la teoría que cada vez le parezca más probable, es decir, más rica en pruebas que ofrezcan una verosimilitud aceptable [...]. Esto no puede etiquetarse fácilmente como “eclecticismo” –tópico fácil–, puesto que responde a un planteamiento epistemológico sólido de raíz escéptica y no a una actitud pasivamente cosechadora de diversidades teóricas. Se trata, pues, de una posición filosófica argumentada epistemológicamente y debe tenerse en cuenta que defender teóricamente y practicar la búsqueda constante de la idea ‘más probable’ es signo de un afán intelectual impropio de la pasividad ecléctica.”

Cedant arma togae

‘Que las armas cedan ante la toga’. Con esta expresión, Cicerón reivindicaba la superioridad del poder civil, representado por la toga, ante el poder militar. La oratoria era el arma de batalla del poder civil.

Traducciones al castellano

Cicerón (2001). *Sobre la naturaleza de los dioses* (introducción, traducción y notas de Á. Escobar). Madrid: Gredos.

Cicerón (2003). *Sobre los deberes* (traducción de J. Guillén). Madrid: Alianza Editorial.

Cicerón (2004). *Debates en Túscolo* (traducción de M. Mañas Núñez). Madrid: Akal.

J.M. del Pozo (1997). "Crisi grega, transició romana, inici medieval". En: J.M. Terricabras. *Història del pensament filosòfic i científic* (pág. 34-35). Barcelona: Ediuoc (traducción de Mònica Miró Vinaixa).

En cuanto a la **ética**, Cicerón adopta los postulados del estoico moderado Panecio. En especial, Cicerón elabora una teoría particular del ideal de la **humanitas**, basada en el desarrollo libre y armónico de las potencialidades humanas en el campo de la filosofía moral, de la cultura y de la ética.

La **teoría política** de Cicerón, tal vez su producción filosófica más original, se halla expuesta en *La República* y en las *Leyes*, dos títulos que recuerdan conscientemente a dos grandes obras homónimas de Platón.

La República adopta la forma de un diálogo centrado en el contenido de la noción de Estado, donde se intentan definir **las características del régimen político ideal**: Cicerón quiere descubrir cuál es la mejor forma de organización política y social.

Por eso, se parte de la definición del término *res publica*, en latín 'cosa pública', 'cosa del pueblo'. Se define el pueblo como la 'reunión numerosa de individuos agrupados en virtud de un derecho aceptado por todo el mundo y en virtud de una comunidad de intereses'.

A continuación se analizan los diversos tipos de estado históricamente documentados (la monarquía, el régimen aristocrático y la democracia), y se describen sus ventajas e inconvenientes. Los tres regímenes pueden acentuar sus excesos y degenerar, respectivamente, en tiranía, en oligarquía y en demagogia.

Pronto se llega a la conclusión de que la forma ideal de constitución política resulta de la combinación equilibrada de los principios que regulan estas tres formas de gobierno, tal como ya había hecho también Aristóteles en su *Política*. La mejor forma de Estado es la que deriva de una **constitución mixta**, fundamentada en el equilibrio de los tres componentes y en el imperio natural de las leyes. Se asumía la prevalencia del interés general y de los principios colegiados, con la justicia, la libertad y la verdad como ideales supremos.

Para Cicerón, este régimen ideal, basado en una constitución mixta, estaba históricamente documentado, ya que era el régimen político que había en Roma antes de las reformas de los Gracos (133 a. C.) y de las turbulencias del siglo I a. C.

La teoría política de Cicerón

En *La República*, inspirada en la obra homónima de Platón, Cicerón plantea el problema de decidir la mejor forma de gobierno y llega a la conclusión de que la forma ideal de gobierno es la República romana:

"Digo, pues, solemnemente, así lo pienso y afirmo, que, de todas las repúblicas, no hay ninguna que, por su constitución, por su estructura o por su régimen, sea comparable con aquella que nuestros padres recibieron de los antepasados y nos transmitieron a nosotros."

Cicerón. *Sobre la república*, 1, 70 (traducción de Álvaro d'Ors. Madrid: Gredos, 1984).

En este sentido, Cicerón hace suyas las ideas del historiador griego Polibio de Megalópolis, quien ya había advertido que la superioridad del Estado romano provenía del equilibrio de poder existente entre sus diversos componentes, siguiendo con más o menos fidelidad la teoría aristotélica.

“Éstos son los poderes de cada uno de los órganos de gobierno [...]. Así ocurre que, en cualquier situación, esta estructura se mantiene como es debido y, por lo tanto, resulta imposible encontrar un régimen político mejor que éste. En efecto, siempre que un peligro exterior y común les obliga a ponerse de acuerdo y a colaborar entre todos ellos, la fuerza de este régimen político es tan grande que no solamente no se deja de hacer nada de lo que es necesario llevar a cabo, sino que, además, todos rivalizan en las deliberaciones, y los acuerdos se ponen en práctica de inmediato, para que todos, en público y en privado, ayuden en el cumplimiento de los decretos y de las decisiones. Pero, cuando están libres de amenazas externas, cuando viven en el placer de la abundancia, conseguida gracias a sus victorias, cuando gozan de felicidad, y cuando, vencidos por la adulación y la molición, se vuelven insolentes y soberbios –tal como suele suceder siempre en estos casos–, entonces es cuando se entiende mejor la ayuda que les presta su constitución política. Porque, tan pronto como una de las partes empieza a agitarse, a crear problemas y a adquirir una posición de predominio superior a la que le toca, ninguno de estos componentes no menosprecia a los demás, pues es evidente que ninguna de las tres partes es independiente sino que sus actuaciones pueden ser obstaculizadas y anuladas por otros órganos de gobierno.”

Polibio de Megalópolis. *Historias*, 6, 18 (traducción de Mònica Miró Vinaixa).

El fragmento más conocido de toda *La República* de Cicerón es el denominado **sueño de Escipión**, perteneciente al libro VI. Cicerón, inspirándose en un fragmento de Platón, ha utilizado una técnica narrativa (el relato de un sueño de Escipión) para otorgar mayor verosimilitud al episodio y dar más fuerza a los argumentos que se ofrecen. Con este episodio, Cicerón pretende exponer su creencia de que las almas de los personajes que han ejercido con justicia y ecuanimidad las más altas responsabilidades políticas consiguen el destino celestial. Es decir, los hombres que han destacado por sus servicios a la patria y por sus merecimientos respecto a la comunidad consiguen, gracias a estos méritos, una recompensa mayor en el más allá.

Estas mismas ideas (la inmortalidad de las almas y el elevado destino que espera a las almas de los estadistas) quedan recogidas en *Lo Somni* ‘El sueño’, de Bernat Metge, obra cuyo título parece aludir a este episodio final de *La República* de Cicerón. De hecho, el mismo Bernat Metge menciona al filósofo en un fragmento de *Lo Somni*, en el cual Juan I se aparece en sueños al autor y le recuerda:

“Esta misma opinión había tenido el dicho Escipión, quien tres días antes de morir discutí mucho sobre el buen régimen de la cosa pública, discusión cuya última parte versó sobre la inmortalidad de las almas. Y dijo las cosas que su padre, Publio Escipión, le había dicho sobre la citada inmortalidad, cuando después de su muerte se le apareció en el sueño que tuvo, el cual relata Tulio, en el libro *De republica*, e igualmente Petrarca en el *África*; cuya exposición, si te acuerdas, hecha por Macrobio, te presté en Mallorca, y te la hice estudiar diligentemente, a fin de que tú y yo pudiéramos debatir algunas veces.”

Bernat Metge. *El sueño* (traducción de Martín de Riquer. Barcelona: Planeta, 1985, pág. 22).

En cualquier caso, las ideas que Cicerón plasma en *La República* han quedado como elementos fundamentales de toda teoría política: el pueblo o la comunidad como fuente legítima del poder; la ley entendida como norma orgánica, surgida de la comunidad, y como canon y guía de la justicia; la conexión ne-

cesaria entre el ejercicio del poder y la asunción de responsabilidades, es decir, la conexión entre el imperio de la ley y la moralidad, etc.

12.2. La obra filosófica de Séneca

Descendiente de una influyente familia de la Bética, **Séneca** (Córdoba 2 a. C.- Roma 65 d. C.) fue uno de los políticos y escritores más importantes del primer siglo de vida del Imperio. **Séneca** es quien mejor encarna las tribulaciones, las vacilaciones, las contradicciones y las dificultades de los intelectuales ante las actuaciones del régimen imperial. En efecto, aunque se identificaba plenamente con los postulados de la moral estoica, fue un hombre muy rico, frecuentó los círculos del poder y ocupó los cargos más importantes de la administración imperial, hasta que cayó en desgracia y se suicidó.

En general, la producción filosófica de Séneca adopta la forma de epístolas o de tratados en los que pone por escrito una serie de meditaciones trascendentales, basadas en los postulados del estoicismo. **Séneca** manifiesta una fe ciega en la existencia de una providencia creadora, cuyos designios, plenamente racionales, pueden ser analizados y comprendidos por el hombre, mediante el estudio de la filosofía.

Séneca dedica poco espacio a la especulación y a la elucubración teórica. Su interés y su preocupación se centran en las cosas próximas e inmediatas. Los preceptos estoicos sirven para resolver los problemas de la vida y conseguir el bien supremo, es decir, la felicidad, identificada con el ejercicio de la virtud.

Para hacerlo, el sabio, la única persona que puede acceder a la felicidad suprema, se tiene que adaptar a las necesidades de la vida, profundizar en el autoconocimiento, liberarse de las pasiones y de los temores, conseguir una tranquilidad de espíritu y no verse afectado por las desgracias.

Las **primeras obras filosóficas de Séneca** son cartas de consolación, denominadas **Consolaciones**, dirigidas a diferentes personajes, a los que exhorta a asumir con resignación los avatares del destino. En la primera parte de estas obras, Séneca reproducía preceptos y normas de comportamiento basados en reflexiones tópicas, añadiendo una serie de ejemplos, con la mención de casos similares de comportamiento, tomados de la historia. En este tipo de obras, Séneca seguía, pues, los tópicos de la literatura de consolación: la imposibilidad de escapar al destino, la inutilidad de los lamentos o la exhortación a la serenidad.

El **resto de la producción filosófica de Séneca** está formada por una serie de **diálogos, cartas y tratados**, dedicados al análisis de los principios fundamen-

Traducciones al castellano

Séneca (1982). *Cartas a Lucilio* (traducción de V. López Soto). Barcelona: Editorial Juventud.

Séneca (1982). *Epístolas morales a Lucilio* (introducción, traducción y notas de I. Roca Meliá; revisión de J. Esteve Forriol; dos volúmenes). Barcelona: Gredos.

Séneca (1984). *De la vida feliz. De la brevedad de la vida. De la providencia* (traducción de J.C. García Borrón). Madrid: Sarpe.

Séneca (2000). *Diálogos* (introducciones, traducción y notas de J. Mariné Isidro). Madrid: Gredos.

tales de una cuestión ética determinada, a partir de experiencias vitales concretas y siguiendo los preceptos de la ética estoica.

En los **diálogos**, una modalidad literaria especialmente adecuada para la expresión del pensamiento filosófico, uno de los recursos técnicos más utilizados consiste en la presencia del **interlocutor ficticio**. Es decir, mediante una persona que hace preguntas o cuestiona alguno de los puntos desarrollados por los filósofos, Séneca puede precisar mejor los diversos puntos de la doctrina estoica, desbaratar las posibles objeciones y críticas y pasar de un argumento a otro sin muchas rupturas.

“Reconocerás que estos hombres viven en los placeres, y, sin embargo, no viven bien, porque no gozan de bien ninguno. Viven mal, dices, porque sobrevienen muchas cosas que perturban su ánimo y porque su mente está turbada por opiniones contradictorias. Reconozco que es así; pero no por ello estos mismos hombres, necios e inconstantes y sujetos a accesos de arrepentimiento, dejan de gozar de grandes placeres; hay, pues, que confesar que tan lejos se hallan de toda modestia como de un criterio sano.”

Séneca. *De la vida feliz*, 11, 4-12, 1 (traducción de Juan Carlos García Borrón. Madrid: Sarpe, 1984).

Las **cartas** son, pues, tratados dirigidos a un personaje determinado que actúa como interlocutor ficticio del filósofo. La carta se estructura en torno a un motivo concreto, sacado de la experiencia vital, que constituye el punto de partida para el desarrollo de la doctrina estoica, hasta llegar a una conclusión ética.

En los **tratados**, el tratamiento es menos personalizado, ya que arrancan con problemas generales que afectan a la totalidad de la raza humana.

Desde el punto de vista técnico, las obras filosóficas de Séneca combinan preceptos éticos de carácter general y ejemplos concretos extraídos de la historia o de la experiencia personal, que hacen, así, más ligera la carga doctrinal teórica. Además, a menudo el enfoque personalizado convive con una voluntad generalista, manifiesta en la elaboración de normas de conducta universalmente válidas y aplicables en todo tiempo y en todo momento.

A la **fase inicial** de su actividad como filósofo, iniciada mientras Claudio era emperador, pertenece el tratado ***Sobre la ira***. En esta obra, Séneca reflexiona sobre la naturaleza de la cólera, de acuerdo con los postulados del estoicismo. Rehuendo siempre la especulación teórica y aportando experiencias concretas, intenta averiguar si la ira es una pasión natural.

Una de las primeras obras de carácter estrictamente filosófico fue ***Sobre la brevedad de la vida***. En franca contradicción con la propia actuación, Séneca defendía el abandono de la vida pública y propugnaba la dedicación plena a la filosofía. Para Séneca, la vida no es corta; el problema principal es que el hombre hace un uso erróneo de su experiencia vital. Sólo el sabio sabe vivir de verdad y con intensidad, porque vive recordando el pasado, disfruta al máximo del presente y puede prever los desarrollos futuros. Eso le otorga una tranquilidad de espíritu que le permite vivir más intensamente.

La inmortalidad del sabio

La dedicación total a la filosofía y la consecución de una tranquilidad de espíritu otorgan a la vida humana una dimensión verdaderamente inmortal.

“Estos hombres te abrirán un camino hacia la eternidad y te elevarán a una altura de la que nadie puede ser derribado. He aquí la única manera de prolongar nuestra vida mortal, mejor dicho, de entrar en la inmortalidad. Honores, monumentos, todo cuanto la ambición ha dispuesto en sus decretos y ha erigido con sus obras, presto se derrumba; no hay nada que una larga vejez no arruine o arrincone; pero no puede perjudicar a aquello que consagró la sabiduría; ninguna edad lo abolirá, ninguna le traerá merma; la época siguiente y la que venga después de ésta, para siempre, la harán objeto de veneración cada vez mayor; pues la envidia puede cebarse en lo que está cerca, pero admiramos con más sinceridad las cosas lejanas. Es, pues, muy extensa la vida del sabio, ya que no se cierra en el mismo término que las otras; el sabio es el único que escapa a las leyes del género humano, todos los siglos le sirven como a un dios. ¿Se trata del pasado? Su recuerdo lo abraza. ¿Del presente? Lo utiliza. ¿Del porvenir? Lo prevé. Así se prolonga su vida, al juntarse en uno solo todos los tiempos.”

Séneca. *De la brevedad de la vida*, 15, 4-5 (traducción de Juan Carlos García Borrón. Madrid: Sarpe, 1984).

A la **primera fase del principado de Nerón (54-58 d. C.)**, periodo en el que Séneca fue el dueño absoluto del poder, se remonta una serie de tratados breves, escritos con la intención de servir de guía espiritual.

En ***Sobre la constancia del sabio***, Séneca intenta demostrar que las desgracias no afectan al verdadero sabio, que se mantiene firme y sereno ante la adversidad. En ***Sobre la vida bienaventurada***, en abierta oposición al epicureísmo, defiende que la felicidad radica en la práctica de la virtud, la cual consiste, entre otras cosas, en saber adaptarse a las características de la propia personalidad.

El resto de su producción filosófica fue escrita durante los **años de retiro de la escena política**, una vez fue apartado del poder.

Del 61 d. C. data ***Sobre la tranquilidad del espíritu***, obra en la que Séneca indaga sobre las cosas y los motivos que dan esa deseada paz anímica, un concepto derivado de la *apatía* estoica. En el año 62 d. C. escribió ***Sobre el ocio***, un elogio de la vida contemplativa dedicada al estudio de la filosofía. Entre el 64 y el 65 d. C. redactó ***Sobre la providencia***, donde intentó resolver la contradicción que implicaba la existencia del mal: las desgracias que castigan a los sabios no tienen otra finalidad más que la de fortificar su espíritu. ***Sobre los beneficios*** y ***Sobre la clemencia*** son dos opúsculos filosóficos dedicados al bien y a la clemencia, respectivamente.

La existencia del mal

Séneca analiza el problema de la existencia del mal. Su conclusión es clara: el mal fortalece el espíritu del verdadero sabio para que sirva de ejemplo a los otros.

