



MILLER

LITERATURA  
GRIEGA



PA3057

.M8

v. 1

1889

019002





1080018720

EX LIBRIS

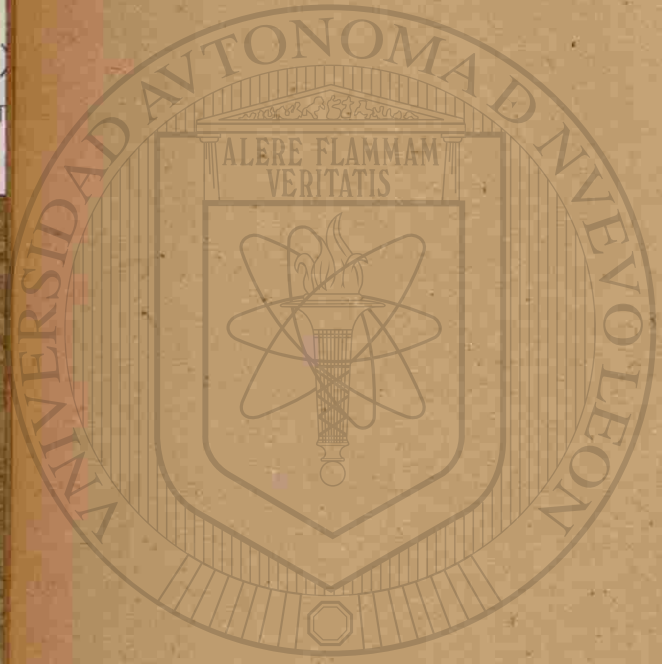
HEMETHERII VALVERDE TELLEZ

Episcopi Leonensis

UNIVERSIDAD DE LEÓN MANUEL GOLLÓN  
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



E  
HEMET



HISTORIA

DE LA

LITERATURA GRIEGA

UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

CARLOS OTFRIDO MÜLLER

HISTORIA

DE LA

LITERATURA GRIEGA

HASTA LA ÉPOCA DE ALEJANDRO

ANOTADA Y CONTINUADA

POR

EMILIO HEITZ

*Profesor en la Universidad de Estrasburgo.*

TRADUCIDA DE LA CUARTA EDICIÓN ALEMANA

POR

RICARDO DE HINOJOSA

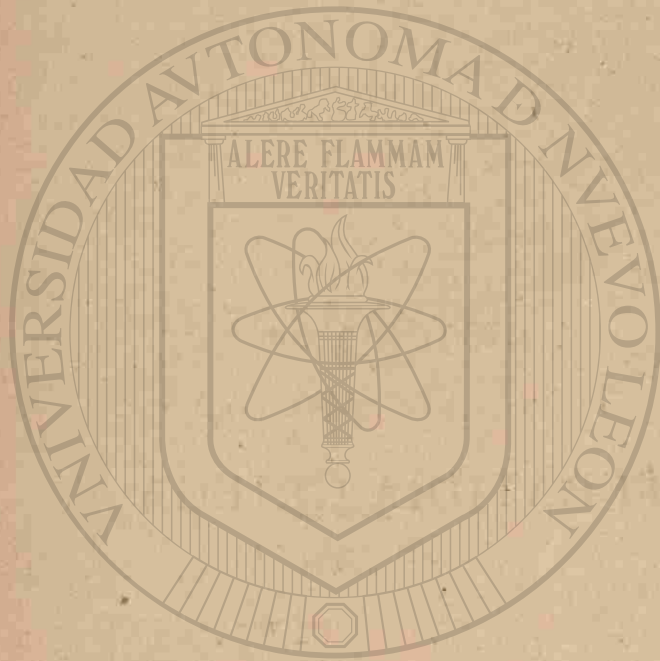
*Doctor en Filosofía y Letras.*

CON UN PRÓLOGO

DEL

EXCMO. SR. D. ALFREDO ADOLFO CAMUS

*Catedrático de Literatura Griega y Latina en la Universidad Central*



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

TOMO I

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

MADRID

ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO DE RICARDO FÉ

Calle del Olmo, número 4.

1889



Capilla Alfonsina  
Biblioteca Universitaria

46382

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN

Biblioteca Valverde y Tejada





FONDO DE INVESTIGACIONES  
Y VALORES DE YTELLIEZ

## PRÓLOGO

Por fin ha permitido Dios que se cumpliera uno de mis más fervorosos deseos de bibliómano impenitente: el de poder leer vertido á nuestra hermosa española lengua, uno de esos libros de que se enorgullece con justo título la clásica erudición de la afanada y estudiosa centuria en que vivimos; centuria apellidada por muchos la de los intereses materiales, por los prodigiosos inventos en las ciencias de la naturaleza aplicados cada día á mejorar y embellecer las condiciones de la humana vida, sobre la superficie del planeta que nos ha cabido en suerte habitar; pero centuria que ha impreso también maravilloso impulso á las ciencias del espíritu, comunmente llamadas psicológicas: sobre todo á la *Filología*, esa ciencia nueva en el nombre, que aun no hace cien años le puso el autor inmortal de los *Prolegomena in Homerum*, FEDERICO WOLF, pero antigua como la que más, pues que tomada en su más lata y genuina acepción, ella es la que abarca el estudio de todas las manifestaciones del humano espíritu, así en el tiempo como en el espacio, por medio de la palabra.

Ya era, pues, tiempo de que nos fuese posible leer vertido á este castellano idioma, de todos sus hermanos de latina estirpe el más difundido por el mundo, aquende y allende el Atlántico, el libro tan renombrado de OTFRIDO MÜLLER, que hasta ahora veníamos estudiando en la versión inglesa de DONALDSON, que fué la primera forma en que apareció la *Historia de la Literatura de la antigua Grecia*; en la versión italiana de DOMENICO CAPELLINA; en la versión francesa de K. HILLEBRAND; y por último, en el texto original alemán, piadosamente dado á la estampa por el

010002



hermano del autor, texto adicionado más tarde, y sobre el que ha hecho esta versión española con tan rigurosa exactitud como gallarda maestría, el joven doctor en Filosofía y Letras señor D. RICARDO DE HINOJOSA, que por tan inteligente y esmerada labor ha merecido bien de las buenas Letras; pues que aparece en un momento en que desgraciadamente no abundan, á la verdad, entre nosotros, los libros de clásica literatura, ni originales ni traducidos que merezcan ser estimados de los verdaderos eruditos, como fuentes de los sólidos estudios que desde los albores del Renacimiento en Occidente alzaron á tan prodigiosa altura la fama inmortal de aquellos humanistas españoles que lograron realizar, con asombro de la universal República Literaria, á la manera de numeroso enjambre de industriosas abejas descendiendo de las cumbres del Hybla y del Hymetto, la *Poliglota* de Alcalá y la *Regia* de Arias Montano.

Cuando con atento ánimo se considera cómo en esta latina tierra, que dió maestros á la antigua Roma, en la noble patria del NEBRISENSE y de LUIS VIVES, de MAL-LARA y del BROCENSE, de SIMÓN ABRIL, de VERGARA, de LUIS DE LA CERDA, y de tantos inmortales humanistas españoles que fueron en pasada edad la admiración de los extraños, la gloria de nuestras escuelas, y como la triunfal macedónica falange de la erudición griega y latina entre nosotros, va amenguando cada día el número de los cultivadores de las Letras clásicas; cuando con profundo pesar se echa de ver el desdeñoso desvío de nuestra juventud estudiosa, desdeñoso desvío cada día más ostensible, de las doctas enseñanzas del griego y del latín, y nacido de perniciosas causas que no nos incumbe señalar aquí, pero que reclaman pronta y rigurosa enmienda, para que no descienda á tan bajo punto el nivel de nuestros estudios clásicos, que ya no merezcamos por nuestra negligencia conservar entre las naciones cultas aquel preeminente lugar de humanistas que lograron conquistarnos con sus inmortales obras tantos y tan agigantados ingenios; cuando con rubor se advierte la carencia total de verdaderos tratados doctrinales, de esos que con enérgica concisión llaman los alemanes *Lehrbücher*, para el estudio de la Literatura griega en nuestras Universidades, pues que desde los últimos

años de la pasada centuria en que aparece la *Via in Græciam* del Presbítero D. CASTO GONZÁLEZ, *emeritensis*, como él mismo se llama en la portada (libro que hoy leen ya muy pocos por estar escrito en latín), se han ido sucediendo con diversos nombres y suerte varia alguno que otro *manual*, *compendio*, *extracto* y *programa de lecciones*, para que pudieran salir del paso, como se dice entre estudiantes, en el examen de esta fundamental asignatura los cursantes de ella en nuestras aulas: manuales y compendios, hilvanados los más al pasadillo y que descubren á tiro de arcabuz no ser sino meras traducciones de esos librejos tan abundantes en Francia *ad usum puerorum, feminarum et asinorum*, que allá llaman *gens du monde*; cuando ya, en fin, perdida toda esperanza, teníamos como imposible la publicación en castellano de un libro serio de Literatura griega; he aquí que aparece un editor inteligente, que con patriótico ardimiento se decide á llenar tan lamentado vacío en el catálogo de nuestros libros de estudio; que expone á riesgo sus intereses y mueve sus prensas para dar á luz la española versión, que tanta falta hacía, del inmortal libro de MÜLLER.

Pero tan atrevido y generoso intento, de éxito incierto en estos poco bonancibles tiempos que alcanzamos para las nobles disciplinas de la erudición clásica, ignoradas naturalmente del profano vulgo, escasamente cultivadas hoy entre nosotros por algunos, y desdeñadas y como desterradas de aquellas partes donde tuvieron antes su natural asiento, tropezaba con muy graves y casi insuperables obstáculos. Porque si entre los que á las arduas tareas de escribir para el público se consagran, abundan los traductores del francés y del portugués, del inglés y del italiano, todavía escasean, fuerza es convenir en ello, los que del alemán traducen. Pero al diligente impresor Sr. D. RICARDO FÉ, le ha deparado su buen propósito la suerte de encontrar, *rara avis apud nos*, un traductor del alemán, auténtico y no de pega, como hay algunos, que traducen libros alemanes ya vertidos en más vulgarizados idiomas, como de primera mano, en la persona del Sr. HINOJOSA, que si bien es aun mozo por sus floridos años, merece ya ser contado entre los veteranos cultivadores de los buenos estudios, no tan sólo por su laboriosidad pro-



bada, sino también por las buenas prendas de su claro ingenio.

No es un prólogo lugar adecuado para exponer *in-extenso* la historia de la breve y gloriosa vida del que fué juntamente y en grado excelso, filólogo, mitógrafo, catedrático y arqueólogo, historia que hallará el curioso lector en cualquiera de los varios y copiosos diccionarios biográficos que andan en manos de todos los estudiosos; pero no puedo menos de recordar con profundo dolor la trágica muerte de CARLOS OTFRIDO MÜLLER acaecida el 1.º de agosto de 1840, cuando aun no contaba los 43 años de su edad, (pues que había nacido en Brieg, población de la Silesia prusiana, el 28 de agosto de 1797) en Castri de Livania, á consecuencia de perniciosa fiebre contraída en los alrededores insanos de la antigua Delfos, cuando, embargado el ánimo en sus investigaciones arqueológicas, le hirieron mortalmente los rayos del sol de aquel verano de un calor extraordinario.

Al difundirse la fatal nueva del intempestivo fallecimiento de OTFRIDO MÜLLER, el mundo literario se cubrió de luto; pero los adversarios intransigentes de sus opiniones mitológicas, expuestas en los comentarios de su famosa traducción de las *Euménides*, y que ya habían condenado con gran pasión por novadoras y atrevidas, exclamaron á porfía que era su muerte un merecido castigo del cielo impuesto á su sacrilega temeridad; y el más irascible de todos, el representante más ilustre de la escuela conservadora, el célebre HERMANN, hasta llegó á decir que Febo Apolo, al fulminar sus doradas flechas sobre la cabeza del protervo que se había empeñado en rebajar la excelsa majestad de los hijos de Latona, considerándolos á él, el luminoso astro del día, y á su hermana Diana, la argentada antorcha de la noche, como dioses de segunda formación, había hecho bien, ejercitando en su atrevido detractor los fueros de legítima defensa. A tales extremos lleva el fervor de las contiendas literarias en las grandes Universidades de allende el Rhin, á aquellos preclaros ingenios, hoy maestros entre los maestros del orbe civilizado.

A pesar de tan empeñadas controversias, y quizás por causa de ellas, el inmortal nombre de OTFRIDO MÜLLER es pronunciado con universal admiración por los doctos de todas las naciones, y sus obras estudiadas con religioso afán por todos los ámbi-

bitos de la República literaria, contribuyendo en gran manera su trágico fin á que sea colocado con igual justicia en primera fila entre las grandes lumbreras del presente siglo, y también en el catálogo de los mártires de la ciencia; mártires gloriosos, cuyos imperecederos nombres enumera el docto SALOMÓN REINACH en la primera página de su *Manual de Filología clásica*, á saber: SÓCRATES, PLINIO el naturalista y OTFRIDO MÜLLER. En efecto, Sócrates, por haber enseñado á la juventud de Atenas la unidad de Dios y la inmortalidad del humano  $\psi\upsilon\chi\eta$ , muere emponzoñado por la cicuta, que le dan á beber los beatos hazañeros del paganismo politeísta de su tiempo; el ávido investigador de las leyes de la naturaleza, el famoso prefecto de la escuela imperial de Miseno, perece ahogado por la lava del Vesubio, cuyo cráter en ebullición intentaba estudiar de cerca; y OTFRIDO MÜLLER sucumbe por la insolación de un ardoroso estío, mientras afanoso se propone arrancar de los despojos y ruinas del mundo antiguo, los escondidos arcanos de pasadas civilizaciones.

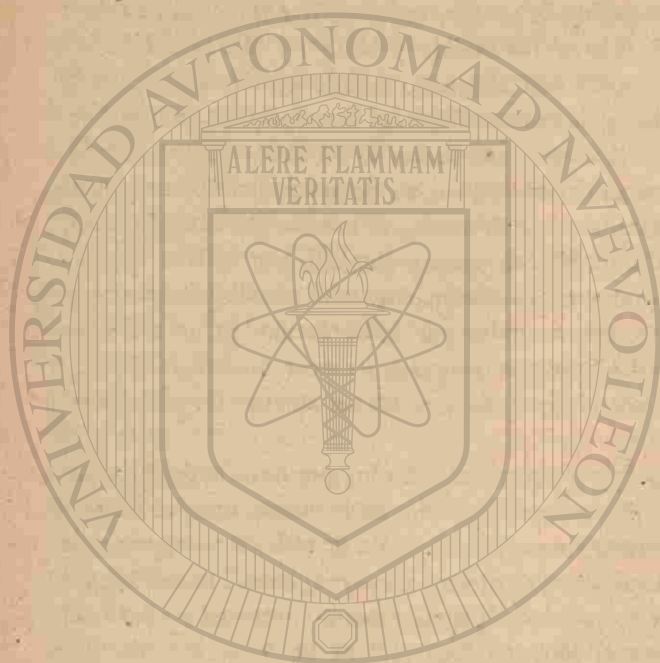
Pero echo de ver, quizás algo tarde, que llevado de mi acendrado amor á los hermosos estudios de la clásica antigüedad que han sido la única é incesante ocupación de toda mi vida, voy embargando más allá de lo justo con estos renglones la atención del estudioso lector, que desea penetrar cuanto antes en el texto del libro de OTFRIDO MÜLLER. Mas al darle fin, me habrá de permitir su paciente benignidad repita con insistencia, que no es este libro uno de esos mamotretos hilvanados á deshora, que pasados los exámenes arroja al fuego el estudiante con merecido desprecio; sino que es una obra de la más alta importancia, estimada de los verdaderos eruditos como un monumento de clásica Literatura, uno de esos libros, en fin, respecto del cual debemos repetir con los antiguos:

*Indocti discant, et ament meminisse periti.*

1.º de Septiembre de 1888.

ALFREDO ADOLFO CAMUS





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN  
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

## INDICE GENERAL ALFABETICO DE LA OBRA

### A

- ABANTES: tomo 1.º, pág. 22.  
ABARIS: 1.º, 365.  
ABDERA: 1.º, 286.  
ACRON de Agrigento: 3.º, 59 y 60.  
ACUSILAO de Argos: 2.º, 35.  
ADIVINOS: 1.º, 56.  
ADONIS: 1.º, 39.  
AFAREO: 2.º, 220.  
AGATARCO: 2.º, 110.  
AGATON: 2.º, 179, 187, 213, 214 y 335.  
AGIAS: 1.º, 115 y 116.  
AGRIGENTO: 1.º, 202.  
AGRIONIAS (fiestas): 2.º, 79.  
Ἄλκυονες: 1.º, 231.  
ALCEO: 1.º, 266, 274 y 298.  
ALCIBIADES (como orador): 2.º, 322.  
ALCIDAMAS: 2.º, 335.  
ALCMAN: 1.º, 326 y 313.  
ALCMEON: 3.º, 58.  
ALCMEÓNIDA: 1.º, 364.  
ALEUADES: 1.º, 57.  
ALEXAMENO de Teos: 3.º, 22 y 23.  
ALEXINO: 3.º, 385.  
ALEXIS: 2.º, 290, y 3.º, 59.  
AMASIS: 1.º, 274.  
AMELESÁGORAS de Calcedonia: 2.º, 38, y 3.º, 397.  
AMIPSIAS: 2.º, 232.  
ANACREONTE: sus poemas á los mancebos de la corte de Policrates: 1.º, 289 y 290. Sus cantos amorosos á las hetairas: 1.º, 290 á 293. Carácter de su versificación: tomo 1.º, página 293 á 295. Fragmentos de anacreónticas: 1.º, 295 á 297.  
ANANIO: 1.º, 230.  
ANAXÁGORAS: 2.º, 12 á 16.  
ANAXÁNDRIDAS: 2.º, 290.  
ANAXILAO: 2.º, 290.  
ANAXIMANDRO: 2.º, 7 y 8.  
ANAXIMENES de Lampsaco: su vida: 3.º, 392. Sus obras históricas: 3.º, 393 á 395.  
ANAXIMENES de Mileto: 2.º, 8 y 9.  
ANDÓCIDES: su vida: 2.º, 349. Su carácter: 2.º, 350.  
ANDROCION: 3.º, 398.  
ANFIDAMAS de Calcis: 1.º, 57.  
ANFIS: 1.º, 276, y 2.º, 26.  
ANTANDRO: 3.º, 126.  
ANTENOR: 2.º, 64.  
ANTESTERIAS (fiestas): 1.º, 128, y 2.º, 79.  
ANTÍFANES: 1.º, 276, y 2.º, 290.  
ANTIFON: su vida: 2.º, 337 á 339. Sus ejercicios de escuela, las tetralogías: 2.º, 340 á 342. Sus discursos forenses y carácter de su oratoria: 2.º, 342 y 343. Su estilo: 2.º, 344 á 348.  
ANTÍMACO de Colofon: 2.º, 310 y 312.  
ANTÍMENIDES (hermano de Alceo): 1.º, 266.  
ANTÍSTENES: 3.º, 30 á 35.  
APHRODITE: 1.º, 31.  
APOLO: 1.º, 30. Himno á Apolo Delio: 1.º, 124. Himno á Apolo Pythio: 1.º, 125.



APOLODORO de Caristo: tomo 2.º, pág. 291.  
 APOLODORO de Gela: 2.º, 291.  
 AQUEO de Eretria: 2.º, 213.  
 AQUEOS: su dialecto: 1.º, 26.  
 ARARO: 2.º, 290.  
 ARCTINO de Mileto: 1.º, 108 y 109.  
 ARCHITAS: 2.º, 29.  
 ARDIS: 1.º, 177.  
 ARGOS: 1.º, 23.  
 ARIFRON: 2.º, 308.  
 ARIGNATE: 1.º, 367.  
 ARION (como lírico): 1.º, 321 á 323.  
 Como poeta dramático: 2.º, 81 á 83.  
 ARISTÁGORAS de Mileto: 2.º, 35.  
 ARISTARCO el crítico: 1.º, 74, 80 y 101.  
 ARISTARCO el trágico: 2.º, 219.  
 ARISTEAS de Proconeso: 1.º, 365 y 366.  
 ARISTIAS: 2.º, 90.  
 ARISTIPO: 3.º, 28 y 29.  
 ARISTÓFANES de Bizancio, el crítico: 1.º, 101.  
 ARISTÓFANES el poeta cómico: vicisitudes de su vida: 2.º, 243 á 245.  
*Daitaleis*: 2.º, 245. *Babilontos*: 2.º, 245 á 247. *Acarnienses*: 2.º, 247 á 253. *Caballeros*: 2.º, 253 á 257. *Nubes*: 2.º, 257 á 261. *Avispas*: 2.º, 261 á 263. *Pax*: 2.º, 263 y 264. *Aves*: 2.º, 264 á 267. *Lisistrata*: 2.º, 268. *Fiestas de Ceres*: 2.º, 268 y 269. *Ranas*: 2.º, 269 á 272. *Funteras*: 2.º, 272 y 273. *Pluto*: 2.º, 273. *Cócalo*: 2.º, 273. *Eoloscion*: 2.º, 273.  
 ARISTÓTELES (como poeta lírico): 2.º, 308. Su carácter: 3.º, 204, 205, 219 y 220. Su vida: 3.º, 205 á 219. Diferencias entre él y Platon, en cuanto al estilo: 3.º, 221 y 222. Número de sus producciones: 3.º, 222 y 223. Influencia de Andrónico en la clasificación de sus obras: 3.º, 225 á 230. Otra clasificación de los escritos aristotélicos: 3.º, 231 y 232. Sus diálogos: 3.º, 233 á 238. Sus obras didácticas: 3.º, 238 y 239. *Retórica de Teodectes*: 3.º, 240 á 242. *El Organon*: 3.º, 242 á 245. *Retórica á Alejandro*: 3.º, 246.