“Pero ¿por qué permite Dios que los buenos se vean afligidos por ningún mal? En verdad no lo permite. Aparta de ellos todos los males, los crímenes y las torpezas, los malos pensamientos y los propósitos ambiciosos, la ciega codicia y la avaricia que amenaza los bienes ajenos; puesto que les protege y defiende de todo ello, ¿exigirás además a Dios que lleve las cargas de los hombres virtuosos? Ellos mismos, despreciando las cosas externas, le eximen de este cuidado. Demócrito arrojó las riquezas, juzgándolas una carga para el alma virtuosa. ¿Cómo te extraña, pues, que Dios permita que ocurra a los buenos lo que a veces ellos mismos desearon? Los hombres virtuosos pierden sus hijos. ¿Cómo no, si alguna vez ellos mismos les dan muerte? Les destierran. ¿Cómo no, si alguna vez ellos mismos abandonan su patria para no volver? Les dan la muerte. ¿Cómo no, si alguna vez

son ellos mismos quienes atentan contra su vida? ¿Por qué sufren tribulaciones? Para enseñar a los otros a sufrir, ya que nacieron para dar ejemplo.”

Séneca. *De la providencia*, 6, 1-3 (traducción de Juan Carlos García Borrón. Madrid: Sarpe, 1984).

Su obra maestra en el campo filosófico son, sin duda, las *Cartas morales a Lucilio*, ya que incluyen la formulación más madura, más genuina y más rotunda del pensamiento filosófico de Séneca. Reitera insistentemente que el estudio de la filosofía proporciona la verdadera felicidad y da consejos para superar los obstáculos que se oponen a este estudio. Se vuelve, pues, a los mismos tópicos: la naturaleza de la virtud y del bien verdadero, las características de la amistad verdadera, la superación del dolor y la negación de las pasiones, o la actitud de serenidad ante las adversidades y ante la muerte.

El sabio es el único que puede conocer la virtud y, en consecuencia, llegar a conquistar la felicidad, amar la divinidad y mantener la serenidad ante la muerte. La finalidad de la existencia humana es la felicidad, que hay que conseguir mediante la filosofía, porque sólo ésta nos puede conducir a la virtud, el único bien verdadero del hombre, a la superación de los placeres y de los deseos mundanos y a la consecución de un equilibrio interior sereno.

El objetivo del sabio

Una constante de la moral de Séneca es mostrar el camino que lleva a la felicidad y que consiste, básicamente, en despreocuparse de los placeres y afanes mundanos.

“Ya te enseñaré cómo llegues a entender que tú no eres sabio. El sabio es aquel lleno de alegría, jovial y sereno, inmovible; vive a igual nivel que los dioses. Ahora examínate tú mismo. Si nunca estás triste, si ninguna esperanza inquieta tu alma en expectación del futuro, si durante el día y la noche el curso de tu alma elevada y contenta de sí misma se mantiene a un mismo nivel, has llegado a la cima de la felicidad humana. Pero si apeteces los placeres, en cualquier parte y sean de la clase que sean, has de saber que te falta tanto de sabiduría cuanto de alegría. Deseas llegar a esto, pero te equivocas si esperas entre las riquezas llegar allí, entre los honores, esto es, si buscas la alegría en medio de las inquietudes. Esas cosas que buscas como si tuvieran que proporcionarte la alegría y el placer son motivos de dolores.”

Séneca. *Cartas a Lucilio*, 59, 14 (traducción de Vicente López Soto. Barcelona: Editorial Juventud, 1982).

Por su moralismo, Séneca fue reivindicado por los autores cristianos. Circuló el rumor de que se había convertido al cristianismo y, de hecho, apareció una correspondencia apócrifa entre Séneca y san Pablo. Los autores cristianos extrajeron bastantes argumentos de sus tratados filosóficos, los cuales, con variaciones mínimas, podían servir para exponer la ética y la moral cristianas.

13. La elocuencia: oratoria, retórica y poética

Con el nombre de **elocuencia** se hace alusión a los géneros literarios que abordan el dominio teórico y la práctica de los recursos y de las técnicas expresivas destinadas a convencer, instruir o complacer a un público determinado.

Dentro de la elocuencia, se incluyen la **oratoria**, la **retórica** y la **poética**.

Con el nombre de **oratoria** se conocen las obras escritas o concebidas para ser recitadas o leídas ante un auditorio.

De acuerdo con el público al que el autor pretenda dirigirse, se distingue entre **oratoria forense**, es decir, los discursos destinados a ser pronunciados en el transcurso de un proceso judicial, **oratoria política**, formada por los discursos políticos, como propuestas de leyes, intervenciones a favor o en contra de las propuestas de leyes, panegíricos, discursos de agradecimiento, y **oratoria religiosa**, formada por todos aquellos textos propios del ámbito del proselitismo religioso, como la homilía o el sermón.

La **retórica** es el género que estudia la expresión oral y escrita y que analiza las reglas y características que determinan el discurso.

Entre la producción retórica latina destacan la *Retórica a Herenio*, de autor desconocido, las obras retóricas de Cicerón y la *Institución oratoria* de Quintiliano.

La **poética** es el género que estudia las reglas y las normas que rigen la actividad literaria y las características de los diversos géneros literarios.

En la literatura latina, el *Arte poética* de Horacio, en realidad una carta a la que ya hemos aludido al hablar de las teorías clásicas sobre los géneros literarios, representa una de las pocas obras que se puede adscribir a la poética.

13.1. Oratoria

En la literatura latina, se encuentran diversas muestras de oratoria forense y de oratoria política. En este sentido, los discursos de Cicerón, forenses y políticos, constituyen los mejores ejemplos de este género literario.

Tampoco hay que olvidar un tipo particular de modalidad oratoria: el **pane-gírico**. Se trata de un discurso de alabanza o de agradecimiento dirigido a una persona determinada, normalmente un superior, con motivo de alguna celebración especial. En la literatura latina hay que recordar el *Panegírico de Trajano*, escrito por Plinio el Joven como acción de gracias hacia el emperador.

Además, hay que tener en cuenta que los cristianos se apropiarán de la oratoria clásica para dar carta de naturaleza a dos nuevas modalidades literarias, el **sermón**, el discurso pronunciado en público por una autoridad religiosa y dirigido a los fieles, y la **homilía**, la prédica realizada ante los fieles y centrada en el comentario y explicación de los textos religiosos.

13.1.1. Los discursos de Cicerón

Las turbulencias políticas del último siglo de la República a menudo se vieron traducidas en enfrentamientos y debates públicos. Saber argumentar y defender las propias posiciones y atacar las opiniones contrarias, mediante un **discurso político** apropiado, se convirtió en otra de las armas del combate político.

Además, los **discursos forenses**, es decir, los discursos pronunciados en un juicio (a favor o en contra de un acusado determinado) sirvieron también para defender la viabilidad de la propia opción política en forma de discurso de defensa de un acusado determinado, partidario de la misma línea ideológica, o para criticar la validez de las posiciones contrarias, en forma de ataque de un adversario.

Toda la actividad oratoria de Cicerón tiene claras connotaciones políticas, tanto los discursos pronunciados delante del Senado o ante las asambleas como sus intervenciones en los diversos procesos judiciales en los que actuó como abogado defensor o como fiscal.

Las **posiciones políticas de Cicerón** evolucionaron desde una actitud de simpatía hacia la facción popular hasta posiciones más próximas a las tendencias senatoriales. En sus discursos va cuajando la idea de la **concordia ordinum** ‘concordia de los órdenes’, en la que defendía la conciliación de los intereses de los senadores y de los caballeros, ante las ambiciones de los *populares*.

Al principio de su carrera política, Cicerón ataca los excesos de la dictadura de Sila y favorece los intereses de Pompeyo, a quien veía como la persona ideal para llevar a cabo este entendimiento entre el Senado y el orden ecuestre. En la guerra civil que enfrentó a César con Pompeyo, no dudó en apoyar a este último, aunque, una vez muerto Pompeyo, no vaciló en reconciliarse con César. A

Traducciones al castellano

Cicerón (1986). *Discursos contra Catilina* (traducción de E. Valentí Fiol; dos volúmenes). Barcelona: Bosch.

Cicerón (1990-2001). *Discursos* (introducción general de M. Rodríguez-Pantoja Márquez; traducciones y revisiones de J.M. Requejo Prieto, F. Torrent Rodríguez, J. Aspa Cereza, J. Martínez Gázquez, J.M. Baños Baños y J. Fresnillo Núñez; cinco volúmenes). Madrid: Gredos.

Cicerón (1991). *Discursos cesarianos* (traducción de J.M. Baños Baños). Madrid: Alianza Editorial.

Cicerón (2001). *Discursos contra Marco Antonio o Filípicas* (traducción de J.C. Martín). Madrid: Cátedra.

la muerte del dictador (44 a. C.), atacó violentamente a Marco Antonio y, por este motivo, fue proscrito por el segundo triunvirato.

Desde muy joven, Cicerón ejerció con éxito la abogacía. Sus primeros discursos fueron pronunciados cuando Sila todavía era dictador y, en algunos casos, atacaban los intereses de sus colaboradores, lo cual le supuso un cierto riesgo. En efecto, en uno de sus primeros discursos, el discurso en defensa de Sexto Roscio de Ameria, Cicerón defendía a este personaje, acusado de haber matado a su padre; por eso, se enfrentaba a un liberto del todopoderoso Sila, que se quería apropiarse de los bienes del difunto. Por lo tanto, en el proceso, además de utilizar argumentos legales para conseguir la absolución de su cliente, Cicerón atacaba el clientelismo y el favoritismo que habían caracterizado la dictadura de Sila.

En el año 70 a. C., los sicilianos escogieron a Cicerón, que se había encargado pocos años antes del gobierno de la isla, para que acusara al ex gobernador Verres, el cual, durante su mandato, había expoliado Sicilia. Los discursos que Cicerón pronunció contra Verres (las *Verrinas* o *Acciones contra Verres*) evidencian que el proceso contra Verres no fue un mero asunto judicial, sino que tenía implicaciones políticas importantes, pues también se estaban denunciando los excesos y la corrupción del régimen oligárquico. Las pruebas acumuladas por Cicerón en estos discursos serían tan numerosas que Verres se fue al exilio antes de que el tribunal dictara la sentencia de condena.

“Y asimismo imploro y conjuro a todos los demás dioses y diosas, a cuyos templos y cultos ése, poseído por una locura y audacia nefandas, tuvo siempre declarada una guerra sacrílega e impía, a que, si en este reo y en esta causa todas las intenciones estuvieron dirigidas a la salvaguarda de los aliados, a la dignidad del pueblo romano, a mi lealtad, si todos mis cuidados, desvelos y pensamientos no se dedicaron con ahínco a ninguna cosa que no fuera el deber y la moral, la disposición que tuve yo al aceptar la causa, la lealtad que mantuve al llevarla, esa misma la tengáis vosotros al juzgarla; y que a Gayo Verres, si todas sus fechorías son inauditas y singulares en cuanto a criminalidad, audacia, perfidia, desenfreno, avaricia y crueldad, lo alcance, gracias a vuestro juicio, un fin digno de una vida y unos hechos semejantes y a que la república y mi sentido del deber queden satisfechos con esta mi única acusación, y en adelante me sea permitido defender a los buenos ciudadanos sin verme en la necesidad de acusar a los malvados.”

Cicerón. *Verrinas*, 5, 188-189 (traducción de José María Requejo Prieto. Madrid: Gredos, 1990).

Los discursos políticos más importantes de su consulado serían las cuatro invectivas contra Catilina: las *Catilinarias*. Con estos discursos, Cicerón, incapaz de detener a Catilina, intentó expulsarlo de Roma, haciendo públicas sus intenciones ante el Senado, con un discurso muy directo y virulento.

“¿Hasta cuándo, Catilina, abusarás de nuestra paciencia? ¿Por cuánto tiempo seremos todavía juguete de tu furor? ¿Cuándo pondrás fin a los manejos de tu audacia sin freno? ¿Nada te impresionan ni la guardia nocturna del Palatino, ni las rondas por las calles, ni el temor del pueblo, ni la afluencia de todos los hombres de bien, ni la elección, para reunir el Senado, de este lugar, el más fortificado de todos, ni las miradas y los rostros de los presentes? ¿No sientes descubiertos tus planes? ¿No ves cómo está apresada tu conjuración, y expuesta al conocimiento público? ¿Quién de nosotros piensas que ignora lo que hiciste en la noche pasada, lo que hiciste en la anterior, dónde estuviste, a quiénes convocaste, qué resoluciones tomaste? ¡Oh tiempos! ¡oh costumbres! El Senado lo sabe; el cónsul lo ve; y sin embargo, éste vive. ¿Qué digo, vive? comparece ante el Senado;

toma parte en el público consejo; con la vista va marcando uno por uno de entre nosotros a todos los que destina a morir.”

Cicerón. *Discursos contra Catilina*, 1, 1, 1-2 (traducción de Eduardo Valentí Fiol. Barcelona: Bosch, 1986).

El resultado de este primer discurso fue inmediato, ya que Catilina abandonó Roma ese mismo día. Al día siguiente, Cicerón expuso ante el pueblo la trama de la conspiración y amenazó a los colaboradores de Catilina que se habían quedado en Roma.

“Por fin, ciudadanos, a Lucio Catilina, enloquecido por su audacia, respirando crimen, que impiamente tramaba la perdición de la patria, que a sangre y fuego amenazaba destruirnos a vosotros y a esta ciudad, lo hemos echado de Roma, o le hemos despedido, o, si queréis, lo hemos acompañado con nuestros saludos en su espontánea partida. Marchó, se fue, escapó, rompió sus cadenas. Ya aquel monstruo y portentoso no volverá a maquinarse en el interior de las murallas la perdición de la ciudad. Por lo menos a éste, que es el único caudillo de esta guerra civil, lo hemos vencido sin disputa.”

Cicerón. *Discursos contra Catilina*, 2, 1 (traducción de Eduardo Valentí Fiol. Barcelona: Bosch, 1986).

A continuación, informó al pueblo sobre el arresto de los conspiradores. En el último discurso, dirigido al Senado, Cicerón se pronunció sobre el castigo que había que aplicar a los conjurados y se decantó por la pena capital.

En los llamados *discursos cesarianos*, escritos durante los años 40 a. C., cuando César era dueño absoluto de Roma, Cicerón utilizó su posición para participar en la defensa de personajes del bando senatorial y ganarse el favor del dictador, que a la sazón controlaba totalmente la vida política de Roma. Mediante estos discursos, intentaba conseguir el perdón para estos personajes, hostiles a César, sin otro argumento que la apelación a la clemencia del dictador.

La exaltación de las virtudes de César

En los tres discursos cesarianos es una constante la exaltación de las virtudes de César, en particular su magnanimidad y su clemencia. De esta manera, Cicerón intenta conseguir el perdón para diversos personajes que habían sido enemigos de César. Por ejemplo, en la *Oratio pro Marcello*, Cicerón pide a César el perdón de Marcelo, un partidario de la República, enalteciendo la gloria del dictador, ahora dueño absoluto de la situación política.

“En cambio, Gayo César, esta gloria que acabas de alcanzar hace un momento no tienes que compartirla con nadie: todo esto, por muy importante que sea –y ciertamente lo es–, todo, digo, es obra tuya. De este mérito nada se va a llevar el centurión, nada el prefecto, nada la cohorte o el escuadrón de caballería; más aún, la propia Fortuna, dueña de todos los avatares humanos, renuncia a participar de esta gloria: te la cede a ti, reconoce que toda ella es tuya y que te pertenece; pues el azar nunca se mezcla con la inteligencia ni la casualidad se confunde con la prudencia.”

Cicerón. *Discurso por el regreso de Marco Marcelo*, 2, 7 (traducción de José Miguel Baños Baños. Madrid: Alianza Editorial, 1991).

Finalmente, las últimas obras oratorias de Cicerón serían las *Filípicas*, una serie de exaltados discursos, pronunciados después de la muerte de César (marzo del 44 a. C.), entre el fin del año 44 y el comienzo del 43 a. C., donde atacaba violentamente al triunviro Marco Antonio, que, junto con César Octavio y Lépido, controlaba por entonces la situación política en Roma.

Filípicas

El título alude a los famosos discursos que el gran orador griego Demóstenes pronunció contra el rey Filipo II de Macedonia, para defender la libertad de las ciudades griegas ante las ambiciones expansionistas del rey.

Se conservan catorce discursos, pronunciados ante el Senado o el pueblo. La virulencia de los ataques motivaron que Marco Antonio inscribiera a Cicerón en la lista de los proscritos. Como resultado de eso, el mismo Cicerón, sacrificado como moneda de intercambio entre los triunviros, fue ejecutado.

Una obra maestra de la invectiva política

La segunda *Filípica*, que en realidad nunca fue pronunciada, es una obra maestra de la invectiva política, tal como muestra este fragmento en el que se critica a Antonio:

“A continuación, tan pronto como se vio rodeado por las riquezas de tan gran hombre, saltaba de alegría como ese personaje de la comedia: ‘Hace un instante, pobre; de repente, rico!’ Pero como dice no sé qué poeta: ‘Los bienes mal adquiridos mal aprovechan’. Increíble y semejante a un prodigio fue la forma en la que, no digo en tan pocos meses, sino en tan pocos días, dilapidó tan enormes bienes. Pompeyo poseía una riquísima bodega de vino, una gran cantidad de plata de la mejor calidad, valiosos tapices, un mobiliario abundante y suntuoso, y fuera de lo común en muchos lugares. Todo ello, ciertamente, no porque fuese un hombre entregado al lujo, pero sí era un hombre rico. Pues bien, en pocos días nada quedaba de todo esto. ¿Qué Caribdis fue tan voraz? ¿Caribdis, digo? Si este monstruo existió, fue tan sólo un animal. ¡Por Dío Fidio!, me parece difícil que hasta el propio dios Océano hubiese podido engullir tan rápidamente tantas riquezas tan dispersas y situadas en lugares tan lejanos los unos de los otros.”