*Retórica de Aristóteles*: tomo 3.º, página 247 á 250. *La Física* y demás tratados sobre esta materia: 3.º, 251. Escritos sobre la vida y los seres vivientes: 3.º, 252. Tratados denominados *Parva naturalia*: 3.º, 252. Producciones propiamente zoológicas: 3.º, 253 á 255. *Metafísica*: 3.º, 255 y 256. Obras éticas: 3.º, 256 á 259. *La Política*: 3.º, 259 á 261. *El Económico*: 3.º, 261 y 262. *La Poética*: 3.º, 262 y 263. Obras apócrifas ó de origen dudoso: 3.º, 263 á 266. *Cuestiones homéricas*: 3.º, 266. *Políticas*: 3.º, 267 á 269 y 397. Obras poéticas: 3.º, 269. Elocuencia de Aristóteles: 3.º, 270 á 272. Estilo de sus obras: 3.º, 272 á 275.  
 ARISTOXENO de Selinonta: 2.º, 241.  
*Ἀρμάτειος νόμος*: 1.º, 316.  
 ARQUELAO: 2.º, 17.  
 ARQUÍLOCO (como poeta elegíaco): 1.º, 183 á 185. Como poeta yámbico: 1.º, 212 á 225.  
 ARTEMIS LEUCOPHRYNE: 1.º, 293.  
 ARTEMISIA: 3.º, 386.  
 ARTISTAS (*δημιουργοί*): 1.º, 56.  
 ASCLEPIADAS: 3.º, 56.  
 ASCLEPIADES de Tragilo: 3.º, 376 y 377.  
 ASCRA: 1.º, 133.  
 ASIO de Samos: 1.º, 166.  
 ASTIDAMAS: 2.º, 217.  
 ATANIS: 3.º, 125.  
 ATELANAS (fiestas): 2.º, 282.  
 ATENAS: supremacía de Atenas en Literatura y Artes: 2.º, 58 á 61. Gobierno de Solon y de los Pisistrátidas: 2.º, 61 á 64. Gobierno y política de Pericles: 2.º, 65 á 68. Causas de la decadencia de la República ateniense: 2.º, 68 á 74.  
 ATHENE: 1.º, 30 y 31.  
 ATHENIS: 1.º, 228.  
 ATHIDAS: carácter de este género de producciones: 3.º, 397.  
 ATIO: la *Nictegersia*: 2.º, 209.

## B

BACCHIADES: tomo 1.º, pág. 57.  
 BACHÍLIDES: 1.º, 335 á 338.  
*Βαχχιεύς θυτμός*: 1.º, 254.  
 BARBITON: 1.º, 246.  
 BATIO: 1.º, 289 y 294.  
 BATRACOMIOMAQUIA: 1.º, 237 y 238.  
 BEO: 1.º, 46.  
 BEOCIOS: 1.º, 24.  
 BEROSO de Caldea: 2.º, 31.  
 BION el trágico: 1.º, 29.  
 BORMOS: 1.º, 38.  
 BRIAREO: 1.º, 150.  
 BRONTINO: 1.º, 367.  
 BUBROSTIS: 1.º, 79.  
 BULARCO: 1.º, 175.  
 BUPALO: 1.º, 228.  
 BUTADES: 2.º, 39.  
 BUTES: 2.º, 39.

## C

CADMOS de Mileto: 2.º, 34.  
 CALIAS: 3.º, 126.  
 CALINO de Éfeso: 1.º, 177 á 179.  
 CALÍSTENES: Sus obras históricas: 3.º, 395. Sus dotes como historiador: 3.º, 395 y 396. Mérito de sus obras: 3.º, 396.  
 CALÍSTRATO de Atenas (poeta lírico): 1.º, 300.  
 CALÍSTRATO (actor trágico): 2.º, 244 y 245.  
 CANTORES (*ἀοιδοί*): 1.º, 56.  
 CARCINO de Atenas: 2.º, 213.  
 CARON de Lampsaco: 2.º, 38.  
 CAUCALO, orador, hermano de Teopompo: 3.º, 386.  
 CEBES: 3.º, 24.  
 CEFISODORO de Tebas: 3.º, 376 y 377.  
 CERCOPS: 1.º, 364 y 367.  
 CICIS (hermano de Alceo): 1.º, 266.  
 CIMERIENOS: 1.º, 177 y 178.  
 CINESIAS: 2.º, 303.  
 CINETO de Chios: 1.º, 74.  
 CINETON: 1.º, 164.

CIRENE: Influencia de la escuela filosófica allí establecida: tomo 3.º, pág. 29 y 30.  
 CIRNO: 1.º, 198.  
 CLEÓMACO (hijo de): 2.º, 214 y 215.  
 CLIDEMO ó CLITODEMO: 3.º, 398.  
 CLONAS de Tebas ó de Tegea: 1.º, 259.  
 COES (fiestas): 2.º, 169.  
 COLIAMBOS: 1.º, 230.  
 COMMACION: 2.º, 237.  
 CORA: 1.º, 30 y 32.  
 CORAX: 2.º, 330 y 331.  
 CORDAX: 2.º, 238 á 240.  
 CORIBANTES: 1.º, 48.  
 CORINA: 1.º, 342 y 343.  
 CORIZONTES: 1.º, 103.  
 CRÁTERO: 3.º, 400.  
 CRATES: 2.º, 232 y 280.  
 CRATINO: 2.º, 232 y 274 á 277.  
 CRATINO el Joven: 2.º, 290.  
 CREXO: 2.º, 305.  
 CRICIAS el escultor: 1.º, 64.  
 CRICIAS: como trágico: 2.º, 209 y 215. Como elegíaco: 2.º, 309 y 310. Como orador: 2.º, 322.  
 CRISOTEMIS: 1.º, 241.  
 CTESIAS: su vida: 3.º, 116. *Pérsicas*: 3.º, 117 y 118. *Indicas*: 3.º, 119. Su dialecto: 3.º, 119 y 120. Su estilo: 3.º, 120 á 122.  
 CYBISTETERES: 1.º, 45.

## CH

CHERSIAS: 1.º, 166.  
 CHERSIFRON: 2.º, 331.  
 CHILON: 1.º, 299.  
 CHIÓNIDES: 2.º, 231.  
 CHOROS: 1.º, 43, y 2.º, 95, 96 y 99.  
 CHTHÓNICOS (dioses): 1.º, 361 y 362.

## D

DAMOFILA: 1.º, 285.  
 DEIOCO de Proconeso: 2.º, 39.  
 DÉMADES: carácter de sus discursos: 3.º, 370 á 372. Su comparación



con Demóstenes: tomo 3.º, página 372. Su dicción: 3.º, 372.  
 DEMEAS: 3.º, 366.  
 DEMETER: 1.º, 30 y 32. Himno á Demeter: 1.º, 127 y 128.  
 DEMETRIO FALÉREO: 3.º, 373.  
 DEMÓCARES: 3.º, 373.  
 DEMOCLES de Figalia: 2.º, 38.  
 DEMÓCLIDES: 3.º, 373.  
 DEMÓCRITO: datos biográficos: 3.º, 39 á 42. Su fecundidad como escritor: 3.º, 42 y 43. Sus teorías filosóficas: 3.º, 44 á 47. Su influencia: 3.º, 47. Su obra περί σούδαλης: 3.º, 47 y 48. Su dicción y estilo: 3.º, 49 á 51.  
 DEMODOCO: 1.º, 44, 56 y 57.  
 DEMÓFILO: 3.º, 380.  
 DEMÓN: 3.º, 306 y 308.  
 DEMÓSTENES: Su vida: 3.º, 283 y 284. Sus discursos *Sobre la tutela*: 3.º, 284 á 286. Educación y desarrollo de sus dotes oratorias: 3.º, 286 á 288. Actividad política de Demóstenes: 3.º, 291 á 294. Sus discursos políticos: 3.º, 296 á 304. Sus oraciones forenses: 3.º, 305 á 312. Su rivalidad con Esquines: 3.º, 313 á 319. *Ἡροσόμια δημογορικά*: 3.º, 319. Carácter de Demóstenes como orador y como escritor: 3.º, 321 á 341.  
 DEXIPO: 3.º, 363.  
 DIÁGORAS de Melos: 2.º, 305.  
 DICELICTES espartanos: 2.º, 282.  
 DIDASCALIAS: 2.º, 91.  
 DIFILO: 1.º, 276.  
 DINARCO: datos biográficos, 3.º, 367. Sus relaciones con Demóstenes: 3.º, 368. Sus discursos: 3.º, 368. Sus dotes oratorias: 3.º, 369 y 370.  
 DINOLOCO: 2.º, 283.  
 DIOCLES: 2.º, 232.  
 DIÓGENES de Apolonia: como filósofo: 2.º, 16 y 17. Como médico: 3.º, 58.  
 DIÓGENES de Sinope: 3.º, 36 y 37.  
 DIOGNETES: 1.º, 367.  
 DIONE: 1.º, 30.  
 DIONISIO el Antiguo: 2.º, 215.

DIONISIO de Mileto: tomo 2.º, página 40.  
 DIONYSIACAS campestres (fiestas): 2.º, 226 á 228.  
 DIÓNYSOS: 1.º, 31 y 33. Su culto: 2.º, 78, 80 y 225 á 228.  
 DITIRAMBO: 2.º, 81, y el cap. XIV.  
 DIYLO de Atenas: 3.º, 385.  
 DORIOS: dialecto dórico: 1.º, 25.  
 DRÍOPES: 1.º, 22.