Cicerón. *Discursos contra Marco Antonio o Filípicas*, 2, 27 (traducción de José Carlos Martín. Madrid: Cátedra, 2001).

Es evidente que los discursos, incluso los estrictamente judiciales, también tienen muchas veces, como los discursos políticos, una clara intencionalidad política. En este sentido, Cicerón toma parte en procesos judiciales (como abogado defensor o como abogado acusador) de los que podía obtener, de una u otra manera, apoyo para su actividad política. En definitiva, los dos tipos de discursos (los forenses y los políticos) eran complementarios.

13.1.2. El panegírico

El **panegírico** es, normalmente, un discurso solemne de tono laudatorio en el que el autor alaba la personalidad de un superior (encomio) o le agradece (acción de gracias) el hecho de haber recibido algún tipo de merecimiento. En este género de literatura, eran frecuentes las *laudes* ‘alabanzas’ del personaje.

El *Panegírico de Trajano* es un discurso de agradecimiento que **Plinio el Joven** dirigió al emperador Trajano por haberle concedido el consulado. Plinio alabó las virtudes del emperador en un estilo ampuloso y exuberante.

Traducción al castellano

Plinio el Joven (1963).
Panegírico de Trajano
(traducción de V.J. Herrero Llorente). Barcelona: Aguilar.

“El Capitolio, pues, recibirá algún día no los carros teatrales ni los simulacros de una falsa victoria, sino a un emperador que porta consigo una auténtica y sólida gloria, la tranquilidad y la más completa sumisión de los enemigos, porque no dejó a ninguno sin vencer. Esto es más hermoso que todos los triunfos. Y la verdad es que siempre que hemos vencido fue a consecuencia de haber sido despreciado nuestro imperio.”

Plinio el Joven. *Panegírico de Trajano*, 16 (traducción de Víctor-José Herrero Llorente. Barcelona: Aguilar, 1963).

La tradición del panegírico en honor de los emperadores continúa en época tardía. En la edad media, sin embargo, el género se relaciona con la literatura consolatoria y no es extraño encontrar panegíricos, en verso y en prosa, dirigidos a difuntos, insertados en lamentos u otras muestras de literatura encomiástica.

En el llamado Siglo de Oro castellano cabe recordar dos panegíricos famosos dirigidos a personalidades políticas, como el *Panegírico al Duque de Lerma* de Góngora o el famoso *Panegírico a la majestad del rey nuestro señor don Felipe IV en la caída del Conde-Duque* de Quevedo que perdura, por ejemplo, en el *Elogio de Carlos III* de Jovellanos.

“Serenísimo, muy alto, muy poderoso señor:

Dios nuestro señor dio a vuestra Majestad, en una corona, más reinos y imperios que a otros monarcas vasallos, con tal calidad que castiga a los que no lo son con que lo sean. Hoy da a vuestra majestad a sí mismo beneficio tan grande de su poderosa mano de vuestros señores que ni tiene más que pedir a la divina providencia ni otra ocupación que darle gracias por disposición tan propia. Mas nos ha dado a todos en dar a vuestra Majestad a sí mismo que dio a vuestra majestad en dárselo todo: tanto mayor que todo es vuestra majestad.”

Francisco de Quevedo (1643). *Panegírico a la majestad del rey nuestro señor don Felipe IV en la caída del Conde-Duque* (fragmento) [citado por la edición de L. Astrana Marín (1945). *Don Francisco de Quevedo Villegas. Obras completas en prosa*. Madrid: Aguilar].

A partir del Renacimiento, también se recupera la forma en prosa, que da lugar a una nueva modalidad, en la que el encomio, el panegírico, el elogio, la loa y la apología se funden.

Con todo, esta nueva forma se dirige más a la alabanza de virtudes o de objetos que de personas. Dentro de esta línea, destaca el famoso *Elogio de la locura* de Erasmo. A esta tradición se remonta, en última instancia, el *Elogi de la paraula* y el *Elogi de la poesia* de Joan Maragall.

13.2. Retórica

La retórica, el arte y la técnica de hablar y escribir con corrección, tuvo gran importancia en el sistema escolar romano. Por eso, ya desde el final de la República aparecen obras que intentan adaptar al latín las técnicas y las teorías de la retórica griega.

13.2.1. Los tratados de retórica de Cicerón

Cicerón dedicó buena parte de su actividad literaria a la retórica, especialmente los momentos en los que estuvo alejado del primer plano de la vida pública.

Los tratados de retórica de Cicerón

Siendo aún bastante joven, Cicerón escribió un pequeño manual de retórica, *Sobre la invención*, del año 86 a. C., en el que pretende difundir en Roma la doctrina de los griegos y marcar la línea de continuidad con los grandes oradores romanos. En los dos libros de esta obra, Cicerón se muestra muy próximo a los modelos griegos, que consideraban que la retórica era una mera “técnica”.

Cicerón no se volvería a ocupar de retórica hasta treinta años después. En efecto, alejado del primer plano de la vida política, en el año 55 a. C. escribe *Sobre el orador*, en forma de diálogo, obra en la que intenta superar los métodos rígidos de la enseñanza de la retórica interesándose por la formación general del orador.

En la fase final de su vida, desde el 46 a. C. hasta su muerte, se volvió a interesar por la retórica y escribió diversas obras, entre las cuales destacan *Bruto* y *El orador*.

Bruto adopta la forma de un diálogo en el que Cicerón resume la evolución de la oratoria en Roma, desde los inicios hasta la muerte del gran orador Hortensio (50 a. C.). De paso, critica el clima de autoridad que se había instalado con la dictadura de César.

En *El orador*, una obra muy técnica que adopta la forma de una extensa carta didáctica, Cicerón intenta definir las características del orador ideal y encontrar el estilo mejor de prosa oratoria.

En la obra *Sobre el orador*, que toma la forma de un diálogo entre los maestros de Cicerón, se intenta definir las características del **orador ideal**. En el libro I se analizan las condiciones para ejercer la oratoria (aptitudes naturales, práctica, desarrollo de la técnica, conocimientos jurídicos, sentido común). En el libro II se exponen los cimientos de la retórica. En el libro III son abordadas la elocución y la declamación, es decir, las técnicas para hablar en público.

En general, se pide al orador una buena formación humanística muy amplia que abarque el derecho, la historia, la filosofía, etc. Además, se le exigen ciertas características de estilo y de tono: perspicacia psicológica, capacidad de sublimar lo particular y de reconocer lo verdaderamente importante, elocuencia, ingenio, sentido del humor, claridad expositiva, fuerza de convicción, flexibilidad y capacidad de adaptación, etc.

En varias ocasiones, en particular en *El orador*, Cicerón intenta encontrar las características del orador perfecto y definir el mejor estilo de prosa oratoria. La conclusión es clara. No hay un estilo oratorio perfecto, sino que el estilo perfecto es el que responde al principio de decoro, es decir, el que se adapta a lo que conviene a cada momento, a cada circunstancia, a cada ocasión. El orador debe ser flexible y adaptarse al público, al argumento, a las pruebas y al objetivo que persigue.

13.2.2. La *Institución oratoria* de Quintiliano

El otro gran autor que cultiva la retórica es **Quintiliano** (35 d. C.-95 d. C.), que fue el gran maestro de retórica y de oratoria de la antigüedad latina y el primer profesor de retórica pagado por el Estado.

Traducciones al castellano

Cicerón (2000). *Bruto* (traducción de M. Mañas Núñez). Madrid: Alianza Editorial.

Cicerón (2002). *Sobre el orador* (introducción, traducción y notas de J.J. Iso). Madrid: Gredos.

Traducción al castellano

Quintiliano de Calahorra (1997). *Sobre la formación del orador* (traducción de A. Ortega Carmona; cinco volúmenes). Salamanca: Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca.

La obra principal de **Quintiliano**, la *Institución oratoria*, es un manual sistemático que intentaba profundizar en la formación del orador. Consta de doce libros en los que expone un plan de enseñanza que abarca una formación muy general.

La *Institución oratoria* de **Quintiliano** es la obra de retórica más extensa que nos ha legado la antigüedad. Analiza todos los temas relacionados con la formación del escritor (orador) y con el ejercicio de la oratoria.

El plan de estudios de Quintiliano

He aquí los temas y los puntos que Quintiliano propone estudiar.

“Primera parte:

Principales temas teóricos: Naturaleza de las consonantes, vocales y semivocales. Iniciación en los cambios fonéticos. Ortografía. Partes de la oración. Conjugación y declinación bien y rápidamente. Distinción de los géneros de los nombres. Formación de oraciones correctas, claras y elegantes. Penetración en el contexto de las proposiciones. Estudio de los barbarismos y de los solecismos. Clases. Prosodia: Pronunciación correcta de las sílabas y de las palabras, marcando adecuadamente las cantidades y los acentos. Acentos en la cláusula y en el periodo. Concordancia de las partes de la oración. Pureza de la lengua. Palabras simples, compuestas y derivadas. Uso propio y metafórico de las palabras. Analogía y etimología. Formación de los pretéritos y de los supinos. Principales normas fonéticas del latín. La ciencia etimológica. Uso y valor de los arcaísmos. Lectura y entonación.

Segunda parte:

Lecturas y comentarios. Debe leerse Homero y Virgilio. Horacio, expurgado. Menandro y el resto de dramaturgos griegos. Plauto y Terencio. Ennio, Accio, Pacuvio y Cecilio. Lucilio. Esopo y Fedro.”

Quintiliano de Calahorra. *Sobre la formación del orador* (índice de materias elaborado por X. Espluga Corbalán).

Desde el punto de vista doctrinal, Quintiliano es un clasicista, que intenta volver al gusto de época tardorrepublicana (Cicerón) abandonando las extravagancias del periodo de los julioclaudios. Recoge y engloba la tradición retórica de Isócrates, de Aristóteles y de Cicerón, y refleja un saber teórico muy extenso, una experiencia docente prolongada y un conocimiento amplio de las literaturas griega y latina. No sólo se preocupa por la técnica, sino también por la ética y por la moralidad del orador, y proporciona muchos consejos útiles.

La libertad de los escritores

En este fragmento, Quintiliano hace gala de una considerable flexibilidad doctrinal, ya que acepta y defiende la libertad creativa de los escritores.

“Pero hay algunos gramáticos que suelen por lo general hacer ya jactancia de erudición al tomar ejemplos de los poetas, y recriminan a los autores que ellos recitan en público. Pero el joven debe saber que, en los autores de poemas, estos casos o bien merecen disculpa o hasta pueden tenerse como alabanza, y más bien hay que informarle sobre las formas menos divulgadas. Pues dos barbarismos en un solo nombre creaba Tinga Placentino, si damos crédito a su crítico Hortensio, al decir *precula* en vez de *pergula*, tanto por el cambio de letras, *c* en lugar de *g*, como por la transposición al colocar la *r* antes de la

e. En cambio, Ennio, al decir con el doble empleo de esta misma falta *Mettioeo Fufetioeo*, se defiende en virtud de su derecho de poeta. Pero también en prosa hay ya como aceptada una cierta manera de cambiar las letras. Pues Cicerón dice *ejército de los Canopitanos*, pero sus habitantes llaman a este lugar *Canobo*, y muchos autores han impuesto *Trasumeno* en lugar de *Tarsumeno*, aunque hay en ello una transposición. Lo mismo ocurre con otros ejemplos, pues si bien se dice *adsentior*, Sisena dijo *adsentio*, y muchos siguieron a éste y el principio de analogía.”

Quintiliano de Calahorra. *Sobre la formación del orador*, 1, 5, 11-13 (traducción de Alfonso Ortega Carmona. Salamanca: Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca, 1997).

14. La narrativa de ficción

La narrativa de ficción es otro de los géneros en prosa que se puede encontrar documentado en la literatura latina.

Cabe recordar que las retóricas clásicas no mencionan este género y que ni en latín ni en griego hay una denominación precisa y exacta para aludir a lo que actualmente se conoce por **narrativa de ficción**.

En las literaturas modernas hay diversas modalidades que se pueden inscribir dentro del género de la narrativa de ficción: la **novela**, la **novela breve** y el **cuento**.

Con la denominación de **novela**, nos referimos a las narraciones en prosa, de extensión variable, que relatan las aventuras, normalmente ficticias, de un personaje determinado. La **novela** es un género que aparece, con diversas modalidades, durante el Renacimiento, y que se codifica en el siglo XIX. Es lo que la mayor parte de lenguas europeas designan con los términos *roman*, *romanzo* o similares.

En cambio, lo que las lenguas europeas denominan *novelle* o *novella* es un tipo de narrativa de ficción de menor extensión. En castellano, normalmente se utiliza el término **novela corta**.

Con todo, las diferencias entre la novela y la novela corta no son solamente de extensión. También, a causa de la diversa extensión, el tono y la técnica de estos dos géneros son bastante diferentes. La novela corta no suele tener la complicación formal y de contenido propio de la novela.

A veces resulta difícil distinguir la novela corta del **cuento**. El **cuento** es una narración de ficción, más breve que la novela corta, que normalmente (aunque no siempre) tiene origen popular.

Hay que tener presente, pues, que en la antigüedad no había un término específico para designar ni la novela, ni la novela corta ni el cuento. Como mucho, las muestras de narrativa de ficción que se encuentran en las literaturas clásicas se designan con las expresiones *narraciones* o *fábulas* (*fabulae*).

A pesar de los problemas de denominación, las literaturas clásicas presentan formas propias de la narrativa de ficción, es decir, formas que se pueden calificar de novelas o novelas cortas *ante litteram*.

En efecto, hacia finales del siglo I a. C., surge en la literatura griega de época helenística una narrativa de ficción que presenta rasgos característicos. Se trata de las llamadas **fábulas milesias**. La **fábula milesia** era un relato en prosa que a menudo reproducía las aventuras de un personaje central, lo cual daba coherencia y unidad a la obra.

En cuanto al contenido, normalmente se seguía un mismo esquema: un joven enamorado se tiene que separar de la persona amada por diversos motivos; después de pasar por muchas circunstancias comprometidas y de experimentar diversas peripecias, al final se reencuentra con ella y tiene lugar el *happy end*.

A este tipo de género literario, la **fábula milesia**, se refería Cervantes en un conocido fragmento de la primera parte de *El Quijote*:

“Verdaderamente, señor cura, yo hallo por mi cuento que son perjudiciales en la república éstos que llaman libros de caballerías; y aunque he leído, llevado de un ocioso y falso gusto, casi el principio de todos los más que hay impresos, jamás me he podido acomodar a leer ninguno del principio al cabo, porque me parece que, cuál más, cuál menos, todos ellos son una misma cosa, y no tiene más éste que aquél, ni estotro que el otro. Y según a mí me parece, este género de escritura y composición cae debajo de aquél de las fábulas que llaman *milesias*, que son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar y no a enseñar: al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente.”

M. de Cervantes (1605). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1, 47.

A pesar de que la crítica no se muestra unánime, parece que se pueden considerar ejemplos de “narrativa de ficción” el **Satiricón** de **Petronio** y **Las Metamorfosis** de **Apuleyo**.

Las dos obras comparten con las novelas de época moderna una misma estructuración del relato, centrada en la narración de una serie de peripecias y de aventuras que experimentan los protagonistas principales.

14.1. El **Satiricón** de **Petronio**

Petronio, un personaje de condición controvertida, es considerado el autor del **Satiricón**, una obra que, sin muchas dificultades, se puede asignar a la narrativa de ficción.

El **Satiricón** de **Petronio** es una extensa narración, influida por la cuentística de época helenística y, en particular, por las llamadas **fábulas milesias**, que constituye una de las primeras muestras del género novelesco *avant la lettre*.

El autor del **Satiricón**

Bien poco se sabe con certeza del autor del **Satiricón**. Sabemos que se llamaba **Petronio**, pero se ignora el resto de su nombre, así como sus datos biográficos. Algunos estudiosos le atribuyen el *cognomen* de **Arbiter**, a partir de un fragmento de Tácito.

Aunque nos ha llegado en un estado muy fragmentario, la novela tiene como hilo conductor las peripecias de dos jóvenes, Encolpio y Gitón, que han sido separados por voluntad del dios Príapo, a quien Encolpio ha ofendido.

Se conservan tres episodios de sus aventuras, narradas en primera persona por Encolpio, como el conocido episodio de la “cena de Trimalción”. Además, dentro de este hilo conductor, se intercalan episodios y escenas más breves, en verso o en prosa, como la parodia de un poema sobre la guerra civil que hace pensar en la *Farsalia* de Lucano, u otros cuentos de ascendencia helenística.

El *Satiricón* es, pues, un cajón de sastre en el que se mezclan prosa y poesía, estilos y tonos diversos, dentro de un barroquismo general, en un estilo caricaturesco que hace surgir numerosas exageraciones.