## E

EÁCIDAS: 1.º, 57.  
 ECFÁNTIDES: 2.º, 231.  
 ECHEMBROTO de Arcadia: 1.º, 175.  
 EFIPO: 1.º, 276.  
 ÉFORO: su vida: 3.º, 378 y 379. Su obra *Sobre el estilo*: 3.º, 379. Obras históricas: 3.º, 379 y 380. Su sentido crítico: 3.º, 381 á 383. Mérito de sus producciones: 3.º, 383 y 384. Carácter de Éforo: 3.º, 384. Su dicción: 3.º, 384. Su inventiva: 3.º, 384 y 385.  
 ELEÁTICOS: 2.º, 18.  
 Ἐλεῦσις: 1.º, 173.  
 ELEUSINIAS (fiestas): 1.º, 362. Misterios de Eleusis: 2.º, 78.  
 EMMELEIA: 2.º, 97.  
 EMPÉDOCLES: 2.º, 23 á 26.  
 ENCICLEMA: 2.º, 109.  
 ENÉADES: 1.º, 57.  
 ENEAS el Táctico: 3.º, 126. *De la defensa contra los sitiadores*: 3.º, 127. *Στρατηγικά*: 3.º, 127. Dicción de Eneas: 3.º, 128.  
 EOLIOS: dialecto eólico: 1.º, 23 y 24.  
 EPÉOS: 1.º, 22 y 23.  
 EPICARMO: 2.º, 281 á 287, y 3.º, 60.  
 EPIGENES: 2.º, 82.  
 EPÍGONOS: 1.º, 119.  
 EPIGRAMA: 1.º, 204 á 207.  
 EPILIAS: 1.º, 159 á 161.  
 EPIMÉNIDES de Creta: 1.º, 365.  
 EPIRHEMA: 2.º, 237.  
 ERINA: 1.º, 285.  
 ESCEFROS: 1.º, 38.  
 ESCOLIOS: 1.º, 297 á 301.

ESCULAPIO: tomo 3.º, pág. 56.  
 ESMIRNA: 1.º, 75 á 78.  
 ESOPPO: 1.º, 232 á 236.  
 ESPARTA: 2.º, 58, 59 y 62.  
 ESQUILO: su vida: 2.º, 121 á 123. Distribución de sus tragedias en trilogias: 2.º, 123 y 124. *Los Persas*: 2.º, 124, 126 y 128. *Finéo*: 2.º, 126 y 127. *Glauco Pontio*: 2.º, 127 y 128. *Eitneánas*: 2.º, 128. *Siete contra Tebas*: 2.º, 129 y 130. *Eleusiniás*: 2.º, 130. *Edipo*: 2.º, 131. *Danaides*: 2.º, 132 á 134. *Suplicantes*: 2.º, 132. *Egipcios*: 2.º, 133. *Prometeo*: 2.º, 134 á 140. *Agamemnon*: 2.º, 140 y 141. *Coéforas*: 2.º, 141 y 142. *Erynnias*: 2.º, 142 á 145. *Proteo*: 2.º, 145 y 146. Rasgos característicos de la poesía de Esquilo: 2.º, 145 y 146.  
 ESQUINES el socrático: 3.º, 24 á 26.  
 ESQUINES el orador: su rivalidad con Demóstenes: 3.º, 313 á 319. Su vida: 3.º, 347 y 348. Su influencia política: 3.º, 349. Su discurso *Contra Timarco*: 3.º, 349 y 350. *Sobre la traición de la Embajada*: 3.º, 350 y 351. *Contra Ctesifon*: 3.º, 351. Paralelo entre Demóstenes y Esquines: 3.º, 351 y 352. Carácter de Esquines como orador: 3.º, 352 y 353. Las cartas que se le atribuyen: 3.º, 353 y 354.  
 ESTASINO de Chipre: 1.º, 113 á 115.  
 ESTESÍCORO: 1.º, 313. Sus reformas en el coro: 1.º, 315. Asuntos y carácter de su poesía: 1.º, 316 y 319. Sus poesías eróticas y bucólicas: 1.º, 320 y 321.  
 ESTRATOCLES: 3.º, 373.  
 EUBÚLIDES: 3.º, 385.  
 EUBULO: 2.º, 290.  
 EUCLIDES de Megara: 3.º, 27.  
 EUDEMO de Paros: 2.º, 38.  
 EUFORION: 2.º, 216.  
 EUGAMON de Cirene: 1.º, 117.  
 EUGON de Samos: 2.º, 38.  
 EUMELO: 1.º, 164 y 165.  
 EUMÓLPIDAS: 1.º, 47.  
 EUPOLIS: 2.º, 232 y 278 á 280.

EURIFON: tomo 3.º, pág. 60 y 61.  
 EURÍPIDES: carácter de su tragedia: 2.º, 178 á 183. El *Prólogo* como elemento de sus tragedias: 2.º, 184. *El deus ex machina*: 2.º, 185 y 186. *Alceste*: 2.º, 190. *Medea*: 2.º, 191. *Hípólito coronado*: 2.º, 192. *Hécuba*: 2.º, 193 á 195. *Heráclidas*: 2.º, 195. *Suplicantes*: 2.º, 195 y 196. *Ion*: 2.º, 196 y 197. *Heracles furioso*: 2.º, 197 y 198. *Andrómaca*: 2.º, 198 y 199. *Troyanas*: 2.º, 199 á 201. *Electra*: 2.º, 201. *Helena*: 2.º, 201 y 202. *Ifigenia en Tauria*: 2.º, 202 á 204. *Orestes*: 2.º, 204. *Fenicias*: 2.º, 205. *Bacantes*: 2.º, 206 y 207. *Ifigenia en Aulis*: 2.º, 207 y 208. *Telefo*: 2.º, 208 y 209. *Andrómeda*: 2.º, 209. *El Sabio Melanipo*: 2.º, 209. *Piritoo*: 2.º, 209. *Crisipo*: 2.º, 209. *Sisifo*: 2.º, 209. El *Ciclope*: 2.º, 209.  
 EURÍPIDES el Joven: 2.º, 218.  
 EVENO de Paros: 2.º, 309.  
 EXOSTRA: 2.º, 109.

## F

FALOFÓRICOS (cantos): 2.º, 227.  
 FANODEMO: 3.º, 398.  
 FEDON: 3.º, 23.  
 FEMIO: 1.º, 56.  
 FERÉCIDES: 1.º, 366, y 2.º, 4, 5 y 37.  
 FERECRATES: 2.º, 232.  
 FILAMON: 1.º, 46 y 241.  
 FILEMON: 2.º, 291.  
 FILILIO: 2.º, 232.  
 FILÍPIDES: 2.º, 291.  
 FILIPO (poeta cómico): 2.º, 290.  
 FILISTO: su vida: 3.º, 122. *Sicilianas*: 3.º, 123. *Historia de Dionisio el Antiguo*: 3.º, 123. *Historia de Dionisio el Joven*: 3.º, 123. Estilo de Filisto: 3.º, 124 y 125. Su comparación con Tucídides: 3.º, 375.  
 FILOCLES: 2.º, 209 y 217.  
 FILOCORO: 3.º, 398 á 400.  
 FILÓNIDES: 2.º, 244.  
 FILOTAS: 2.º, 304.  
 FILOXENO de Citera: 2.º, 302, 303 y 307.



FOCÍLIDES de Mileto: tomó 1.º, página 194.  
 FORMINGE ó Citara: 1.º, 60.  
 FORMIS: 2.º, 283.  
 FRÍNICO: 2.º, 86 á 88 y 232.  
 FRINIS: 2.º, 303.

## G

GALIAMBOS: 1.º, 253.  
 GIGÉS: 1.º, 77 y 187.  
 GIMNOPELIA: 1.º, 257.  
 GLAUCO (héroe licio): 1.º, 80.  
 GLAUCO de Rhegium: 1.º, 113.  
 GNESIPO: 2.º, 215.  
 Γνώμαι: 1.º, 193.  
 GNÓMICOS (poetas): 1.º, 193, 203 y 204.  
 GNOMON de Anaximandro: 2.º, 7.  
 GORGAS: sus opiniones y perniciosos efectos de sus doctrinas: 2.º, 328 y 329. Su retórica y sus formas de expresión: 2.º, 332 á 335.  
 GURLA: 1.º, 60.

## H

HALIATES: 1.º, 177.  
 HARMODIO y ARISTÓGITON: 1.º, 300.  
 HECATEO: 2.º, 35 á 37.  
 HEGESIAS de Halicarnaso: 1.º, 113.  
 HEGESINO de Chipre: 1.º, 113.  
 HEGESIPO: paralelo entre sus discursos y los de Demóstenes: 3.º, 303. Su vida: 3.º, 344. Sus obras: 3.º, 345 y 346.  
 HEGIAS: 1.º, 64.  
 HELÁNICO de Mitilene: 2.º, 38 á 40.  
 HELICON: 1.º, 51.  
 HEPHESTOS: 1.º, 30 y 32.  
 HERA: 1.º, 30 y 31.  
 HERACLES: 1.º, 167.  
 HERÁCLITO: 2.º, 9 á 12.  
 HERALDOS: 1.º, 56.  
 HERMES: 1.º, 30 y 32. Himno á Hermes: 1.º, 126.  
 HERMIPO: 2.º, 232.  
 HERMODAMAS: 1.º, 75.

HERÓDOTO: sus viajes: tomo 2.º, pág. 45. Plan de su obra: 2.º, 47 á 50. Ideas principales de la misma: 2.º, 50 y 51. Excelencias y defectos de sus investigaciones: 2.º, 52 á 54. Estilo de su narración: 2.º, 54. Dialecto: 2.º, 54 y 55.

HESIODO: *Trabajos y Días*: 1.º, 136 á 141. *Doctrina de Chiron*: 1.º, 142. *Teogonia*: 1.º, 142 á 155. *Grandes Eas*: 1.º, 156. *Κατάλογοι γυναικῶν*: 1.º, 157. *Melampodia*: 1.º, 158. *Epilias*: 1.º, 159 á 161. *Bodas de Ceix*: 1.º, 159. *Epitalamio de Peleo y de Thétis*: 1.º, 159. *Bajada de Teso y de Piritoo á los Infernos*: 1.º, 159. *Escudo de Heracles*: 1.º, 159.

HIAGNIS: 1.º, 49 y 251.  
 HIBRIAS de Creta: 1.º, 300.  
 HIERAX de Argos: 1.º, 259.  
 HIMENEO: 1.º, 41 y 42.  
 HIPERDORIOS: 1.º, 247.  
 HIPERFRIGIOS: 1.º, 247.  
 HIPERIASTIOS: 1.º, 247.

HIPÉRIDES: su vida: 3.º, 357. Su influencia política: 3.º, 358. Sus discursos oratorias: 3.º, 358. Sus discursos: 3.º, 359 á 365. Paralelo entre Hipérides y Demóstenes: 3.º, 365 y 366. Su estilo y su dicción: 3.º, 366 y 367.  
 HIPÓCRATES: obras que se le atribuyen: 3.º, 53. Carácter y estilo de cada una de ellas: 3.º, 64 á 77. Importancia de la Colección hipocrática: 3.º, 77 á 80.

HIPOCRENO: 1.º, 52.  
 HIPOEOLIOS: 1.º, 247.  
 HIPOFRIGIOS: 1.º, 247.  
 HIPOLIDIOS: 1.º, 247.  
 HIPONAX: como poeta yámbico: 1.º, 228 á 230. Como cultivador de la parodia: 1.º, 237.  
 HIPORQUEMA: 1.º, 45.  
 HOMÉRIDAS: 1.º, 123.  
 HOMERO: 1.º, 27 á 33. *Iliada*: 1.º, 83 á 97. *Catálogo de las naues*: 1.º, 93. *Odisea*: 1.º, 97 á 104. Como poeta satírico: 1.º, 213 y 214.  
 HYLAS: 1.º, 39.

## PRÓLOGO DE LA PRIMERA EDICIÓN

La obra de mi difunto hermano, que en cumplimiento de su última voluntad, manifestada muy poco antes de emprender su viaje á Italia y á Grecia, doy á la imprenta, apareció ya en su mayor parte (hasta el capítulo xxvii) en Inglaterra y en lengua inglesa, con el título «History of the literature of ancient Greece by K. O. Müller. Vol. 1. London. Baldwin and Chadock, 1840», así como también una invitación de una sociedad inglesa (la Sociedad para la difusión de conocimientos útiles) dirigida al autor para que publicase la obra entera, y que fué lo que más especialmente le estimuló á terminar su trabajo. Ya en el año 1837 proyectaba mi hermano, según me anunciaba en carta del mes de Octubre del mismo año, publicar en lengua alemana la «Historia de la Literatura Griega», que comenzó en 1836; y ciertamente hubiera sido este el primer trabajo literario á que se habría consagrado, si le hubiera sido dado volver á su patria; pero no pudo realizar su propósito: la muerte le impidió no sólo publicar, sino también terminar su obra. Lo incompleto de ella hará que se recuerde constantemente su dolorosa pérdida. Mi obligación, pues, era cuidar de que se imprimiese con la mayor exactitud y corrección el manuscrito que había dejado, para lo cual tuve necesidad de poner en claro algunos pasajes relativamente breves, que no podían leerse fácilmente en el borrador, utilizando para ello la edición inglesa. Yo, pues, soy responsable de algunos de los términos en esta edición empleados. Fuera de esto, y atendida la índole de mi tarea, no me he creído autorizado



para hacer por mi propia cuenta ninguna modificación ni alteración sustanciales, ni siquiera para citar obras posteriormente publicadas. Por otra parte, poco hubiera yo podido añadir que fuera digno de figurar en el trabajo de mi hermano. Un índice formado por mí facilitará el manejo de la obra. Ojalá que aquél responda á su objeto y que la forma externa en que se ofrece al público esta obra póstuma de un hombre tan querido y estimado de muchos, no se juzgue indigna de su autor. Si así fuera, debería en gran parte al impresor, á quien unieron lazos de íntima amistad con mi hermano, y muy especialmente á otro antiguo y leal amigo suyo, al profesor Kunisch de Breslau, quien no sólo me ayudó á corregir las pruebas, por estar yo lejos del lugar en que se hacía la impresión, sino también á confrontar cuando necesario era, la edición inglesa con el texto alemán. El autor indica ya en la introducción á qué clase de lectores se dirige principalmente en su obra; pero no creo engañarme al esperar que han de encontrar también en ella estímulo ó enseñanzas, no obstante destinarla su autor más especialmente á la juventud, aun las personas doctas y de edad madura. Aunque incompleta, esta Historia de la Literatura Griega, trata, casi enteramente, la época más importante de la literatura del pueblo heleno, esto es, los dos períodos primeros de su historia, en conformidad con la división adoptada por el autor, excepción hecha de Platón y Demóstenes, respecto de los cuales, había motivos, sin duda alguna, para esperar mucho de las investigaciones del autor. La obra se interrumpe precisamente en un período análogo á aquél en que se cortó la vida de su autor: en el período álgido de su energía y de su vitalidad fresca y lozana, llegando, por una parte, á su apogeo, y desarrollándose por otra, con nuevos bríos, sin mostrar síntoma alguno de cansancio ni de fatiga.

*Liegnitz*, Agosto de 1841.

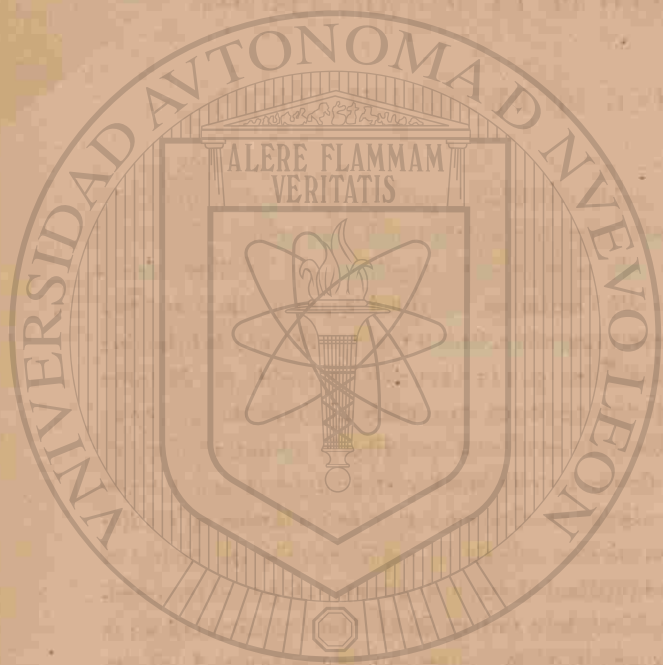
**E. Müller.**

## PRÓLOGO DE LA SEGUNDA EDICIÓN

El editor ha creído no deber separarse de los principios observados en la edición anterior, con tanta más razón, cuanto que su proceder ha sido enteramente aprobado por hombres como G. Bernhardy y Fr. Ritter en sus juicios acerca de esta obra (*Hall. Litteraturzeitung*, 1844. Enero 2, 3, 4 y *Wiener Jahrbücher der Litteratur*. Vol. 104, p. 115-143). No ha creído por lo tanto lícito añadir á la obra nada por su cuenta, ni siquiera exponer su propio juicio sobre los puntos, en que difieren el autor y sus críticos. Por el contrario ha rectificado con gusto, á la vez que con agradecimiento, algunas omisiones y errores indicados en los juicios acerca de la primera edición, y algunos otros que le ha señalado en carta el profesor Wagner de Breslau. Ha cuidado igualmente de que hubiese más uniformidad, con especialidad en la ortografía; ha remitido al lector en muchos pasajes, á las observaciones contra las ideas é investigaciones del autor, que se hallan en obras y artículos que han llegado á su noticia; y sobre todo, ha tenido más en cuenta en las citas, las necesidades del lector alemán, ¡Que esta obra al aparecer de nuevo bajo una forma no esencialmente distinta de aquella que ha merecido tan universal y favorable acogida, agrande el círculo de sus lectores en consonancia con su objeto, y continúe ejerciendo su influencia benéfica y eficaz, especialmente sobre la juventud que en nuestra época necesita aspirar la atmósfera fortalecedora, que reinaba en las regiones, cuyo velo descorre el autor tan felizmente delante de nuestros ojos!

*Liegnitz*, Enero de 1856.

**E. Müller.**



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

## PRÓLOGO DE LA TERCERA EDICIÓN

La adopción del método que convenía seguir al dar á luz una nueva edición de la presente obra, no podía ofrecer dificultad alguna. Ciertamente que habida razón del fin que se propone principalmente el autor, que es iniciar á los jóvenes en el conocimiento de la historia de la literatura griega, no parecerá injustificado el deseo de ver en ella tratadas más extensamente algunas cuestiones, y otras de una manera más conforme al estado actual de la ciencia. Por otra parte, sería manifiesta temeridad poner mano en tan acabado edificio como es, en opinión de todos, la Historia de la Literatura Griega de O. Müller. Agrégase á esto, que es cuando menos dudoso, que una refundición parcial, redundase en provecho de la obra. ¡En cuántos casos podría lograrse sustituir con soluciones incontestables las opiniones discutibles ó quizá no universalmente aceptadas ya del autor! De aquí que me haya conformado al sistema seguido por el primer editor y más tarde por el traductor francés, dejando íntegro el texto, é insertando en forma de notas las modificaciones y adiciones que he juzgado necesarias. Pero aún en esto me he contenido dentro de ciertos límites: me he abstenido de adiciones extensas, porque hubieran alterado el plan primitivo de la obra, y he renunciado á exponer detalladamente las opiniones contrarias á las del autor, á fin de que no fuera desfavorable la impresión general. Deseo haber observado el justo medio en ambos sentidos. He creído que podía proceder con más libertad, en orden á las citas y remisio-



nes, poniendo especial cuidado en comprobar las primeras, y en corregirlas, cuando era necesario; por lo que toca á las segundas, las he sustituido, cuando se referían á una colección anticuada, por otras más recientes, como por ejemplo, la tercera edición de los *Poeta lyrici* de Bergk. Las citas de páginas de la presente obra, se refieren á la segunda edición, cuya paginación se indica más arriba \*).

Por lo que toca al libro considerado en sí mismo, en ninguna parte menos necesario que aquí, es añadir algo en elogio suyo. Aunque incompleto á causa de la muerte desgraciadamente prematura del autor, pocos hay que llenen como él tan cumplidamente su objeto. Pocos libros hay que como éste hayan salido de primera intención, conforme á un plan sabia y hábilmente trazado. Agradable en su forma, elegante en su estilo, muéstranos en contorno perfectamente dibujado el cuadro animadísimo del desenvolvimiento incomparable de los diversos géneros de la poesía y de la prosa entre los Griegos. Es además testimonio elocuente de que su autor había alcanzado un conocimiento tan perfecto y comprensivo de la antigüedad clásica, que á muy pocos le ha sido dado obtenerlo igual y, lo que es más raro cada día, á medida que los estudios se concentran más y más en los detalles.