El fragmento más extenso del *Satiricón* describe la famosa “cena de Trimalción”, la cena que se ofrece en casa de este liberto, un individuo extremadamente rico que invita a los dos personajes principales.

Trimalción es un liberto (es decir, un antiguo esclavo liberado) que ha conseguido una fortuna enorme, circunstancia a la que no deja de aludir una y otra vez a lo largo de la obra. Se convierte, pues, en el representante típico de los “libertos”, individuos que, en algunos casos, llegaban a enriquecerse. Actúa, pues, como el **prototipo del nuevo rico**, extravagante, caprichoso, voluble, con un notable mal gusto estético.

Durante la cena, Trimalción pretende presentarse como un personaje noble y culto, cosa que, evidentemente, no acaba de cuadrar con sus orígenes reales. En efecto, Trimalción, un antiguo esclavo, intenta ocultar sus raíces y pretende ennoblecerse, inventándose parentescos ficticios con los grandes aristócratas romanos. Por otra parte, hace ostentación evidente de sus riquezas, alude directamente o indirectamente a sus propiedades y hace gala de un gran dispendio de lujo durante toda la velada.

El vino de las propiedades de Trimalción

En medio de la cena, Trimalción quiere ofrecer vino a sus invitados. Escoge, naturalmente, vino de sus propiedades. Eso sirve para que, de paso, hable de la extensión de sus fincas y se advierta así su escasa cultura geográfica:

“Con rostro afable, Trimalción se dirigió a nosotros en los siguientes términos:

- Si el vino no os gusta lo cambiaré. Sois vosotros los que debéis volverlo agradable. Gracias a los dioses, no tengo necesidad de comprarlo. En la actualidad todo lo que hace agua a la boca crece en una finca mía que todavía no conozco. Me dicen que limita con Terracina y con Tarento. Ahora quiero unir Sicilia con mis fincas para que, cuando me vengan ganas de partir al África, navegue por mis propiedades.”

Petronio. *El Satiricón*, 48 (traducción de Julio Picasso. Madrid: Cátedra, 1985).

Trimalción también se quiere hacer pasar por una persona culta y, por este motivo, a menudo utiliza el griego, que es señal de distinción entre los romanos. Con todo, su conocimiento de esta lengua es bastante rudimentario y deficiente.

En esta lengua, se dirige a sus muchos esclavos, con nombres que aluden a los referentes históricos y mitológicos principales de la cultura griega: Creso, el esclavo favorito de Trimalción y de su esposa Fortunata (un nombre bien elocuente), debe su nombre al mítico y riquísimo rey de Lidia; otros esclavos llevan el nombre de personajes míticos, como Áyax o Dédalo. También utiliza el griego para bautizar a su enorme perro, al que, sorprendentemente, llama Escí-lax, palabra que en griego quiere decir ‘aldabilla’.

En cualquier caso, Trimalción se muestra muy voluble e inestable en su comportamiento y en su actitud. Eso es especialmente cierto en el caso de sus relaciones con sus propios esclavos. Por una parte, a veces, se muestra extremadamente generoso, y les concede la libertad de manera general; otras veces, los amenaza y castiga cruelmente. Además, es capaz de tomar decisiones caprichosas, fruto de una rabieta ocasional, sin reflexión alguna:

La volubilidad de Trimalción

El secretario de Trimalción pasa cuentas ante su señor. La escena pone de relieve la volubilidad del carácter del propietario:

“Pero el que le quitó definitivamente las ganas de bailar fue su secretario, quien en voz alta, como si se tratase de las Actas de la Urbe, se puso a leer lo siguiente:

- ‘El día séptimo de las calendas sextiles: en la finca de Cumas, propiedad de Trimalción, nacieron treinta niños y cuarenta niñas. Se trasladaron de la era a los graneros quinientos mil modios de trigo. Se uncieron quinientos bueyes. El mismo día se guardaron en el cofre diez millones de sestercios que no pudieron ser invertidos. El mismo día se produjo un incendio en las huertas pompeyanas, originándose el fuego en la casa del regidor Nasta...’
- ¿Cómo? –interrumpió Trimalción–. ¿Cuándo se adquirieron las huertas pompeyanas?
- El año pasado –respondió el secretario–. Por eso no han sido todavía inscritas en la cuenta.
- Trimalción, pálido de ira, respondió:
- De ahora en adelante, cualquier fundo que se compre, si de ello no estoy informado a los seis meses, prohíbo que se incluya en mi cuenta.”

Petronio. *El Satiricón*, 53 (traducción de Julio Picasso. Madrid: Cátedra, 1985).

Toda la cena en casa de Trimalción constituye, pues, una ejemplificación de las extravagancias de un liberto típico que es el hazmerreír de los comensales. Durante la cena se ofrecen manjares exquisitos y rarezas excepcionales, como una mesa especial para cada uno de los comensales (aparte de la mesa central, de donde, tradicionalmente, se cogía la comida), o agua de nieve para lavarse las manos.

Trimalción es especialmente aficionado al efectismo y a la sorpresa. Así, durante la cena, hay detalles “escenográficos” que intentan causar impacto a los

comensales. En algunos casos, las comidas y los diversos platos se presentan de tal modo que parecen algo distinto de lo que son en realidad. Así, en un momento determinado, Trimalción hace entrar un plato con una gallina de madera que incubaba huevos de pavo, que, en realidad, son papamoscas empanadas; en otra ocasión, aparece un jabalí acompañado de cochinitos, que en realidad son figuras de mazapán; otra vez, se sirven membrillos adornados con espinas para que parezcan erizos.

“Todavía no sabíamos qué suposiciones hacer cuando, de pronto, un gran alboroto se alzó a la puerta del triclinio, y he aquí que una jauría de perros laconios irrumpió metiéndose hasta debajo de la mesa.

Cuando se fueron, se trajo un repositorio sobre el que iba un jabalí de lo más descomunal y con un pileo por añadidura. De sus colmillos pendían dos canastillas de palma, una con dátiles cariotas y otra con dátiles tebaicos. Alrededor la bestia tenía unos lechoncitos de mazapán en posición de mamar, para dar a entender que se trataba de una hembra. Los lechones, por supuesto, nos fueron distribuidos como recuerdos.

Además contaré que, para cortar el jabalí, no vino aquel Carpo que despedazó los pollos cebados, sino un gran barbudo con las pantorrillas ceñidas con correas y envuelto en un multicolor manto de caza. Desenvainó éste un cuchillo de caza, lo clavó con fuerza en las costillas del jabalí, y varios tordos escaparon volando del corte.

Unos pajareros con sus varetas ya estaban preparados para esto, y al instante atraparon las aves que revoloteaban en el triclinio. Trimalción ordenó darnos un pájaro a cada uno.

– Mirad –decía– las finísimas bellotas con que se alimentaba este cerdo salvaje.

Seguidamente los esclavos tomaron las canastillas que colgaban de los colmillos y distribuyeron a los comensales porciones iguales de dátiles cariotas y tebaicos.”

Petronio. *El Satiricón*, 40 (traducción de Julio Picasso. Madrid: Cátedra, 1985).

En todo momento, Trimalción se muestra como un personaje con un gusto estético horrible, que se manifiesta en diversos aspectos: en la decoración de su casa, en la vajilla, en el vestido y en el calzado o en sus preferencias literarias. Además, aprovecha cualquier ocasión para hacer ostentación de su riqueza, aunque la exuberancia y el lujo a menudo están enfrentados con el buen gusto.

La extravagancia de Trimalción, reflejo de su fortuna enorme, es uno de los rasgos más característicos y más cómicos del personaje.

Las extravagancias de Trimalción

Trimalción es retratado como un personaje excéntrico, amante de la exhibición del lujo, y exponente del mal gusto propio de los “nuevos ricos”.

“Estas magnificencias nos tenían deslumbrados. En ese momento apareció Trimalción. Se le transportaba al son de la música y fue depositado en medio de pequeñísimos cojines.

Lo imprevisto de la escena nos hizo soltar la carcajada. Y no era para menos: su cráneo afeitado sobresalía de su palio escarlata. En sus hombros cargados con el vestido se había puesto una servilleta con laticlavía, llena de flecos que colgaban por todos los lados. En el meñique de su izquierda tenía un gran anillo ligeramente dorado y, en la última falange del anular, otro más pequeño que, según se veía, era de oro macizo pero con una especie de estrellas de hierro engastadas. Y como no le había parecido bastante exhibir todo este lujo, mostraba desnudo su brazo derecho para lucir un brazaletes de oro y una pulsera de marfil abrochada con una placa de esmalte.”

Petronio. *El Satiricón*, 32 (traducción de Julio Picasso. Madrid: Cátedra, 1985).

Traducciones al castellano

Petronio (1985). *El Satiricón* (traducción de J. Picasso). Madrid: Cátedra.

Petronio (1988). *El Satiricón* (introducción, traducción y notas de L. Rubio Fernández; revisión de M.C. Díaz y Díaz). Madrid: Gredos.

Petronio (1997). *Satiricón* (traducción de P. Rodríguez Santidrián). Madrid: Alianza Editorial.

14.2. Las *Metamorfosis* de Apuleyo

Apuleyo (ca.125 d. C.-ca.180/190 d. C.), de origen africano, es un escritor de época imperial, polifacético, portavoz de un mundo nuevo, alejado de las convenciones dominantes.

Apuleyo es autor de una narración novelada, las *Metamorfosis*, también conocida como *El asno de oro*, basada en las peripecias de un personaje llamado *Lucio* que se transforma en asno.

Las *Metamorfosis*, inspiradas en una novela perdida de un autor griego, narran en primera persona las peripecias de un joven llamado *Lucio*, convertido en asno, que vive una serie de aventuras hasta conseguir volver, gracias a la intervención de la diosa Isis, a su estado original.

Lucio intenta iniciarse en el mundo de la magia, pero se equivoca con las pócimas y acaba convertido en un asno. De esta manera, transformado en bestia, es robado por unos ladrones y, a partir de este momento, soporta toda clase de inquietudes y padecimientos, yendo siempre a peor.

Los padecimientos de Lucio

Transformado en asno, Lucio va de mal en peor. Justo cuando se ha acabado de recuperar de alguna desgracia, la Fortuna lo golpea de nuevo con otra aún mayor.

“Pero cuando aquel caballerizo me había conducido lejos de la ciudad, ninguna delicia ni la menor sombra de libertad me proporcionó. Pues en seguida su mujer, avara y muy perversa, me puso bajo el yugo de una muela de molino y, castigándome a menudo con un palo que todavía tenía sus hojas, ella preparaba el pan suyo y de la familia a expensas de mi piel. Y no contenta con que yo me fatigara por su comida, también me hacía moler el trigo de los vecinos, cobrando por mis vueltas. Y para mayor desdicha mía, no se me daba el suficiente alimento por tan grandes fatigas. Porque aún vendía a los colonos vecinos mi cebada después de molerla con mis vueltas; cuando yo había pasado todo el día ocupado en esta fatigosa tarea, al atardecer sólo me ponía delante un salvado, y sin cribar, y áspero, con muchas piedras.”

Apuleyo. *El asno de oro*, 7, 15, 3-5 (traducción de Vicente López Soto. Barcelona: Editorial Juventud, 1987).

Finalmente, Lucio llega a Corinto y se duerme en la playa. En sueños ve aparecer a la diosa Isis que le anuncia el fin de su suplicio y le indica el lugar donde puede encontrar las rosas que desharrán el hechizo. Al día siguiente, Lucio sigue fielmente las instrucciones de Isis y es restituido a la condición humana. Como agradecimiento a la diosa, Lucio se inicia en los misterios y en el culto de esta divinidad.

La visión de Isis

En sueños, Lucio recibe la visita de la diosa oriental egipcia Isis. En este pasaje se describe su increíble belleza.

“Elevadas mis súplicas de este modo y añadidos a ellas mis tristes lamentos, de nuevo en aquel mismo lugar, invadiéndome, un sopor se apoderó de mi espíritu abatido. Aún no había acabado de cerrar los ojos, cuando he aquí que de entre las olas se alzó una divina

faz, capaz de infundir respeto a los mismos dioses. Y poco a poco, la imagen fue adquiriendo el cuerpo entero y me pareció que, emergiendo del mar, se colocó a mi lado. Yo intentaré describirlos su maravillosa hermosura, si la pobreza del lenguaje humano me concede la suficiente facultad de expresión o si la misma divinidad me proporciona la rica abundancia de su elocuente facundia. Primero, ella tenía una abundante y larga cabellera, ligeramente ensortijada y extendida confusamente sobre su divino cuello, que flotaba con abandono. Una corona de diversas flores adornaba la parte alta de su cabeza, delante de la cual, sobre la frente, una plaquita circular en forma de espejo despedía una luz blanca, queriendo indicar la luna. A derecha e izquierda se hallaba este adorno sujeto por dos flexibles víboras, que tenían erguidas sus cabezas, y por dos espigas de trigo, que se movían por encima de la frente. Su divino cuerpo lo cubría un vestido multicolor, tejido en fino lino, ahora brillando con la blancura del lirio, ahora con el oro del azafrán, ahora con el rojo de la rosa. Pero lo que más atrajo mis miradas fue un manto muy negro, que resplandecía con su negro brillo y, ceñido alrededor de su cuerpo, le descendía del hombro derecho por debajo del costado izquierdo, volviendo al hombro izquierdo a modo de escudo. Uno de los extremos pendía con muchos pliegues artísticamente dispuestos y estaba rematado por una serie de nudos en flecos que se movían del modo más gracioso. Por la bordada extremidad, y en el fondo del mismo, brillaban unas estrellas, y, en el centro de ésta, la luna en plenilunio resplandecía con fúlgidos rayos. No obstante esto, en toda la extensión de tan extraordinaria capa aparecía sin interrupción una guirnalda de toda clase de flores y de frutos. La diosa llevaba, además, muchos atributos bien distintos unos de otros: en su mano derecha llevaba un sistro de bronce, cuya fina lámina, curvada a modo de tahalí, estaba atravesada por el centro por tres pequeñas varillas que, agitadas a la vez por el movimiento del brazo, producían un agudo tintineo. De su mano izquierda pendía una naveta de oro, cuyas asas, en su parte más saliente, hacían salir un áspid, que levantaba la cabeza con un cuello hinchado en demasía. Cubrían sus divinos pies unas sandalias tejidas de hojas de palmera, árbol de la victoria.”

Apuleyo. *El asno de oro*, 11, 3-4 (traducción de Vicente López Soto. Barcelona: Editorial Juventud, 1987).

Siguiendo este hilo conductor, fundamentado en las peripecias del asno, se intercalan varias narraciones, digresiones y aventuras de carácter novelesco, entre las cuales hay que mencionar la fábula del enamoramiento entre Eros y Psique.

La **fábula de Eros y Psique**, basada en el amor entre Eros, el dios del amor, y Psique ('alma' en griego), interpretable en clave alegórica, contiene muchos de los elementos del cuento fantástico.

En efecto, el episodio presenta elementos del cuento fantástico de origen popular: la chica sola enfrentada a un peligro desconocido, el palacio situado en medio de la espesura, las voces sin cuerpos, el banquete preparado para la chica, el esposo misterioso, las prohibiciones impuestas sin que se conozca la causa, las hermanas envidiosas o las amenazas de un dragón o de una serpiente.

El palacio encantado

El palacio encantado es uno de los escenarios típicos de la cuentística maravillosa.

“Psiquis, en aquellos tiernos y hermosos parajes, recostándose suavemente en aquel lecho de fresca hierba, tranquilizando su espíritu de aquella tan gran perturbación, se quedó dormida apaciblemente. Y ya, reanimada por un sueño suficiente, se levanta con su espíritu más calmado. Ve un bosque plantado de árboles frondosos y altos y, en medio de esta selva, un clarísimo manantial de agua cristalina. Cerca de las orillas de ese manantial se alza una regia mansión, construida no por manos mortales, sino con un arte enteramente divino. Tan pronto entras, en seguida adviertes que estás viendo la lujosa y placentera mansión de una divinidad. En efecto: el artesonado del techo, artísticamente esculpido en marfil y madera de limonero, es sostenido por columnas de oro; todas las paredes están cubiertas de bajorrelieves en plata, representando bestias salvajes y otras,

saliendo al encuentro de los que entran. Debía de ser un mortal muy digno de consideración o más bien un semidiós, o seguramente un dios, el que con la agudeza de su gran arte llegó a imprimir vida en los animales salvajes cincelados en tan gran cantidad de plata. El mismo pavimento es un mosaico de piedras preciosas, cortadas en pequeños pedazos, el cual se divide en diversas pinturas. ¡Una y mil veces muy felices aquellos que pisan sobre perlas y diamantes! Las otras partes de este inmenso y vasto edificio son, del mismo modo, de un valor incalculable, y todos los muros, revestidos de oro macizo, brillan con su propio esplendor, de modo que la mansión se hace su propio día aunque no penetre el sol; así, resplandecen las habitaciones, los pórticos, las mismas puertas de dos batientes. El resto responde, en su riqueza, a la magnificencia de una tal mansión; y parece que ese celestial palacio ha sido construido por el gran Júpiter para habitar con los mortales.”

Apuleyo. *El asno de oro*, 5, 1 (traducción de Vicente López Soto. Barcelona: Editorial Juventud, 1987).