Consecuencia natural de estas cualidades que todo el mundo reconoce en la obra de O. Müller, es que aun fuera de Alemania es universalmente estimada. La traducción italiana no ofrece nada de particular; por el contrario, la francesa (París, 1865) es excelente, y se distingue por una serie de importantes adiciones, entre las que sobresale un estudio sobre O. Müller. El traductor inglés Lewis (Oxford, 1858) se ha limitado á insertar una nota breve sobre un solo pasaje, pero su traducción va acompañada de una continuación, cuyo autor, Donaldson, no ha acertado en manera alguna á desempeñar su tarea de un modo satisfactorio. Su trabajo no es sino una compilación árida, que se pierde en interminables análisis, sin una idea ni un hecho nuevos, en que demuestra desconocer las últimas investigaciones y sobre todo, no

\*) [Esto no es aplicable á la 4.<sup>a</sup> edición.]

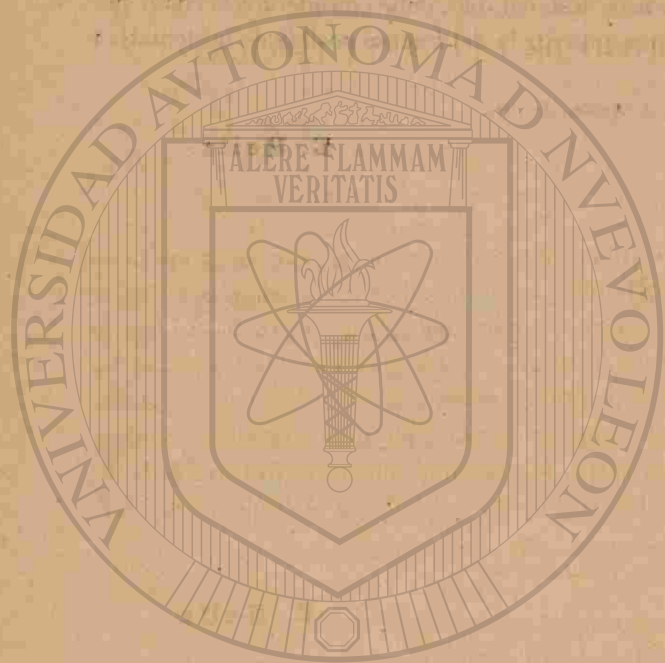
sospechar siquiera las dificultades que ofrece el bosquejar períodos literarios que en su conjunto no han sido expuestos nunca hasta el presente.

Después de formular este juicio, es quizá temerario manifestar la intención que abrigo de completar la presente obra; pero aun en el caso más desfavorable, debe considerársele como preparación y excusa anticipada del fracaso posible de mi tentativa.

Estrasburgo, 13 de Agosto de 1875.

E. Heitz.





## PRÓLOGO DE LA CUARTA EDICIÓN

El tiempo relativamente corto en que, á partir de la época en la cual vió la luz pública la última edición, ha sido preciso hacer una nueva, puede considerarse como la mayor prueba del mérito de esta obra. A fin de establecer una división más igual, se ha dado cabida en este primer tomo á la historia de la tragedia. El segundo, cuya impresión está á punto de comenzar, contendrá en su última parte, la continuación de la historia de la literatura griega, hasta la época marcada en el título de la obra.

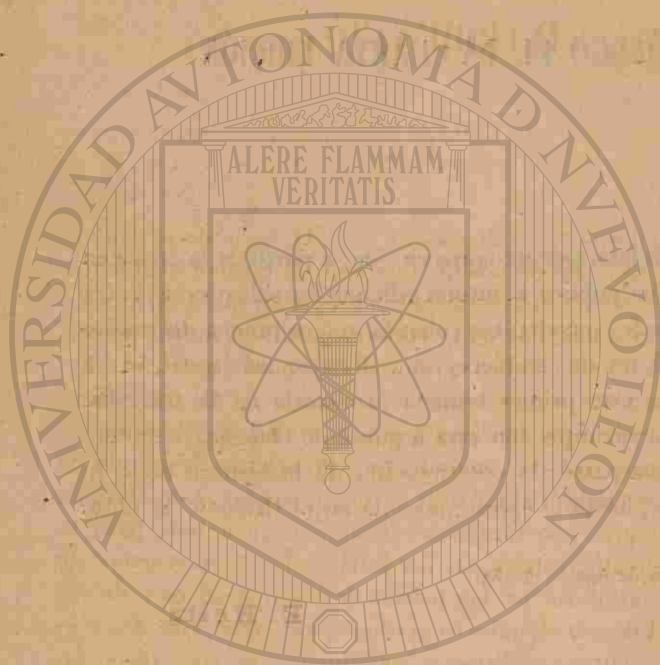
*Estrasburgo, 31 de Agosto de 1881.*

**E. Heitz.**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIONES

## INTRODUCCIÓN

Al emprender la tarea de escribir una Historia de la Literatura Griega, no es mi propósito enumerar los muchos centenares de escritores, cuyas obras, después de escapar á mil otras vicisitudes, fueron quemadas en la Biblioteca de Alejandría por orden del califa Omar. Este hecho no hizo quizá perder á la humanidad tanto como generalmente se cree, porque si hubiera llegado hasta nosotros tan prodigiosa cantidad de libros de las antiguas épocas, acaso el nacimiento y floreciente desarrollo de la literatura moderna habría sido, si no imposible, por extremo difícil <sup>1)</sup>. No pretendo tampoco iniciar á la juventud, para la que especialmente escribo, en las intrincadas controversias de las escuelas filosóficas, en las teorías de los gramáticos y de los críticos, en el desenvolvimiento gradual y progresivo de las ciencias naturales entre los Griegos, en ninguna de las ramas, en fin, de su literatura, cultivadas únicamente por los eruditos de profesión. Propóngome tratar sólo de esa literatura que constituye, por decirlo así, el elemento principal de la civilización helénica, y por consiguiente, mi tarea se limita á demostrar cómo

<sup>1)</sup> [Este hecho no está perfectamente probado. Los escritores orientales que nos han transmitido noticias detalladas de la toma de Alejandría en el año 642, no le mencionan. Pero aun suponiendo que fuera cierto, no puede atribuirsele en modo alguno la importancia, que muchos no han vacilado en concederle; nótese sinó que de las numerosas obras que en época muy posterior se conservaban en la Biblioteca de Constantinopla, son muy pocas las que han llegado hasta nosotros. Por otra parte, el constante testimonio de la historia de la literatura latina, demuestra muy á las claras, que la pérdida de gran número de sus producciones débese ante todo á que sólo algunas obras y escritores escogidos han logrado absorber por completo el interés de los doctos.]



esas notables obras del pensamiento humano, á las que con razón llamamos las obras clásicas de los griegos, fueron parto del genio nacional y de las condiciones sociales y políticas de la Grecia; y cómo en todas ellas brillan el espíritu y el gusto, y toda la vida íntima de aquel pueblo favorecido más que ningún otro por la Naturaleza.

Claramente se deduce de aquí el plan que en mi obra trato de desarrollar. En la primera parte, seguiré paso á paso el desenvolvimiento de la poesía y de la prosa, durante la época anterior á la preponderancia de la civilización ática; en la segunda, bosquejaré el cuadro de la edad de oro de la poesía y de la elocuencia en Atenas; y por último, en la tercera, la historia de la literatura griega, desde Alejandro Magno, época que á pesar de haber producido muchas más obras que las precedentes, puede encerrarse en más estrechos límites, dada la índole de esta obra, porque, siendo entonces la literatura patrimonio exclusivo de los eruditos, había perdido su influjo sobre las masas. No me sería difícil hallar un punto de partida para dar comienzo á este trabajo, si sólo hubiera de ocuparme en el examen de los escritos de la antigüedad, que han llegado hasta nosotros. Si así fuera, podría empezar con Homero y Hesiodo, lo cual equivaldría á engolfarme de repente, como el poeta épico, en medio de la historia, puesto que la literatura griega, semejante á Minerva, que nació armada de todas armas del cerebro de Júpiter, se nos muestra en su mayor brillo y esplendor, en estas obras que, según Herodoto (253) Aristóteles <sup>1)</sup> y todos los críticos escrupulosos y concienzudos, son las más antiguas que de los tiempos históricos poseemos. Y en efecto, por fácil que sea reconocer en la *Iliada* y en la *Odisea* la juventud y vigor del pueblo, en cuyo seno se engendraron estos cantos, por mucho que en ellos resalte la sencillez propia de la infancia de las naciones, no puede negarse que el género de poesía á que pertenecen, la poesía épica, había alcanzado ya su mayor grado de madurez. Todas las leyes á que tanto la reflexión como la experiencia han sometido á la poesía épica, véanse en ellos estrictamente guardadas, y em-

<sup>1)</sup> [Aristóteles, en su Diálogo *περί φιλοσοφίας*, niega la autenticidad de las llamadas poesías órficas, y sostiene que el poeta Orpheo jamás ha existido. Véase Ciceron, *De nat. deor.* I, 38 y Joannes Philoponos, en su *Comentario* al tratado de Aristóteles sobre el alma. I, 5.]

pleados cuantos medios pueden hacer resaltar las bellezas del conjunto. Jamás ofrecen los cantos épicos el carácter de un ensayo grosero ó de un esfuerzo sin resultado; lejos de esto, puede asegurarse que en ningún poema, absolutamente en ninguno, ni de la antigüedad, ni de la época moderna, se encuentra tan felizmente interpretado como en éstos el verdadero estilo épico, razón por la cual casi puede dudarse que algún poeta futuro logre pulsar esta cuerda con mejor éxito. Ciertamente es que necesitó muchos ensayos y múltiples y penosos esfuerzos la poesía épica para llegar á su apogeo, y que precisamente la superioridad de la *Iliada* y de la *Odisea*, fué sin disputa lo que con mayor eficacia contribuyó á hacer que cayeran en el olvido las poesías antiguas. Este período primitivo se halla, pues, fuera del alcance de la historia literaria propiamente dicha; no obstante, seríanos forzoso renunciar á conocer las relaciones de la literatura griega con el progreso de la civilización nacional helénica, si antes no tratásemos de formarnos una idea del período que precedió á la poesía de Homero. Ésta y no otra es la razón que me mueve á comenzar la presente Historia por las manifestaciones intelectuales que preceden generalmente á la poesía, en virtud de la misma ley natural que exige, que ésta preceda siempre á su vez á la prosa. Estas manifestaciones son la lengua y la religión. Después trataré de señalar el carácter y de seguir la marcha de la poesía en la época ante-homérica, teniendo por norte los datos, que los mismos poemas de Homero proporcionan, y los testimonios más auténticos de una antigüedad menos remota.