Del conjunto de la obra destaca el realismo de la narración de cariz erótico y picaresco, los tonos costumbristas y las aventuras más o menos cómicas. Entre éstas sobresale el episodio de la lucha de Lucio contra un grupo de bandidos, que inspirará un episodio parecido en *El Quijote* de Cervantes.

“Los lictores, por mandato de los magistrados, me obligan con el mayor de los apremios, al vacilar y resistirme a renovar con este espectáculo la escena de la pasada noche, sacándome la mano que tenía apartada hacia un lado y me la tienden hacia los cadáveres. Vendido por fin por la necesidad, cedo y, aunque a pesar mío, tiro del lienzo que cubre los cuerpos. ¡Oh dioses inmortales! ¿Qué era aquello? ¿Qué prodigio? ¿Qué aquel repentino cambio de mi suerte? Aunque ya me consideraba uno de la familia del Orco, súbitamente estupefacto, cambié la expresión de mi rostro, y no puedo explicar con palabras apropiadas la causa de aquella nueva transformación. Porque aquellos cadáveres de los hombres asesinados eran tres odres, inflados con señales de varios agujeros y, según me acordaba de mi combate de anoche, abiertos en aquellos sitios en que yo había herido a aquellos bandidos.”

Apuleyo. *El asno de oro*, 3, 9 (traducción de Vicente López Soto. Barcelona: Editorial Juventud, 1987).

Las *Metamorfosis* son un buen reflejo de la vida cotidiana de la época del autor, una época de crisis en la que ya no son válidas las soluciones colectivas, sino que sólo tiene sentido la salvación individual que proporcionan las doctrinas religiosas espiritualistas o místicas.

14.3. Pervivencia de la narrativa latina

La narrativa clásica (las fábulas milesias, la novela griega, el *Satiricón* y *Las Metamorfosis* de Apuleyo, así como las otras obras de la narrativa de ficción de temática histórica y tratamiento novelesco, como la *Historia de Apolonio, rey de Tiro*, o la *Historia de Alejandro*) tuvieron una aceptación amplia en época tardía y continuaron leyéndose, normalmente en versión latina o en adaptación en vulgar, durante la edad media.

Algunos de los episodios de *Las Metamorfosis* de Apuleyo parecen haber quedado recogidos en el *Decamerón* de Boccaccio. Además, algunos autores han sugerido que podrían haber tenido influencia en la aparición de la novela picaresca castellana del Siglo de Oro, aunque esta última cuestión es bastante controvertida.

Traducciones al castellano

Apuleyo (1997). *El asno de oro* (traducción de C. García Gual). Madrid: Alianza Editorial.

Apuleyo (2002). *El asno de oro* (introducción, traducción y notas de L. Rubio Fernández; revisión de M.C. Díaz y Díaz). Madrid: Gredos.

15. La literatura cristiana

El cristianismo se difundió durante los dos primeros siglos del Imperio entre las comunidades judías de Oriente, mayoritariamente helenófonas. Por lo tanto, en origen, se utilizó la lengua griega para difundir los postulados de esta nueva doctrina religiosa. !

Cuando el cristianismo empezó a sobrepasar este ámbito social y territorial y se extendió hacia otras zonas del Imperio y hacia otros grupos sociales, surgió la necesidad de utilizar el latín en la difusión, la exposición y la defensa de los postulados de la nueva fe. Probablemente las provincias africanas desempeñaron un papel muy importante en la génesis de los primeros textos cristianos latinos.

En efecto, la existencia de comunidades cristianas no helenófonas motiva la necesidad de traducir los textos principales del cristianismo, como la Biblia. En principio, se tradujeron sólo algunos pasajes y las traducciones variaban según la zona. Hacia el 250 d. C., ya debía de haber una traducción completa que se usaba en las provincias africanas. Existían, pues, numerosas versiones, con diferencias notables entre sí, de manera que no se puede hablar, como han postulado muchos estudiosos, de una única versión o traducción de la Biblia, con anterioridad a la traducción “oficial” de Jerónimo.

Estas primeras versiones y traducciones de los textos bíblicos son muy literales, de manera que el texto latino presenta estructuras sintácticas y giros léxicos calcados del griego, además de numerosos semitismos. Debido a sus destinatarios, estas traducciones hacen muchas concesiones a la lengua hablada.

De esta primitiva literatura cristiana también formaban parte los relatos de las pasiones de los mártires, las llamadas *actas* o *pasiones de los mártires*. Entre éstas destacan la *Pasión de las santas Perpetua y Felicidad*, que relata el martirio en Cartago de tres catecúmenos y de dos jóvenes, Perpetua y Felicidad, durante la persecución del 203 d. C., o las *Actas de Cipriano*, que documentan el proceso legal contra Cipriano, obispo de Cartago, del 257-258 d. C.

“El obispo Cipriano dijo:

- Yo soy cristiano y obispo, y no conozco otros dioses sino al solo y verdadero Dios, que hizo el cielo y la tierra y cuanto en ellos se contiene. A este Dios servimos nosotros los cristianos; a éste dirigimos día y noche nuestras súplicas por nosotros mismos, por todos los hombres y, señaladamente, por la salud de los mismos emperadores.

El procónsul Paterno dijo:

- Luego ¿perseveras en esa voluntad?

El obispo Cipriano contestó:

- Una voluntad buena que conoce a Dios, no puede cambiarse.”

Actas de los mártires. Martirio de san Cipriano, 1, 2-3 (traducción de Daniel Ruiz Bueno. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1962).

Pero los cristianos pronto empezaron a utilizar otros géneros literarios, en buena parte de origen clásico. En particular, en el transcurso de los siglos II, III y IV, se consolidan la poesía y la prosa cristianas.

15.1. La poesía cristiana

En el nacimiento de una **poesía cristiana latina** confluyen cuatro tradiciones: los salmos, himnos y cánticos espirituales heredados de la liturgia sinagoga judía; la poesía popular, de carácter polémico y doctrinal; la himnodia cristiana griega y la poesía culta latina.

En el transcurso del siglo IV d. C. se desarrolla la **himnodia latina**, una de las manifestaciones más singulares de la poesía cristiana.

El **himno** es una composición poética en honor de Dios, de la Virgen o de un santo, destinada a ser cantada en las ocasiones solemnes o en momentos particulares de la liturgia cotidiana.

Todo parece indicar que la ciudad de Milán, sede del poder imperial en Occidente durante buena parte del siglo IV d. C., y su obispo Ambrosio (339-397 d. C.) desempeñaron un papel central en el nacimiento de la himnodia latina.

En este sentido, el himno se incorporó pronto a la liturgia de la misa, ya que se alternaba la recitación de un salmo con el canto de un himno, relacionado con el contenido del salmo o con la festividad del día. Como dice Agustín:

“Los himnos son alabanzas de Dios con cántico; los himnos son cantos que contienen alabanzas de Dios. Si hay alabanza y no es de Dios, no existe himno; si hay alabanza y es de Dios y no se canta, no existe himno. Luego es necesario para que sea himno que tenga estas tres cosas: alabanza, Dios y canto.”

Agustín. *Enarraciones sobre los Salmos, 72, 1* (traducción de Balbino Martín Pérez. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1965).

De hecho, el himno estaba formado por estrofas de cuatro versos octosílabos o dímetros yámbicos. Las letras eran sencillas, lo cual facilitaba su memorización por parte de los fieles. De esta manera, el himno se convirtió en una profesión de fe ortodoxa, que se utilizaba como instrumento de réplica y de ataque contra las herejías y contra los paganos.

Un ejemplo de himno es el *Te Deum*, a veces denominado también *himno ambrosiano* porque fue atribuido a Ambrosio de Milán. Hoy día se considera, con una seguridad casi total, obra de Nicetes, obispo de Remesiana (siglo IV d. C.).

*Te Deum laudamus: te Dominum confitemur.
Te aeternum Patrem omnis terra ueneratur.
Tibi omnes Angeli; tibi Caeli et uniuersae Potestates;
Tibi Cherubim et Seraphim incessabili uoce proclamant:
Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra maiestatis gloriae tuae.
Te gloriosus Apostolorum chorus,
Te Prophetarum laudabilis numerus,
Te Martyrum candidatus laudat exercitus.
Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia.*

“Te alabamos, oh Dios, te veneramos, oh Señor,
a ti, Padre Eterno, te venera toda la creación.
Todos los ángeles, los cielos y todos los poderes te honoran.
Los querubines y los serafines te cantan sin cesar.
Santo, santo, santo es el Señor, Dios del universo.
El cielo y la tierra están llenos de la majestad de tu gloria.
Te alaba el coro glorioso de los apóstoles;
te alaba la multitud admirable de los profetas;
te alaba el cándido ejército de los mártires.
Te venera la Santa Iglesia extendida por toda la tierra.”

Pseudonicetes de Remesiana. *Te Deum*, 1-10 (traducción de Mònica Miró Vinaixa).

En el transcurso del siglo IV, a medida que el cristianismo se difunde entre las capas más elevadas de la sociedad, aparece una poesía culta, elegante y refinada de temática cristiana, que adopta las formas y las normas de los géneros clásicos y que también utiliza el bagaje cultural, literario y mitológico del paganismo.

El gran poeta cristiano fue **Prudencio** (347/348-405), un noble de origen hispano, autor de dos recopilaciones de himnos (el *Kathemerinon* ‘Libro de los himnos del día’, y el *Peristephanon* ‘Libro de las coronas’) y de un poema alegórico, la *Psychomachia* ‘Combate del alma’.

El *Kathemerinon* es una especie de libro de oraciones que recoge doce himnos: seis están destinados a ser cantados en la liturgia del día, desde el alba a la noche; los otros seis himnos proponen temas asceticolitérgicos (el ayuno de la Cuaresma, la Navidad, la Epifanía). Son himnos muy elaborados desde el punto de vista formal y de un gran lirismo y emotividad.

El *Peristephanon* es una colección de catorce himnos, escritos con métrica diversa, en honor de los mártires, donde predominan los tonos líricos y épicos. Los himnos responden a un esquema común en el que se mencionan el origen y las virtudes del mártir, y se describen la persecución y el martirio, haciendo referencia al interrogatorio sufrido, a las crueldades, a los milagros que se producen, y a su muerte. Finalmente, el himno se cierra con la apoteosis celestial del mártir.

Traducciones al castellano

Prudencio (1981). *Obras completas* (traducción de A. e I. Ortega y Rodríguez). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Prudencio (1997). *Obras* (introducción, traducción y notas de L. Rivero García; revisión de A. Pérez Vega; dos volúmenes). Madrid: Gredos.

Himno en honor de la pasión de la muy bienaventurada mártir Eulalia

“Eulalia, noble por su origen, más noble aún por el modo de su muerte, honra con sus huesos, favorece con su amor, virgen sagrada, a la Mérida suya, en cuyo seno fue engendrada.

Muy cerca de Occidente está el país que produjo esta gloria egregia; es poderoso por esa ciudad, rico en pueblos, pero poderoso, con más razón, por la sangre del martirio y por el sepulcro de esta virgen.

Doce inviernos había alcanzado a ver ella en el transcurso de otros tantos años cuando, en medio de una hoguera crujiente, llenó de espanto, inflexible, a sorprendidos verdugos al encontrar dulzura en el suplicio.

Ya antes había dado señales de que su vida y persona se encaminaba hacia el trono del Padre y que su cuerpo no estaba destinado al tálamo nupcial: niña todavía, había rechazado por sí misma las sonajas no queriendo entretenerse en juegos;

despreciaba los collares de ámbar, lloraba a la vista de las rosas, desechaba las alhajas doradas; seria de cara, modesta en el andar, y en sus costumbres, asaz tiernas, mostraba la seriedad de encanecidos ancianos.”

Prudencio. *Peristefanon*, 3, 1-25 (traducción de Alfonso Ortega. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1981).

La *Psychomachia* ‘Combate del alma’ es un poema alegórico, en hexámetros dactílicos, en los que el alma humana se debate entre vicios y virtudes. También se contraponen las virtudes de la fe cristiana a los vicios de la religión pagana. Es una obra que inaugura un nuevo género literario, el **poema alegórico**, destinado a tener una amplia fortuna en la edad media.

15.2. La prosa cristiana

Los cristianos transforman los géneros literarios clásicos adaptándolos a sus necesidades. Así, de la oratoria clásica nacen el **sermón** y la **homilía**. Las reglas de la retórica clásica permiten transformar los discursos en defensa de una causa determinada en la **apología cristiana**. De ese modo, de la exposición doctrinal filosófica, en forma de carta, de diálogo o de tratado, se pasa a los **tratados doctrinales, homiléticos y exegéticos** cristianos.

Con la denominación de **apología** se conocen los escritos en defensa de las posiciones ortodoxas cristianas, objetos de ataque por parte de los paganos y de los herejes.

La justificación de las persecuciones

En este fragmento, Cipriano, obispo de Cartago, expone que las persecuciones no son sino un instrumento de la providencia divina para fortalecer la fe de los cristianos:

“Pues, si conocemos la causa del azote, también descubriremos el remedio de la llaga. El Señor ha querido poner a prueba a sus hijos, y, como una paz larga había aflojado los preceptos que nos enseñó Dios, la justicia del cielo se encargó de levantar nuestra fe decaída y casi diría aletargada, y aunque por nuestros pecados mereceríamos más castigos, Dios clementísimo lo dispuso de manera que todo lo sucedido hasta aquí pareciese más un sondeo que una persecución.

Cada uno buscaba engrosar su hacienda y, olvidándose de la pobreza que practicaban los fieles en tiempo de los apóstoles y que siempre debieran seguir, no tenían otra ansiedad que la de acumular bienes con una codicia abrasadora e insaciable. No se veía en los sacerdotes el celo por la religión ni una fe íntegra en los ministros del santuario; no había obras de misericordia ni disciplina en las costumbres. En los hombres todo era el arreglo de la barba; en las mujeres, los afeites y teñido: los ojos se desfiguraban de su natural puesto por Dios, los cabellos se teñían con artificiosos colores. Para engañar a los hombres sencillos no faltaban astutos fraudes, y traiciones insidiosas para desorientar a los hermanos. Se unían en matrimonio con los infieles, se prostituían con los gentiles los miembros de Cristo. No sólo se juraba temerariamente, sino que se llegaba al perjurio, se despreciaba con soberbia altanería a los prelados, se maldecían recíprocamente con venenosas lenguas, se destrozaban con obstinado odio unos a otros. Muchos obispos, que deben ser un estímulo y ejemplo para los demás, despreciando su sagrado ministerio, se empleaban en el manejo de bienes mundanos, y abandonando su cátedra y su ciudad recorrían por las provincias extranjeras los mercados a la caza de negocios lucrativos, buscando amontonar dinero en abundancia, mientras pasaban necesidad los hermanos en la Iglesia; se apoderaban con ardides y fraudes de heredades ajenas, cargaban el interés con desmesurada usura.”

Cipriano. *De los apóstatas*, 5-6 (traducción de Julio Campos. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1964).

La mayor parte de las obras en prosa de los autores cristianos son **tratados dogmáticos, morales, teológicos o doctrinales**, en los cuales se exponen diversos puntos de la doctrina religiosa y de la moral cristiana.

La **exposición doctrinal** adopta las modalidades que había utilizado la filosofía, es decir, la forma de un tratado teórico, de un diálogo entre diversos personajes con posiciones más o menos enfrentadas, o de una carta, dirigida a un interlocutor, ficticio o real, interesado en el problema que se quiere debatir.

Aparece en la literatura cristiana toda una serie de obras destinadas a ilustrar las características principales de la naturaleza divina y humana, con especial atención al problema de la Trinidad, la naturaleza de Jesús, la cuestión del alma y la teoría de la predestinación, que ayudaron a establecer las bases de la ortodoxia cristiana.

En este tipo de escritos abundan las referencias y las citas textuales de obras de autoridad, en particular, de los textos que forman el Antiguo y el Nuevo Testamento. Así, Tertuliano, un escritor africano activo en la segunda mitad del siglo II d. C., aborda el problema del espíritu, en un pequeño tratado titulado precisamente *Acerca del alma*, citando el *Génesis*:

“Ya quedó resuelta esta cuestión en una única batalla contra Hermógenes, como dijimos, pues mantenemos que el alma procede no de la materia, sino del soplo de Dios, salvaguardados también entonces por la regla de la inoscurecible determinación divina: ‘y sopló Dios, dice, espíritu de vida sobre el rostro del hombre, e hizo al hombre alma viviente.’”

Tertuliano. *Acerca del alma*, 3, 4 (traducción de J. Javier Ramos Pasalodos. Madrid: Akal, 2001).

Por la gran importancia que tuvieron los textos bíblicos en el establecimiento de la doctrina cristiana, se hizo necesario el recurso a la **exégesis escriturística**, es decir, a la elaboración de comentarios y explicaciones a los textos evangélicos, prestando especial atención tanto a la utilización de las palabras como a las interpretaciones alegóricas de los diversos pasajes bíblicos, como primer paso para la traducción completa de los textos bíblicos al latín.

Un ejemplo de exégesis

He aquí el comentario y la exégesis que hace Agustín del salmo 29.