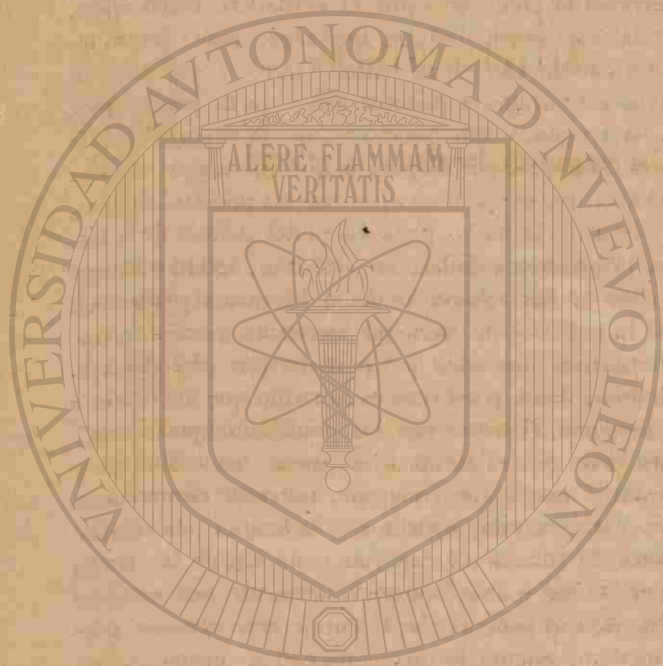
UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN

®

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN  
Biblioteca Valverde y Tollez





## CAPÍTULO PRIMERO

### La lengua de los antiguos griegos

La lengua es la primera manifestación de la actividad intelectual del hombre, el fundamento de todas sus demás actividades, y el más seguro indicio de que podemos servirnos para investigar el origen de las naciones y su mútuo parentesco. El estudio comparativo de los idiomas puede, pues, auxiliarnos en la tarea de inquirir las relaciones más ó menos íntimas de los pueblos en períodos remotos, á los cuales no alcanzan ni el recuerdo, ni la tradición, ni el mito. Gracias á este estudio, cultivado en nuestros días en mayor escala y de un modo más sistemático que hasta ahora lo había sido, háse venido en conocimiento de que gran parte de las naciones del mundo antiguo, formaban una sola familia, cuyos diversos idiomas (exceptuándose un corto número de raíces) tienen exactamente la misma estructura gramatical y las mismas formas de inflexión y de derivación. Forman esta familia de pueblos: los Indios, cuyo idioma se ha conservado en su primitiva forma y en su mayor pureza en el sanscrito; los Persas, cuya lengua primitiva, el zendó, tiene grandes analogías con aquél; los Armenios y los Frigios,<sup>1)</sup> pueblos hermanos, de cuyos antiguos idiomas procede indudablemente el armenio moderno, en el que se encuentran no pocos vestigios de su origen; los Griegos, á quienes puede considerarse como una rama del pueblo latino; las razas eslavas que, á pesar de la parte insignificante que han tomado en el desarrollo intelectual de la humanidad, se aproximan por sus idiomas á los persas y demás pueblos afines de éstos; los pueblos léticos, entre los cuales, son los li-

<sup>1)</sup> [Véase: E. Curtius *Griech. Gesch.* vol. I, p. 35. 4.<sup>a</sup> edic.]



tuarios los que mejor han conservado los caracteres fundamentales de la construcción gramatical primitiva; los Germanos, y finalmente los Celtas, cuyos idiomas, si hemos de juzgar por los restos desnaturalizados que hoy de ellos conocemos, y á pesar de las diferencias que en punto á construcción gramatical les separan de los de los demás pueblos, procedían de la misma estirpe <sup>1)</sup>. Es muy digno de tenerse en cuenta, que esta familia es al par que la más numerosa, la formada por idiomas más perfectos, como si la perfección misma de su estructura, hubiera contribuído á su difusión. En efecto, la familia semítica que comprende el hebreo, el siríaco, el fenicio, el árabe y otros diversos idiomas, y que por su perfección gramatical y su aptitud para la poesía, tiene grandes puntos de contacto con la familia indo-germánica, es también la que, después de esta última, se halla hoy más difundida, mientras que las lenguas groseras y pobres de los indígenas de América hállanse encerradas en un círculo muy estrecho, y parece como que no tienen analogía alguna ni siquiera con las de los pueblos más inmediatos á ellos <sup>2)</sup>. Acaso podría deducirse de aquí que á la mayor capacidad de los pueblos primitivos para formar y desarrollar el idioma, iba unida mayor energía física y

<sup>1)</sup> [Los adelantos de la filología, exigen que en esta clasificación se hagan algunas modificaciones. A. Schleicher en su *Vergleichenden Grammatik der indogermanischen Sprachen*, 5.<sup>a</sup> edic. p. 5 y ss. expone la que sigue:

I. GRUPO ASIÁTICO Ó ARIO:

- a) *Indio antiguo* (tal como se nos ha conservado en los libros más antiguos de los vedas); lengua literaria posterior: *Sanscrito*.
- b) *Lengua irania*. Formas más antiguas que se han conservado: *antigua bactriano ó zendo; persa antiguo; armenio*.

II. GRUPO DEL SUR-OESTE DE EUROPA:

- a) *Griego*; y su afín el *albanés*.
- b) *Itálico*. Sus formas más antiguas: *latín; umbrio; osco*.
- c) *Celta*: forma más antigua que se ha conservado: *antigo irlandés*.

III. GRUPO DEL NORTE DE EUROPA:

- a) *Eslavo*, del cual es muy afín el *lituano*. Formas más antiguas: *búlgavo y lituano antiguos; antiguo eslavo eclesiástico*.
- b) *Alemán*. Formas más antiguas: *gótico; alto alemán; dinamarqués*.

<sup>2)</sup> [Dado el estado actual de las investigaciones, este punto no puede considerarse aún suficientemente aclarado. Véase la obra del americano W. D. Whitney's *Vorlesungen über die Principien der Vergleichenden Sprachforschung*, escrita en colaboración con Jul. Jolly. Munich, 1874. p. 496 y ss.]

moral, esto es, las cualidades todas que fueron como la causa primordial de su civilización y progresivo engrandecimiento.

Mientras que la raza semítica ocupaba el Mediodía del Asia occidental, la indo-germánica se extendía en línea recta desde el Sur-Este al Nor-Oeste, atravesando el Asia y la Europa; encuéntrase sin embargo interrumpida esta línea en las comarcas enclavadas entre el Eúfrates y el Asia Menor, tal vez por efecto de invasiones de los Semitas ó de los Sirios procedentes del Sur; <sup>1)</sup> de aquí que, por más que hoy nos sea imposible señalar el punto de partida de esta vasta corriente, parece verosímil que en un principio los pueblos que pertenecen á esta familia, se hallaran unidos entre sí como los anillos de una cadena. No ha sido hasta aquí menos difícil de averiguar, si estas lenguas fueron habladas por los primeros habitantes de los países en que después las encontramos, ó si, por el contrario, fueron llevadas á ellos por inmigraciones sucesivas; recibiendo de esta suerte un pueblo grosero y sin cultura, de otro dotado de más altas cualidades, los fundamentales elementos de su idioma, pero conservando, por supuesto, parte de su dialecto primitivo; hipótesis es ésta, después de todo, muy admisible, tratándose de lenguas que, presentando grandes analogías y muchos puntos de contacto con otras, se diferencian notablemente de ellas en su construcción gramatical y en sus raíces.

Por otra parte, este estudio comparativo de las lenguas produce resultados, que arrojan mucha luz sobre la civilización primitiva de regiones envueltas aún para la historia en densas tinieblas. Que los salvajes habitantes de la Grecia pasaron gradualmente, desde los rudos acentos, desde los gritos salvajes con que expresaban sus necesidades físicas, y desde los sonidos de que se servían para comunicar á sus semejantes las impresiones que de la naturaleza exterior recibieran, hasta el lenguaje noble y melodioso que admiramos en los cantos de Homero, es una hipótesis de todo punto inadmisibile. Lejos de esto, es hoy cosa sabida, que las partes más abstractas de una lengua son precisamente las que menos pueden derivarse de la imitación de las impresiones externas, que fueron las que primero tomaron forma definida; razón por la cual estas partes del discurso son las que más claramente demuestran la comunidad de origen de todas las lenguas

<sup>1)</sup> [Véase M. Duncker, *Geschichte des Altertums*, vol. I, p. 394, 4.<sup>a</sup> edic.]  
LIT. GR.



de nuestra familia. Tales son, por ejemplo, el verbo *ser*, cuyas formas se asemejan tanto unas á otras, que llegan á confundirse en el sanscrito, en el lituano y en el griego; los pronombres, que indican las relaciones más generales de las personas y las cosas con la idea del que habla; los numerales, signos de ideas igualmente abstractas é independientes de las impresiones individuales; las formas gramaticales, en fin, que representan, por una parte la acción expresada por el verbo, en sus relaciones con el tiempo y con nuestras ideas, y por otra, los objetos de estas acciones, indicados por los sustantivos, en sus relaciones recíprocas. No es menos cierto que la riqueza de formas gramaticales que posee la lengua griega, debe remontarse á la época más lejana, puesto que hallamos huellas de la mayor parte de estas formas, en lenguas que proceden de su mismo tronco, lo cual sería inexplicable, si antes de disgregarse éstas no las hubieran poseído en común. Encuéntrase, por ejemplo, en el sanscrito como en el griego, la distinción entre los aoristos, que expresan una acción momentánea, como si fuese un solo punto, y los demás tiempos que expresan por el contrario una acción continua, como una línea no interrumpida.