“Sin duda hemos cantado esto: *Te ensalzaré, ¡oh Señor!, porque me protegiste y no permitiste se regocijaran mis enemigos a cuenta mía*. Si conocemos por las Santas Escrituras quiénes son nuestros enemigos, conoceremos el sentido de este cántico; pero si nos engañase la prudencia humana, de suerte que no llegásemos a conocer contra quiénes luchamos, entonces ya en el mismo comienzo del salmo toparíamos con una cuestión imposible de resolver. ¿De quién creemos que es la voz del que alaba a Dios, le da gracias y se regocija diciendo: *Te ensalzaré porque me protegiste y no permitiste se regocijaran mis enemigos a cuenta mía?*”

Agustín. *Enarraciones sobre los Salmos*, segunda interpretación al salmo 29, 1 (traducción de Balbino Martín Pérez. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1964).

En el campo de la **exégesis escriturística y de la traducción**, el autor más destacado fue **Jerónimo**, un personaje de carácter fuerte. Buen conocedor del griego y del hebreo, cultivó el género historiográfico, el epistolográfico y el apologético y llevó a cabo diversos comentarios, exégesis y traducciones de los textos bíblicos. En este sentido, destacan los trabajos de exégesis de los textos bíblicos y, sobre todo, la **Vulgata**, la traducción latina de la Biblia hecha por encargo del papa Dámaso, que es, todavía hoy, la versión canónica y oficial de la Iglesia de Roma.

Por la necesidad de defenderse de los ataques de los paganos, que culpaban a los cristianos de la decadencia del Imperio, y por la voluntad de exponer su versión histórica, nace la **historiografía cristiana**, con clara voluntad apologética.

En este sentido, destaca sobre todo la **Historia aduersos paganos** ‘Historia contra los paganos’ de **Pablo Orosio** (Hispania ca. 390 d. C.-mediados del siglo V d. C.), una obra de perspectiva providencialista, muy influida por las doctrinas de Agustín de Hipona, en la que se relata la evolución del hombre, desde el Paraíso hasta el 417 d. C., año del saqueo de Roma por parte de los vándalos. Orosio defiende el Imperio Romano, ya que había llevado a cabo la unificación del mundo y, en consecuencia, había facilitado la difusión del evangelio cristiano. En este sentido, Orosio adopta una posición providencialista, que cree que los daños y las desgracias que afligen a la raza humana tienen su origen en la providencia divina, que los envía como punición de los pecados de los hombres. Ved un ejemplo en el que Orosio explica la difusión de una peste por el inicio

de las persecuciones contra los cristianos, atribuyendo una victoria romana a los soldados cristianos:

“Tras su muerte, quedó solo al frente del Estado Marco Antonino. Pero en los días de la guerra contra los partos tuvieron lugar, por mandato suyo, y por cuarta vez ya tras Nerón, crueles persecuciones contra los cristianos en Asia y en Galia: muchos santos merecieron la corona del martirio. Como consecuencia hubo una epidemia que se extendió por muchas provincias y una peste tan grande asoló a toda Italia que por todas partes las villas, campos y ciudades se convirtieron en ruinas y en lugares salvajes al quedarse desiertos, sin cultivadores y habitantes.”

Orosio. *Historias*, 7, 15, 4-6 (traducción de Eustaquio Sánchez Salor. Madrid: Gredos, 1982).

“Los romanos, persiguiendo hasta la aniquilación a los fugitivos, lograron, con un inexperto y pequeño número de soldados, pero con la poderosa ayuda de Cristo, una victoria gloriosísima y digna casi de ser antepuesta a todas las glorias de los antepasados. Se dice que todavía ahora conservan muchas personas la carta del emperador Antonino, donde confiesa que la superación de aquella sed y la consecución de la victoria se debió a los soldados cristianos en su invocación al nombre de Cristo.”

Orosio. *Historias*, 7, 15, 10-11 (traducción de Eustaquio Sánchez Salor. Madrid: Gredos, 1982).

En el ámbito cristiano se difunde la **hagiografía**, es decir, la biografía de santos y mártires, con el relato de sus pasiones, que disfrutarán de un gran predicamento.

Hay que considerar, pues, que la hagiografía es el rendimiento cristiano de la biografía clásica, aunque, obviamente, la hagiografía cristiana dedica más espacio a los episodios relativos a la conversión, a la realización de milagros y al padecimiento del martirio, descrito, a menudo, con todo lujo de detalles, sin omitir los aspectos escabrosos.

Recordemos que la literatura cristiana experimenta un avivamiento del género oratorio en forma de **sermón** y de **homilía**. El **sermón**, como hemos visto, es el discurso pronunciado en público por una autoridad religiosa y dirigido a los fieles, mientras que la **homilía** es la prédica hecha ante los fieles y centrada en el comentario y explicación de los textos religiosos.

Para acabar, también hay que tener presente que en la literatura cristiana se produce un avivamiento del género epistolográfico en forma de **cartas** y **epístolas** enviadas por las autoridades religiosas a los fieles o a otras autoridades religiosas y civiles.

15.3. Agustín de Hipona

Agustín de Hipona (Tagaste en Numidia 354 d. C.-Hipona en África 430 d. C.) es autor de una vasta obra en la que predomina la temática filosófica y teológica.

Después de una juventud bastante azarosa, Agustín se convirtió al cristianismo en Milán, por influencia del obispo Ambrosio. Finalmente, volvió a África, donde fue elegido obispo de Hipona.

Después de su conversión, escribió diversos escritos filosóficos, en los que abordaba diferentes problemas de carácter gnoseológico, teológico o ético, dirigidos contra los filósofos neoplatónicos o contra los aristotélicos. Paralelamente a sus preocupaciones filosóficas, Agustín se ocupó de defender sus posiciones teológicas “ortodoxas” y de atacar a los herejes.

De la obra de Agustín destacan tres grandes escritos: *Confesiones*, *Sobre la trinidad* y *La ciudad de Dios*.

En las *Confesiones*, escritas poco después de su elección episcopal, Agustín analiza, con una mirada retrospectiva y con un tono muy subjetivo, su vida y los cimientos de su fe. Se trata del relato de las vivencias de un hombre pecador, pero al mismo tiempo de una alabanza de la grandeza y de la misericordia divina, que le han permitido convertirse. Por su tono íntimo, las *Confesiones* han pasado a la historia como la primera autobiografía de la literatura occidental.

“Así pues, cuando la ciudad de Milán notificó al prefecto de Roma que le enviara un profesor de retórica con posibilidad de utilizar la posta pública, yo mismo por medio de los que estaban embriagados con las vanidades de los maniqueos –de quienes iba a separarme sin saberlo ni ellos ni yo– pedí a Símaco, prefecto a la sazón de Roma, que me enviara si aprobaba el examen mediante la exposición de un discurso.

Llegué a Milán y visité al obispo Ambrosio, famoso entre los mejores del mundo, piadoso siervo tuyo, cuyos sermones de entonces proporcionaban valientemente a tu pueblo la flor de tu trigo, la alegría de tu aceite y la sobria embriaguez de tu vino. A él me llevabas tú sin yo saberlo para que él me llevara a ti sabiéndolo.

Aquel hombre de Dios me recibió como un padre y se interesó por mi estancia en el extranjero con el amor que correspondía a un obispo.”

Agustín. *Las confesiones*, 5, 12, 23 (traducción de Olegario García de la Fuente. Madrid: Akal, 2000).

En *Sobre la trinidad*, Agustín aborda el difícil problema de la Trinidad. Es la obra más meditada, compacta y profunda de este autor. La primera parte está dedicada a la argumentación escriturística y a la formulación del dogma trinitario, con gran rigor demostrativo y dominio de las fuentes bíblicas. En la segunda parte, el autor intenta encontrar en el interior del hombre una imagen analógica de la Trinidad. Si Dios ha creado al hombre según la imagen de la Trinidad, ésta se tiene que reflejar necesariamente en él. El conocimiento que el hombre interior alcanza de sí mismo como una relación mutua entre el alma, el conocimiento y el amor y, por tanto, entre memoria, inteligencia y voluntad, lo lleva a descubrir el reflejo de la relación trinitaria entre las tres personas divinas. El conocimiento de uno mismo y el conocimiento de Dios quedan, así, estrechamente ligados.

Traducciones al castellano

Agustín (2000). *Confesiones* (traducción de O. García de la Fuente). Madrid: Akal.

Agustín (2005). *Confesiones* (traducción de P. Rodríguez Santidrián). Madrid: Alianza Editorial.

La ciudad de Dios se inspira en la filosofía de Platón. Esta obra fue concebida inicialmente como réplica a los historiadores paganos, los cuales imputaban a los cristianos las responsabilidades de las calamidades presentes y de la decadencia del Imperio, materia que fundamenta los cinco primeros libros. En los libros sucesivos, Agustín intenta hacer una valoración de toda la civilización pagana, con el fin de exponer su absoluto fracaso. Es, pues, una síntesis histórica universal desde una perspectiva cristiana. Agustín quiere recordar que los cristianos son miembros de una comunidad, el reino de Dios, que no se puede identificar con ningún reino de la tierra; su esperanza se proyecta en el más allá. En definitiva, Agustín expone el fracaso de la civilización pagana y presenta la visión cristiana de la historia, que espera la llegada del reino de los cielos.

La ciudad divina y la ciudad terrenal

El autor contrapone la ciudad de Dios a la terrenal. La ciudad divina nace con la creación de los ángeles y, en la tierra, se hace presente con Abel. Es ésta una ciudad espiritual formada por los hombres justos que peregrinan en el tiempo, creen en Dios, lo aman por encima de todo y se esfuerzan en vivir el tiempo histórico con la ayuda de la gracia divina, a la espera de disfrutar de la paz celestial y eterna.

La ciudad terrenal surge con los ángeles rebeldes y, en la tierra, se manifiesta con el primer delito del hombre, el de Caín; sus habitantes viven en el amor a sí mismos, que les lleva a despreciar a Dios y están destinados a la condenación; el deseo de paz, que intentan satisfacer con las doctrinas filosóficas, se ve decepcionado, y les deslumbran el poder y el orgullo.

Resumen

Este módulo quiere constituir una primera aproximación al estudio de los géneros literarios de la literatura latina, y analiza las características principales, relativas a la forma y al contenido, de cada uno de ellos.

El capítulo inicial se ha dedicado a abordar el problema de los géneros literarios. En este sentido, se ha pretendido aclarar las dificultades para llegar a obtener una definición del concepto de género literario que satisfaga a todo el mundo. No obstante, se han identificado los componentes fundamentales que intervienen en cualquier definición del concepto de género literario. Seguidamente se ha procedido a determinar los criterios que permiten discernir entre los diversos géneros literarios, para acabar enumerando los cultivados en la literatura latina.

El segundo capítulo analiza las características fundamentales de una serie de tópicos literarios presentes en la literatura latina. En este sentido, se han descrito las características definitorias de tópicos como la alabanza de la edad de oro, la exhortación al disfrute del presente (el famoso *carpe diem*), el elogio de la vida retirada (el conocido tópico del *beatus ille*) o la presencia del vino como motivo de inspiración poética. Naturalmente, se ha dedicado un espacio amplio a ver las pervivencias posteriores de este tópico y también el tratamiento de estos motivos que, posteriormente, han hecho diversos autores de la literatura universal.

El resto de capítulos examinan los diversos géneros y subgéneros literarios de la literatura latina.

En primer lugar, se han tomado en consideración todos los géneros y subgéneros poéticos: poesía épica, poesía bucólica, poesía lírica, sátira, poesía epigramática, poesía elegíaca, poesía didáctica y fábula.

A continuación, se han analizado los géneros teatrales: la tragedia y, sobre todo, la comedia.

Finalmente, se han estudiado los géneros que utilizan mayoritariamente la prosa: la historiografía y las modalidades que están estrechamente vinculadas a ella (biografía, geografía, etnografía), la filosofía y las otras disciplinas científicas, los géneros de la elocuencia (oratoria, retórica, poética) y la narrativa de ficción.

En todos estos capítulos, se ha intentado seguir un mismo esquema. Así, para cada género literario, se ha formulado una definición y se han descrito sus ras-

gos característicos; seguidamente, se han enumerado los autores y obras más importantes; a continuación se han estudiado los temas, las técnicas y los motivos asociados a cada género literario específico.

En último lugar, siempre que se ha considerado oportuno, se ha procedido a ver la pervivencia de cada género o motivo en la literatura universal y a valorar la influencia que ha tenido en el desarrollo de la literatura universal.

Finalmente, el último capítulo se tiene que entender como una primera introducción al estudio de la literatura cristiana, una manifestación literaria que presenta unas características propias que justifican este tratamiento diferenciado.

Actividades

1. Os proponemos la lectura de una antología de textos literarios latinos. Os recomendamos la siguiente:

Autores varios (1996). *Antología de la literatura latina (ss. III a. C. - II d. C.)*. Selección e introducción de J.C. Fernández Corte y A. Moreno Hernández. Madrid: Alianza Editorial.

2. Buscad en una enciclopedia o en un diccionario especializado en cuestiones literarias el significado del concepto *género literario* y ved, con respecto a lo expuesto en la primera unidad del primer módulo, los puntos que presentan en común y también las diferencias.

3. Para profundizar en la problemática de los géneros literarios en las literaturas clásicas, os recomendamos la lectura de la siguiente obra:

Codoñer, C. (ed.) (1987). *Géneros literarios latinos*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.

4. Para el estudio y la pervivencia de los tópicos y motivos literarios, os aconsejamos la lectura siguiente:

Curtius, E.R. (1955). *Literatura europea y edad media latina*. México: Fondo de Cultura Económica.

5. Para el estudio de la poesía épica, os proponemos las lecturas siguientes:

Virgilio. *Eneida*.

Ovidio. *Metamorfosis*.

6. Para profundizar en el conocimiento de la poesía bucólica, os recomendamos la lectura siguiente:

Virgilio. *Bucólicas*.

7. Con la lectura de las *Bucólicas* de Virgilio y de otras obras de la novela pastoril y de la poesía pastoril del Renacimiento, intentad definir las características del *locus amoenus*.

8. Para el estudio de la poesía lírica, os proponemos la lectura de las obras siguientes:

Catulo. *Poesías*.

Horacio. *Epodos y odas*.

9. A partir de la lectura de diversas sátiras, intentad definir los personajes, las actitudes y los comportamientos que son objeto de la crítica de los poetas.

10. Para el estudio de la poesía epigramática, os recomendamos la lectura de la obra de Marcial:

Marcial. *Epigramas*.

11. Intentad definir las características principales de la elegía romántica y ver las semejanzas y las diferencias con respecto a la elegía clásica.

12. Tratad de elaborar una lista de los recursos escenográficos principales que tiene la comedia para provocar la risa en el espectador.

13. Para una visión más profundizada del género historiográfico, os proponemos la lectura de alguna de las obras siguientes:

Tácito. *Anales*.

Tácito. *Historias*.

14. Para una visión más profundizada del género biográfico, os proponemos la lectura siguiente:

Suetonio. *Vida de los doce Césares*.

Ejercicios de autoevaluación

1. Leed los poemas siguientes e intentad adscribirlos a uno de los géneros poéticos, de acuerdo con su forma y su contenido.

Texto A

*Inscripsit tumulis septem scelerata uirorum
'se fecisse' Chloe. Quid pote simplicius?*

“La criminal Cloe escribió en las tumbas de siete maridos: ‘Yo lo he hecho.’ ¿Qué puede haber más ingenuo?”

Nota: Se trata de un dístico elegíaco.

Texto B

*Praeterea gigni pariter cum corpore et una
crescere sentimus pariterque senescere mentem.
Nam uelut infirmo pueri teneroque uagantur
corpore, sic animo sequitur sententia tenuis.
Inde ubi robustis adoleuit uiribus aetas,
consilium quoque maius et auctior est animi uis.
Post ubi iam ualidis quassatum est uiribus aevi
corpus et obtusis ceciderunt uiribus artus,
claudicat ingenium, delirat lingua, labat mens:
omnia deficiunt atque uno tempore desunt.*

“Por otra parte, sentimos que el alma es engendrada a la par que el cuerpo, y también que crece y envejece con él. Pues tal como los niños andan tambaleándose con su cuerpo tierno y enclenque, también es endeble su juicio; después, cuando han madurado los años y su vigor se ha robustecido, el entendimiento es mayor y aumenta la fuerza del espíritu; más tarde, cuando los vigorosos embates de la edad han quebrantado el cuerpo y los miembros han decaído, embotadas sus fuerzas, la inteligencia cojea, delira la lengua, tambalea la razón, y todo se malogra y falla a un mismo tiempo.”

Nota: Los versos son hexámetros dactílicos.

Texto C

*Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,
contactum nullis ante cupidinibus.
Tum mihi constantis deiecit lumina fastus
et caput impositis pressit Amor pedibus,
donec me docuit castas odisse puellas
improbis, et nullo uiuere consilio
Et mihi iam toto furor hic non deficit anno,
cum tamen aduersos cogor habere deos.*

“Cintia la primera me cautivó, infeliz de mí, con sus ojos, antes de que yo hubiera sido tocado de pasión alguna. Después Amor humilló mi mirada arrogante y sometió bajo sus pies mi cabeza, hasta que me enseñó a odiar, vil, a las castas doncellas, y a vivir sin razón alguna. Y ya esta locura no me abandona hace todo un año, aunque soy obligado a tener a los dioses en contra.”

Nota: Los versos son dísticos elegíacos.

Texto D

*Ameana puella defututa
tota milia me decem poposcit
ista turpiculo puella naso,
decoctoris amica Formiani.
Propinqui, quibus est puella curae,
amicos medicosque conuocate:
non est sana puella, nec rogate
qualis sit. Solet esse imaginosa.*

“Ameana, muchacha muy follada, me ha pedido diez de los grandes, esa muchacha de repulsiva nariz,

la querida del manirroto de Formias.
¡Parientes que estáis a su cargo,
convocad a médicos y amigos!
la muchacha no está bien de la cabeza.
No preguntéis qué le pasa. Tiene alucinaciones.”

Nota: Se trata de versos asclepiadeos.

Texto E

*Forte sub arguta consederat ilice Daphnis,
compulerant greges Corydon et Thyrsis in unum:
Thyrsis ouis, Corydon distentas lacte capellas,
ambo florentes aetatibus, Arcades ambo,
et cantare pares et respondere parati.*

“Por casualidad, Dafnis se hallaba sentado bajo una encina susurrante, y Coridón y Tirsis habían juntado sus rebaños en uno, Tirsis sus ovejas, Coridón sus cabrillas hinchadas de leche, los dos en la flor de la edad, los dos arcadios y dispuestos a cantar a la par así como por turno.”

Nota: Los versos son hexámetros dactílicos.

Texto F

*Postera cum primo Stellas Oriente fugarat
clara dies, socios in coetum litore ab omne
aduocat Aeneas tumulique ex aggere fatur:
‘Dardaniae magni, genus alto a sanguine diuom,
annus exactis completur mensibus orbis,
ex quo reliquias diuiniq; ossa parentis
condidimus terra maestas sacrauimus aras.
Iamque dies, nisi fallor, adest, quem sempre acerbum,
semper honoratum (sic di uoluistis) habebo’.*

“Cuando el día siguiente, luminoso, había espantado a las estrellas con el orto primero, a los compañeros de toda la playa convoca Eneas a reunión y habla desde la altura de un túmulo:
‘– Grandes Dardánidas, estirpe de la alta sangre de los dioses, se cierra el círculo de un año con sus meses cumplidos desde que los restos y los huesos de mi divino padre cubrimos con tierra y consagramos altares afligidos; y ya ha llegado el día, si no me engaño, que siempre por acerbo y por honrado he de tener (así lo quisisteis, dioses)’.”

Nota: Los versos son hexámetros dactílicos.

2. ¿Se pueden considerar sinónimos, en las literaturas clásicas, los términos *poesía* y *lirica*?

3. Leed atentamente este fragmento de *La Divina Comedia* de Dante. ¿Cuál es el personaje que encuentra Dante?

“Mientras yo retrocedía hacia el fondo del valle, se presentó a mi vista uno que por su prolongado silencio parecía mudo. Cuando le vi en aquel gran desierto:

– Ten piedad de mí –le dije–, quienquiera que seas, sombra u hombre verdadero.

Respondióme:

– No soy hombre, pero lo he sido; mis padres fueron lombardos, y ambos tuvieron a Mantua por patria. Nací bajo Julio, aunque algo tarde, y vi a Roma bajo el mando del buen Augusto en tiempo de los dioses falsos y engañosos. Poeta fui, y canté a aquel justo hijo de Anquises que regresó de Troya después del incendio de la soberbia Ilión. Pero, ¿por qué te entregas de nuevo a tu aflicción? ¿Por qué no asciendes al delicioso monte que es causa y principio de toda alegría?

– ¡Oh! ¿Eres tú aquél, aquella fuente que derrama tan ancho raudal de elocuencia? –le respondí, ruboroso–. ¡Ah! ¡Honor y lumbrera de los demás poetas! Válgame para contigo el prolongado estudio y el grande amor con que he escudriñado tu libro. Tú eres mi maestro y mi autor predilecto; tú solo eres aquel cuyo bello estilo he imitado, el cual me ha dado tanto honor.”

Dante Alighieri (1987). *La Divina Comedia* (traducción de Enrique de Montalbán). Barcelona: Editorial Juventud.

4. El fragmento siguiente, denominado “Retrato del poeta joven”, extraído del *Dietario* (1979-1980) del poeta Pere Gimferrer, evoca la vida y la personalidad de Ovidio. ¿Por qué se establece el paralelismo entre Ovidio y Oscar Wilde?

Retrato del poeta joven

“Yo soy aquel que fue poeta de tiernos amores. Tú, que lo lees, si quieres conocerlo, escúchame, posteridad.’ Quien habla es Ovidio. Exiliado en Ponto Euxino, en un clima áspero e inhóspito, entre gente que a menudo ni siquiera hablaba latín, por unos motivos que todavía no sabemos ni quizá sepamos nunca con seguridad. Ovidio había sido un poeta de éxito y de moda, frívolo y refinado; no hubo en Roma brote de poesía más elegante que el suyo. Su papel social se debía de cotizar muy alto: tan alto como el de Oscar Wilde antes de su proceso y prisión, un episodio de ascenso y de cruel caída que recuerda un poco al del poeta latino.

¿Pero qué quiere ahora Ovidio que la posteridad sepa de él? Principalmente, la historia de su vocación poética. Esta historia resultará familiar a cualquier persona que haya escrito versos en algún momento de su vida, tanto si ha triunfado como si lo ha dejado correr. Primero, se siente atraído por la poesía, y el padre le dice que este tipo de estudio es inútil porque ningún poeta se ha hecho rico. Más tarde, llega a conocer y a tratar a cierto número de poetas; todos le parecen dioses; conoce poetas más grandes que él, aunque al máximo maestro, Virgilio, apenas puede llegar a tratarlo, porque muere muy pronto; conoce también a poetas de su edad, y se recitan poemas mutuamente. Cuando acaba de cumplir los veintidós años, Ovidio lee por primera vez en público, y da el nombre de Corina a su amor de entonces, cantado en dulces y armoniosos hexámetros. Escribe mucho, pero también corrige mucho; quema los versos que no le gustan. El éxito literario y social es completo.

El hombre maduro, triste y enfermo que escribe en Ponto Euxino apenas tiene nada que ver con aquel ‘poeta liviano de los tiernos amores’; tiene ahora otro acento, más grave, más hosco. Pero se da cuenta de que lo único que lo salva de la muerte moral es que un día fue un poeta joven, y por eso nos lo quiere explicar. No es agradecido el papel de joven poeta. Un poco decorativo, eso sí; pero pagado al precio de una febrilidad obsesionada, y al de una brillantez superficial, y al de una manía de éxito intempestiva y compulsiva. Ahora bien: en el fondo de todo esto late a veces un impulso genuino, que es noble, que hace que un poeta lo sea realmente y que puede redimir las amargas y decepciones de la edad adulta. El poeta joven –que nunca ha sido tan bien retratado como en esta décima elegía del cuarto libro de las *Tristes* de Ovidio– hace posible la subsistencia moral y literaria del mismo poeta, ya adulto. Es el rescoldo que da vida a la ceniza.”

(10 de octubre)

Pere Gimferrer. *Dietario* (traducción de Basilio Losada. Barcelona: Seix Barral, 2002, pág. 34-35).

5. Leed el fragmento siguiente del historiador republicano Salustio. ¿A qué factores atribuye la decadencia de la República?

Sed ubi labore atque iustitia res publica creuit, reges magni bello domiti, nationes ferae et populi ingentes ui subacti, Carthago, aemula imperi Romani, ab stirpe interiit, cuncta maria terraeque patebant, saeuire fortuna ac miscere omnia coepit. Qui labores, pericula, dubias atque asperas res facile tolerauerant, eis otium diuitiaeque optanda alias, oneri miseriaeque fuere. Igitur, primo pecuniae, deinde imperii cupido creuit: ea quasi materies omnium malorum fuere.

“Pero luego que la república fue creciendo por su esfuerzo y por su justicia, que fueron domeados mediante guerras poderosos reyes, sometidos pueblos salvajes y enormes países, que Cartago, émula del poder romano, desapareció de raíz y que todos los mares y tierras le estaban abiertos, comenzó a mostrarse cruel la fortuna y a alterarlo todo. A los que habían soportado fácilmente las fatigas, los peligros, las situaciones dudosas y las complicadas, el ocio y las riquezas –cosas deseables en otras circunstancias– les resultaron carga y miserias. En efecto, primero creció el ansia de dinero, después la de poder; esto fue como la raíz de todos los males.”

Solucionario de los ejercicios de autoevaluación

1. He aquí los géneros literarios de los diversos textos:

Texto A: Epigrama. Es un género caracterizado por su brevedad, por el hecho de utilizar, normalmente, el dístico elegíaco y por el hecho de explotar un punto de ironía y de sarcasmo, especialmente en la parte final del poema, a menudo basándose en dobles sentidos o anfibologías (lo que se denomina la *pointe finale*, 'la punta'). En este caso, el poeta juega con la doble acepción del verbo *facere* 'hacer', 'causar'. En efecto, el heredero de un difunto se encargaba de construir la tumba y por eso escribía normalmente en el sepulcro que él/ella lo había hecho hacer (*se fecisse*). El poeta interpreta en este caso que la esposa ha sido la responsable tanto de construir la tumba como de haber matado a su marido.

Texto B: Poesía didáctica. La poesía didáctica es un género que utiliza el hexámetro dactílico y trata temáticas relativas a las doctrinas científicas, filosóficas, geográficas, astronómicas, etc. En este caso, se trata de temática filosófica (concretamente aborda la naturaleza del alma y del cuerpo).

Texto C: Poesía elegíaca. Este género se caracteriza por el uso del dístico elegíaco y por el hecho de tratar, mayoritariamente, temáticas subjetivas, íntimas y eróticas ("poesía elegíaca subjetiva").

Texto D: Poesía lírica. Este género se caracteriza por el uso de metros líricos (como son los versos asclepiadeos) y por tratar temáticas íntimas relacionadas con el amor, la amistad u otros temas subjetivos.

Texto E: Poesía bucólica. Este género se caracteriza por el uso del hexámetro dactílico y por tratar temáticas de diversa naturaleza relacionadas con los pastores y con la naturaleza.

Texto F: Poesía épica. Este género se caracteriza por el uso del hexámetro dactílico y por tratar temáticas relacionadas con las gestas de un héroe, de las divinidades o de un pueblo.

2. En general, por *poesía* se entiende el arte de evocar y sugerir sensaciones, impresiones, emociones o pensamientos por medio de la estructuración elaborada de las palabras, de los sonidos, del ritmo, de la armonía, especialmente por medio de sus versos. Actualmente, el término *lirica* se considera sinónimo del término *poesía*.

En cambio, en la antigüedad clásica, la (poesía) lírica era sólo aquella variedad poética destinada a ser cantada con el acompañamiento de una lira (de aquí proviene su denominación) y que utilizaba un tipo de versificación particular (los llamados *metros líricos*). Por lo tanto, había poesía (la poesía elegíaca, la poesía épica, etc.) que no era lírica.

3. En este fragmento, Dante narra su encuentro con Virgilio. En efecto, aunque no menciona explícitamente su nombre, todas las referencias que da concuerdan con la biografía de Virgilio. Se trata de un personaje histórico muerto, romano, que nació hacia el siglo I a. C. y vivió en época de Augusto. Además, fue poeta y escribió una obra en que cantaba las gestas de Eneas, hijo de Anquises. También el poeta dice que sus padres eran originarios de Mantua (del Norte de Italia), cosa que se corresponde con los datos de Virgilio, quien había nacido en Andes, una pequeña aldea perteneciente al municipio de Mantua, en la Cisalpina, que entonces todavía era una provincia (la Galia Cisalpina dejó de ser provincia y fue considerada una parte más de Italia gracias a Julio César).

4. La comparación que Gimferrer establece entre Ovidio y Wilde se basa en dos aspectos, en el aspecto personal y en el aspecto literario. En efecto, en primer lugar, las biografías de los dos literatos presentan puntos en común importantes. Los dos fueron, en un momento determinado, poetas de moda y tuvieron una repercusión social importante como autores de fama y de renombre. Los dos tuvieron, también, en el momento más álgido de su carrera literaria, la oposición del poder político y/o judicial, y experimentaron el exilio, lo cual marcaría, enormemente, la producción literaria posterior de ambos. Gimferrer lo declara con las palabras siguientes:

"Ovidio había sido un poeta de éxito y de moda, frívolo y refinado; no hubo en Roma brote de poesía más elegante que el suyo. Su papel social se debía de cotizar muy alto: tan alto como el de Oscar Wilde antes de su proceso y prisión, un episodio de ascenso y de cruel caída que recuerda un poco al del poeta latino."

Ahora bien, también razones de carácter estético o literario unen las trayectorias de los dos personajes. En efecto, el mismo Gimferrer alude a la elegancia de la poesía de Ovidio; precisamente, Wilde pasa por ser un auténtico *dandy* de las letras, un personaje refinado, culto, elegante, elitista, muy en la línea con lo que reflejan la poesía y la trayectoria personal de Ovidio. La referencia a la elegancia de la poesía de Ovidio se basa tanto en el contenido como

en la forma. En efecto, hay que recordar que la primera producción poética de Ovidio está formada por una colección bastante extensa de elegías de temática amorosa, en las cuales el autor exalta y evoca su experiencia vital en tono distendido y elegante. Por otra parte, la poesía de Ovidio se caracteriza por un rigor y por un cuidado formal extremos, con referencias metaliterarias abundantes.

5. El texto es un fragmento de prosa de una obra más extensa (la conjunción adversativa *sed* que está en posición inicial evidencia que los argumentos del fragmento se contraponen de alguna manera a una afirmación efectuada anteriormente), de temática historiográfica, en la que el autor describe las causas morales de la decadencia de la República.

La primera parte del fragmento se abre con una serie de cinco oraciones subordinadas temporales, introducidas todas ellas con la conjunción *ubi* 'cuando', que nos sitúan en el horizonte temporal en el que tendrá lugar la oración principal. Todas estas oraciones temporales hacen referencia a una época de expansión territorial de Roma; por lo tanto, sería lógico pensar que el fragmento describe una situación de época tardorrepública (en sentido amplio). Ahora bien, la mención explícita de la destrucción de Cartago, la gran rival del Imperio Romano, acaecida en el 146 a. C., en el transcurso de la Tercera Guerra Púnica, permite considerar esta fecha (el 146 a. C.) como un término *post quem* para la descripción. De esta manera, como mínimo, el fragmento se tiene que referir a acontecimientos que tuvieron lugar después del 146 a. C.

En la oración principal inicial aparece un elemento que se contrapone a la fase de pujanza anteriormente descrita y que parece actuar contra Roma. Se trata de la "fortuna" (tal vez habría sido mejor escribirla con mayúscula y considerarla una personificación de la diosa Fortuna). Es decir, todo ocurre precisamente en la época en que Roma ha conseguido derrotar a sus enemigos y se encuentra en el punto álgido de su potencia. En la frase inicial volvemos a ver que es un concepto abstracto (en este caso, la Fortuna) la que pone en movimiento la acción y es la responsable de sus resultados. En este sentido, la imagen de la Fortuna, como elemento que se vuelve en contra en los momentos de esplendor, responde a una concepción de raíz helenística, época en la cual se había evidenciado el carácter voluble y cambiante del destino.

A continuación, el autor describe una primera crisis, provocada precisamente por el *otium*, es decir, la inactividad militar, el ocio, el no saber qué hacer, y las *diuitiae*, las riquezas obtenidas con el proceso de expansión anteriormente descrito, que causan una primera crisis moral y que se convirtieron en una carga insostenible. Este razonamiento incorpora también un cierto punto de moralismo, con la crítica de la inactividad y de la riqueza, que encuentra correspondencia con la afirmación inicial, según la cual el trabajo y la justicia habían engrandecido Roma. De esta manera, el autor contrapone la situación pasada con el presente.

Esta primera crisis moral tiene consecuencias indeseables descritas en la última frase del fragmento. El hecho de que la última oración esté introducida por la conjunción *igitur* denota que hay que entenderla como una consecuencia lógica y esperable de lo que se ha afirmado anteriormente. De esta manera, la crisis moral anteriormente descrita provoca la aparición de dos vicios importantes: el deseo de riquezas y el deseo de poder; y otorga la primacía temporal al deseo de riquezas.

El autor, Salustio, adopta una postura claramente moralista, en el sentido de que el comportamiento humano es el responsable de los cambios en la estructura social y política de un estado determinado o de una forma de gobierno. En este sentido, el autor considera que la crisis de la República, como régimen político y también como sociedad, se debe a cambios en la moral, es decir, en aquello que concierne a las costumbres, los actos y los pensamientos de los hombres.

Glosario

analística *f* Modalidad historiográfica de época republicana, así llamada porque estructura el relato histórico de una manera cronológica, año por año.

anticuaria *f* Disciplina literaria que tiene por objetivo la investigación sobre aspectos institucionales, religiosos, políticos, gramaticales o filológicos del pasado.

beatus ille *loc* Tópico literario que consiste en el elogio de la vida en el campo.

biografía *f* Género literario centrado en la narración de la vida de una persona.

bucólica (poesía) *f* Género literario protagonizado por pastores que hablan de sus experiencias vitales en un marco ambiental muy idealizado.

carpe diem *loc* Tópico literario basado en la exhortación al disfrute del momento presente.

comentario bélico *m* Modalidad historiográfica consistente en el relato de las gestas de un conflicto determinado.

didáctica (poesía) *f* Género literario que tiene por objeto enseñar, suministrar conocimientos o proporcionar consejos y normas de conducta.

dístico elegíaco *m* Combinación de dos versos, un hexámetro dactílico y un pentámetro. Es el esquema métrico característico de la poesía elegíaca y de la poesía epigramática.

edad de oro *f* Periodo mítico en el que reinaba la felicidad entre los hombres.

elegíaca (poesía) *f* Género literario de temática amorosa y tono subjetivo, escrito en dísticos elegíacos.

épica (poesía) *f* Género poético que narra las vicisitudes y las gestas de un héroe o de un pueblo, o evoca aventuras de carácter mitológico.

épico (poema) *m* Modalidad de la poesía épica, escrita por un autor, que se refiere a las epopeyas anónimas o que se inspira en ellas.

epigrama *m* Composición poética breve e ingeniosa.

epigramática (poesía) *f* Ved *epigrama*.

epilio *m* Composición épica breve de temática mitológica y de tratamiento erudito y refinado.

epístola *f* Carta.

epistolografía *f* Género literario que agrupa los escritos (epístolas) dirigidos a una segunda persona.

epitalamio *m* Canción o poema de bodas.

epodo *m* Poema yámbico.

epopeya *f* Composición épica, de autor anónimo, que narra gestas de los héroes o de los dioses.

fábula *f* Narración en verso o en prosa que utiliza el recurso de atribuir al reino animal o vegetal actitudes y comportamientos típicos de los hombres, con una intencionalidad didáctica clara.

género literario *m* Expresión con la que se denomina un modelo estructural que sirve como criterio de clasificación y agrupación de textos (atendiendo a las semejanzas de construcción, temática y modalidad de discurso literario) y como marco de referencia y expectativas para escritores y público.

geórgica (poesía) *f* Modalidad de la poesía didáctica que tiene como objetivo ilustrar poéticamente los trabajos del campo.

hexámetro *m* Verso formado por seis cláusulas o pies.

hexámetro dactílico *m* Verso formado por seis dactilos (o equivalentes).

himno *m* Composición poética cantada en honor de Dios o de los santos.

himnodia *f* Conjunto de himnos. Género literario poético basado en el himno.

idilio *m* Generalmente, cualquier composición de la poesía bucólica.

lírica (poesía) *f* Género poético en versos líricos, de temática intimista.

locus amoenus *loc* Foresta idealizada, que se convierte en el marco perfecto de la poesía bucólica.

mos maiorum *loc* Literalmente, 'las costumbres de los antepasados'. Expresión latina que designa el conjunto de actitudes y comportamientos, heredados de los antepasados, considerados propios de la civilización romana.

pentámetro *m* Verso formado por cinco cláusulas o pies.

poética *f* Disciplina que persigue la elaboración de un sistema de principios, conceptos generales, modelos y metalenguaje científico con el fin de escribir, clasificar y analizar las obras literarias.

yámbica (poesía) *f* Género poético en yambos que expresaba críticas e invectivas contra alguna cosa o persona.

yambo *m* Pie formado por una sílaba larga y una breve.

Bibliografía

Bibliografía básica

Albrecht, M. von (1997-1999). *Historia de la literatura romana* (original en alemán; traducción castellana de D. Estefanía y A. Pociña; dos volúmenes). Barcelona: Herder.

Bayet, J. (1985). *Literatura latina* (original en francés; traducción castellana de J.I. Ciruelo). Barcelona: Ariel.

Bickel, E. (1987). *Historia de la literatura romana* (original en alemán; traducción castellana de J.M. Díaz Reganón). Madrid: Gredos.

Bieler, L. (1992). *Historia de la literatura romana* (original en alemán; traducción castellana de M. Sánchez Gil). Madrid: Gredos.

Bolgar, R.R. (1983). *The Classical Heritage and its Beneficiaries*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bompiani, V. (1998). *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países* (dieciocho volúmenes). Barcelona: Hora.

Büchner, K. (1982). *Historia de la literatura romana* (original en alemán; traducción castellana de A. Ortega y E. Valentí). Barcelona: Labor.

Codoñer, C. (ed.) (1987). *Géneros literarios latinos*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.

Codoñer, C. (ed.) (1997). *Historia de la literatura latina*. Madrid: Cátedra.

Curtius, E.R. (1955). *Literatura europea y Edad Media Latina* (original en alemán; traducción castellana de M. Frenk Alatorre y A. Alatorre). México: Fondo de Cultura Económica.

Estébanez Calderón, D. (1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.

Fernández Cortes, J.C.; Moreno Hernández, A. (1996). *Antología de la poesía latina (siglo I aC - II dC)*. Madrid: Alianza Editorial.

Fontaine, J. (1970). *La littérature latine chrétienne*. París: P.U.F.

Frenzel, E. (1979). *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.

Frenzel, E. (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.

Fuhrmann, M. (1985). *Literatura romana* (original en alemán; traducción castellana de R. de la Vega). Madrid: Gredos.

Highet, G. (1978). *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental* (original en inglés; dos volúmenes). México: Fondo de Cultura Económica.

Kenney, E.J. ; Von Clausen, W. (1989). *Historia de la literatura clásica II. Literatura latina*. Madrid: Gredos.

Lida de Malkiel, M.R. (1975). *La tradición clásica en España*. Barcelona: Ariel.

Referencias bibliográficas

Agustín (1986). *Confesiones* (traducción de O. García de la Fuente). Madrid: Akal.

Agustín (2005). *Confesiones* (traducción de P. Rodríguez Santidrián). Madrid: Alianza Editorial.

Agustín (1965). *Enarraciones sobre los Salmos* (traducción de B. Martín Pérez; dos volúmenes). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Apuleyo (1987). *El asno de oro* (traducción de V. López Soto). Barcelona: Editorial Juventud.

Apuleyo (1997). *El asno de oro* (traducción de C. García Gual). Madrid: Alianza Editorial.

Apuleyo (2002). *El asno de oro* (introducción, traducción y notas de L. Rubio Fernández; revisión de M.C. Díaz y Díaz). Madrid: Gredos.

Autores varios (1962). *Actas de los mártires* (traducción de D. Ruiz Bueno). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Catulo (1997). *Poesías* (traducción de A. Ramírez de Verger). Madrid: Alianza Editorial.

Catulo (1997). *Poesías* (traducción de M. Dolç). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

César (2003). *Comentarios a la guerra civil* (traducción de J.A. Enríquez González). Madrid: Alianza Editorial.

César (2004). *Comentarios a la guerra de las Galias* (traducción de J.J. Caerols Pérez). Madrid: Alianza Editorial.

César (1985). *Comentarios de la guerra de las Galias y de la guerra civil* (traducción de J. Goya Muniáin y M. Balbuena). Madrid: Sarpe.

Cicerón (2000). *Bruto* (traducción de M. Mañas Núñez). Madrid: Alianza Editorial.

Cicerón (2004). *Debates en Túsulo* (traducción de M. Mañas Núñez). Madrid: Akal.

Cicerón (1990-2001). *Discursos* (introducción general de M. Rodríguez-Pantoja Márquez; traducciones y revisiones de J.M. Requejo Prieto, F. Torrent Rodríguez, J. Aspa Cereza, J. Martínez Gázquez, J.M. Baños Baños y J. Fresnillo Núñez; cinco volúmenes). Madrid: Gredos.

Cicerón (1991). *Discursos cesarianos* (traducción de J.M. Baños Baños). Madrid: Alianza Editorial.

Cicerón (1986). *Discursos contra Catilina* (traducción de E. Valentí Fiol; dos volúmenes). Barcelona: Bosch.

Cicerón (2001). *Discursos contra Marco Antonio o Filípicas* (traducción de J.C. Martín). Madrid: Cátedra.

Cicerón (2002). *Sobre el orador* (introducción, traducción y notas de J.J. Iso). Madrid: Gredos.

Cicerón (2001). *Sobre la naturaleza de los dioses* (introducción, traducción y notas de Á. Escobar). Madrid: Gredos.

Cicerón (1984). *Sobre la república* (traducción de Á. d'Ors). Madrid: Gredos.

Cicerón (2003). *Sobre los deberes* (traducción de J. Guillén). Madrid: Alianza Editorial.

Cipriano (1964). *De los apóstatas* (traducción de J. Campos). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Fedro (1972). *Fábulas esópicas* (traducción de L. Segalá y Estalella). Barcelona: Bosch.

Heródoto (1994). *Historia* (traducción de C. Schrader; cinco volúmenes). Madrid: Gredos.

Hesíodo (1983). *Trabajos y días* (traducción de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez). Madrid: Gredos.

Horacio (1996). *Epodos y odas* (traducción de V. Cristóbal López). Madrid: Alianza Editorial.

Horacio (1986). *Obras completas* (traducción de A. Cuatrecasas). Barcelona: Planeta.

Horacio (1988). *Odas* (traducción de J. Juan). Barcelona: Bosch.

Horacio (2001). *Sátiras* (traducción de J. Lozano Rodríguez). Madrid: Alianza Editorial.

- Horacio** (1996). *Sátiras. Epístolas. Arte poética* (traducción de H. Silvestre). Madrid: Cátedra.
- Juvenal** (1996). *Sátiras* (traducción de F. Socas Gavilán). Madrid: Alianza Editorial.
- Juvenal; Persio** (1991). *Sátiras* (introducción, traducción y notas de M. Balasch Recort; introducciones generales de M. Balasch Recort y M. Dolç; revisión de O. Álvarez Huerta). Madrid: Gredos.
- Lucrecio** (1985). *De la naturaleza* (traducción de J.I. Ciruelo Borge). Barcelona: Bosch.
- Lucrecio** (1983). *De la naturaleza de las cosas* (traducción de A. García Calvo). Madrid: Cátedra.
- Lucrecio** (2003). *La naturaleza* (traducción de F. Socas Gavilán). Madrid: Gredos.
- Marcial** (1997). *Epigramas* (traducción de A. Ramírez de Verger y J. Fernández Valverde; revisión de C. Codoñer; dos volúmenes). Madrid: Gredos.
- Marcial** (2004). *Epigramas* (traducción de J. Fernández Valverde y F. Socas Gavilán). Madrid: Alianza Editorial.
- Marcial** (1990). *Epigramas completos* (traducción de D. Estefanía). Madrid: Cátedra.
- Orosio** (1982). *Historias* (introducción, traducción y notas de E. Sánchez Salor; revisión de C. Codoñer Merino; dos volúmenes). Madrid: Gredos.
- Ovidio** (2001). *Amores* (traducción de A. Ramírez de Verger). Madrid: Alianza Editorial.
- Ovidio** (1995). *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor* (introducción, traducción y notas de V. Cristóbal López; revisión de A. Ramírez de Verger). Madrid: Gredos.
- Ovidio** (1986). *Metamorfosis. Libro primero* (traducción de J.I. Ciruelo Borge). Barcelona: Bosch.
- Ovidio** (1996). *Metamorfosis* (traducción de A. Ramírez de Verger y F. Navarro Antolín). Madrid: Alianza Editorial.
- Ovidio** (2004). *Metamorfosis* (traducción de A. Ruiz de Elvira; tres volúmenes). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Ovidio** (2003). *Tristes. Cartas del Ponto* (traducción de R. Herrera Montero). Madrid: Alianza Editorial.
- Ovidio** (1992). *Tristes. Pónicas* (introducción, traducción y notas de J. González Vázquez; revisión de V. Cristóbal López y E.F. Baeza). Madrid: Gredos.
- Petronio** (1985). *El Satiricón* (traducción de J. Picasso). Madrid: Cátedra.
- Petronio** (1988). *El Satiricón* (introducción, traducción y notas de L. Rubio Fernández; revisión de M.C. Díaz y Díaz). Madrid: Gredos.
- Petronio** (1997). *Satiricón* (traducción de P. Rodríguez Santidrián). Madrid: Alianza Editorial.
- Plauto** (1989-1995). *Comedias* (traducción de J. Román Bravo; dos volúmenes). Madrid: Cátedra.
- Plauto** (1992-2002). *Comedias* (introducción, traducción y notas de M. González-Haba; revisión de J.A. Enríquez González; tres volúmenes). Madrid: Gredos.
- Plinio el Joven** (1963). *Panegírico de Trajano* (traducción de V.J. Herrero Llorente). Barcelona: Aguilar.
- Propertio** (1984). *Elegías* (traducción de M.T. Belfiore Mártire y A. Tovar). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Propertio** (1989). *Elegías* (introducción, traducción y notas de A. Ramírez de Verger; revisión de F. Pejenaute Rubio). Madrid: Gredos.
- Propertio** (1987). *Elegías completas* (traducción de H.F. Bauzá). Madrid: Alianza Editorial.
- Prudencio** (1997). *Obras* (introducción, traducción y notas de L. Rivero García; revisión de A. Pérez Vega; dos volúmenes). Madrid: Gredos.

Prudencio (1981). *Obras completas* (traducción de A. e I. Ortega y Rodríguez). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Quintiliano de Calahorra (1997). *Sobre la formación del orador* (traducción de A. Ortega Carmona; cinco volúmenes). Salamanca: Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca.

Salustio (1987). *Conjuración de Catilina* (traducción de M.C. Díaz y Díaz). Madrid: Gredos.

Salustio; Pseudo Salustio; Pseudo Cicerón (1997). *Conjuración de Catilina. Guerra de Yugurta. Fragmentos de las "Historias". Cartas a César. Insectiva contra Cicerón. Insectiva contra Salustio* (introducción, traducción y notas de B. Segura Ramos). Madrid: Gredos.

Salustio (2000). *La conjuración de Catilina. La guerra de Yugurta* (traducción de M. Montero Montero). Madrid: Alianza Editorial.

Séneca (1982). *Cartas a Lucilio* (traducción de V. López Soto). Barcelona: Editorial Juventud.

Séneca (1982). *Epístolas morales a Lucilio* (introducción, traducción y notas de I. Roca Meliá; revisión de J. Esteve Forriol; dos volúmenes). Barcelona: Gredos.

Séneca (1984). *De la vida feliz. De la brevedad de la vida. De la providencia* (traducción de J.C. García Borrón). Madrid: Sarpe.

Séneca (2000). *Diálogos* (introducciones, traducción y notas de J. Mariné Isidro). Madrid: Gredos.

Suetonio (1986). *Los doce Césares* (traducción de J. Arnal). Barcelona: Iberia.

Suetonio (1992). *Vida de los doce Césares* (traducción y notas de R.M. Agudo Cubas; introducción general y revisión de A. Ramírez de Verger; dos volúmenes). Madrid: Gredos.

Suetonio (1998). *Vida de los Césares* (traducción de V. Picón). Madrid: Cátedra.

Tácito (2001). *Agrícola. Germania. Diálogo sobre los oradores* (introducción, traducción y notas de J.M. Requejo Prieto; revisión de J.L. Moralejo). Madrid: Gredos.

Tácito (1986). *Anales* (traducción de C. Coloma). Barcelona: Planeta.

Tácito (1993). *Anales* (traducción de C. López de Juan). Madrid: Alianza Editorial.

Tácito (2001). *Anales* (traducción de J.L. Moralejo Álvarez; dos volúmenes). Madrid: Gredos.

Tácito (1989). *Historias* (traducción de J.L. Moralejo Álvarez). Madrid: Akal.

Tácito (1998). *Vida de Julio Agrícola. Germania. Diálogo de los oradores* (traducción de B. Antón Martínez). Madrid: Akal.

Terencio (2001). *Comedias* (traducción de J. Román Bravo). Madrid: Cátedra.

Terencio (2004). *Comedias* (traducción de L. Rubio; tres volúmenes). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Tertuliano (2001). *Acerca del alma* (traducción de J.J. Ramos Pasalodos). Madrid: Akal.

Tíbulo (1990). *Elegías* (traducción de H.F. Bauzá). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Tíbulo (2004). *Elegías* (traducción de J.L. Arcaz Pozo). Madrid: Alianza Editorial.

Tíbulo (1987). *Poemas* (traducción de E. Otón Sobrino). Barcelona: Bosch.

Virgilio (1990). *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano* (introducción, traducción y notas de T. de la A. Recio y A. Soler; introducción general de J. L. Vidal; revisión de J. González, J. L. Moralejo y E. del Barrio). Madrid: Gredos.

Virgilio (2004). *Bucólicas. Geórgicas* (traducción de B. Segura Ramos). Madrid: Alianza Editorial.

Virgilio (1988). *Eneida* (traducción de R. Fontán Barreiro). Madrid: Alianza Editorial.

Virgilio (1992). *Eneida* (traducción y notas de J. de Echave-Sustaeta; introducción y revisión de V. Cristóbal López). Madrid: Gredos.

Virgilio (1998). *Eneida* (traducción de R. Fontán Barreiro). Madrid: Alianza Editorial.

Virgilio (1994). *Geórgicas* (traducción de J. Velázquez). Madrid: Cátedra.