En general, el número de formas gramaticales, esto es, de casos, de modos, y de tiempos decrece con el trascurso de los siglos. y la historia de las lenguas neo-latinas y germánicas, prueba hasta la evidencia, que el organismo de una lengua, en otro tiempo vigorosa y rica, se empobrece gradualmente, hasta el punto de no conservar más que escasos restos de sus inflexiones primitivas. Por el contrario, las lenguas clásicas, y la griega especialmente, han conservado la mayoría de sus formas gramaticales hasta la época de su desenvolvimiento científico. La lengua griega, en particular, apenas perdió nada del vigor, brillantez y exuberancia de formas con que se presenta ataviada en los hermosos poemas de Homero, hasta los tiempos de los oradores áticos <sup>1)</sup>; aun-

<sup>1)</sup> [Cuán grande sea la riqueza de formas de la lengua griega, muéstralo la recopilación estadística formada por Curtius, *Das Verbum der griechischen Sprache*, Leipzig, 1877, vol. I, p. 5 y ss., según la cual, el número de las formas posibles del verbo completo, se eleva á 507. La latina no posee sino 143, por supuesto sin contar las perifrásticas. En el sanscrito su número se eleva á 891, pero muchas de ellas no son vivas. De suerte que, en definitiva, el griego, cuyo sistema de tiempos y de modos es más perfecto y está más sólidamente eslabonado, no cede en este punto al sanscrito. Su tendencia á desarrollarse no parece haberse

que por otra parte, fuerza es confesar que esta exuberancia de formas no constituye una cualidad esencial del lenguaje, si se le considera únicamente como medio de expresión del pensamiento. Así, por ejemplo, el chino, que en realidad no es más que una simple acumulación de raíces sin forma gramatical alguna, expresa las ideas filosóficas con sobrada precisión; el inglés, producto como es de una mezcla de los elementos más heterogéneos, y la más pobre en inflexiones de entre todas las lenguas europeas, responde, y los mismos extraños lo reconocen, mejor que ninguna de sus hermanas, á las exigencias de una elocuencia enérgica; en todo lo cual convendrá seguramente cualquier filólogo imparcial. Pero nadie negará tampoco que la riqueza de formas gramaticales y la diversidad de vivos matices de que suelen revestir el pensamiento, revelan un espíritu de observación y una claridad de juicio, que son prueba incontestable de la rectitud de ideas y delicadeza de pensamiento de los pueblos de la antigüedad; por otra parte, ni uno solo de cuantos viven hoy en Europa, y que comparen las lenguas clásicas con nuestros idiomas modernos, podrá negar que al lado de aquellas palabras, animadas por las inflexiones, como por otros tantos nervios y músculos, y que son como cuerpos llenos de vida, de carácter y de expresión, los vocablos de las lenguas modernas, sin vida, sin expresión y sin carácter, parecen secos y descarnados esqueletos. Esta riqueza de formas gramaticales ofrece además la ventaja de que las palabras de una cláusula dada, revelan inmediatamente al oído la relación que entre ellas existe, con lo cual las proposiciones adquieren, sin necesidad de apelar á artificio alguno en la construcción, cierta simetría, cierta claridad material, que pueden compararse con las de un edificio regular y bien proporcionado. Las lenguas vivas, por el contrario, ó dificultan, merced á su orden lógico, inflexible y uniforme, la espontánea expresión de nuestras impresiones, ó nos obligan á investigar con no poco trabajo la relación que existe entre las partes

agotado enteramente, al menos bajo cierto aspecto, después de Homero. Sobre su desenvolvimiento posterior, dice Curtius, *op. cit.* p. 8: «Mientras que el uso de los casos ofrece el hecho digno de ser notado de que en vez de la antigua y más delicada distinción de las relaciones casuales, se emplea una expresión más ruda y un caso hace á veces el oficio de otro, hallamos, por el contrario, en lo relativo á los tiempos y á los modos, aún después de Homero, en algunos puntos, formas más delicadas y mayor perfección.»]



desligadas del discurso. Mientras que las lenguas modernas, sin detenerse demasiado en el oído, van rectas á la inteligencia, las antiguas producen un efecto análogo sobre los sentidos y estimulan al pensamiento, haciendo presentir primero vagamente al oído, la idea que las palabras van á comunicar á la inteligencia.

Hasta aquí hemos venido hablando en general de las lenguas indo-germánicas que conservaron en toda su integridad en sus escritos los antiguos, y que fueron cultivadas más tarde por poetas y oradores. Tócanos, pues, ahora ocuparnos en el examen de los caracteres y notas que son puramente peculiares de la lengua griega, y que la distinguen de sus hermanas. En los sonidos que producen las diversas articulaciones de la voz, el griego obedece á la admirable medida que distingue las manifestaciones todas de la civilización de aquel pueblo, tan lejana de la excesiva hinchazón como de la extremada pobreza de otros idiomas. Comparando á la lengua griega con la que más analogías tiene con ella por su aptitud para la elevada y vigorosa expresión del pensamiento, con el indio antiguo, encuéntranse en este último multitud de consonantes de que el griego carece, y que apenas podría pronunciar ó imitar un Europeo; mientras que el griego es mucho más rico en vocales breves que el sanscrito, cuya más melodiosa poesía fatiga el oído por la monótona repetición de la *a* breve. Posee además en maravillosa abundancia, diptongos y otras combinaciones de vocales, que sólo un Griego podría distinguir y pronunciar con la debida delicadeza, y que se confunden y se hacen indistintas en los labios del Europeo moderno <sup>1)</sup>. Las leyes de la eufonía, que obligaron á otros pueblos á rechazar ciertas combinaciones de vocales y de consonantes para hacer á las lenguas más agradables y melodiosas, mediante la elisión de las desinencias características de los vocablos, ejercieron grandísimo influjo en el idioma de los Griegos. Sin embargo, y á pesar de que por seguir estas mismas leyes llegaron á formar lenguas distintas de la lengua madre, la cual ya no era ninguna de las existentes, pero que podía adivinarse en el conjunto de las derivadas, fuerza es convenir en que en esto como en todo lo demás, su afición á la medida y su buen gusto les llevaron á formar combinaciones múltiples de vocales y de consonantes, en las que jamás el vigor se

<sup>1)</sup> [Exceptúanse los Griegos modernos. Véase Fr. Blass, *Ueber die Aussprache des Griechischen*. Berlin, 1870, p. 5.]

sacrificó á la gracia, ni la exactitud en la expresión á la eufonía, al mismo tiempo que la variedad de dialectos les permitía ajustarse á los géneros más diversos de la poesía y de la prosa.

La lengua griega tiene otra cualidad esencial y característica que no debemos pasar en silencio, porque está íntimamente relacionada con la historia primitiva del pueblo que la habló, y la cual debe ser considerada como una especie de pronóstico de la historia posterior de la cultura griega. Á fin de que se nos comprendiera mejor, desearíamos que aquellos de nuestros lectores que han recibido una educación clásica, recordaran los trabajos y fatigas que les ha hecho sufrir el estudio de la gramática griega, los esfuerzos de memoria que les ha costado el aprender sus formas gramaticales, y que á menudo han sumido casi en la desesperación á sus tiernas inteligencias, al tratar de explicarse por qué tales tiempos de un mismo verbo se derivan de raíces tan diversas; por qué tal verbo no tiene más que aoristo primero; por qué tal otro sólo tiene aoristo segundo; por qué las mismas personas del aoristo se derivan ya de las formas del aoristo primero, ya de las del segundo, y, por último, por qué de una multitud de verbos y sustantivos sólo quedan algunas formas sueltas, que son como despojos tristes de edades pasadas. No es ciertamente la naturaleza la única que ha experimentado trastornos y cataclismos antes de llegar á adquirir su forma actual y definitiva; la construcción de las lenguas ha debido sufrir también en época remota, anterior á toda literatura, sacudidas violentas, motivadas ya por las emigraciones de los pueblos, ya por sus discordias intestinas, que echaron á tierra el edificio ya construído para levantar uno nuevo. La lengua griega, sobre todo, se asemeja más que otra alguna á un tejido acabado y perfecto, desgarrado por una mano desapiadada y violenta, y cuyos hilos recogidos uno á uno hubieran servido después para confeccionar una tela nueva. En cuanto acabamos de exponer, hemos de buscar, pues, la razón de la gran variedad de dialectos hablados en Grecia y de los en boga en los pueblos limítrofes, variedad de que ya hacía mención Homero en sus obras <sup>1)</sup>. Como

<sup>1)</sup> En la *Iliada*, 2, 804. 4, 437-438 se hace mención de la variedad de dialectos que hablaban los aliados de los Troyanos, y en la *Odisea*, 19, 175 y ss., de la variedad de los de las diversas tribus griegas que habitaban la isla de Creta. [Homero llama ἀλλόθροον ἄνθρωπος á los que hablaban otra lengua; denominación que no se encuentra más que en la *Odisea*, 1, 183, 3, 302. 14, 43. 15, 453. La palabra



quiera que la Grecia, cortada más que ningún otro país por el mar y por grandes cordilleras, no era á propósito, cual las extensas llanuras del Ganges y del Eúfrates, para dar abrigo en su seno á una población uniforme, reunida en vastos imperios, razón por la cual el pueblo griego aparece dividido en multitud de tribus, dignas de estudio las más desde los tiempos fabulosos, y sólo importantes las otras en los tiempos históricos, así también la lengua se halla dividida en múltiples dialectos, que varían según las razas y las regiones. Sería una temeridad ciertamente, el querer determinar las relaciones mútuas de los dialectos hablados por los Pelasgos, los Driopes, los Abantes, los Lélegos, los Epéos y tantas otras tribus diseminadas por toda la Grecia, desde las más remotas épocas; pero es evidente que el número de estas tribus y sus frecuentes emigraciones, que acabaron por mezclarlas y confundirlas, están en razón directa de la irregularidad de la estructura que la lengua griega muestra ya en sus más antiguos monumentos, y quizá son también la causa principal de esta irregularidad <sup>1)</sup>.

Es indudable que las primeras tribus que encontramos establecidas en Grecia, y de las cuales eran las más numerosas la de los *Pelasgos* y la de los *Lélegos*, fueron las que más contribuyeron al primer cultivo del suelo, al establecimiento de instituciones religiosas y al planteamiento de una primera organización del estado social. Los Pelasgos, que ocupaban las comarcas más fértiles de Grecia, como la Tesalia, el valle del Penéo, las regiones inferiores de la Beocia, las llanuras de la Argólida y de Sicione, ofrécese á nuestro estudio, antes de dar comienzo á sus emigraciones, como un pueblo sedentario, ocupado en fundar ciudades rodeadas de fuertes murallas, y en tributar celoso culto á los poderes del cielo y de la tierra, que fecundan sus campos y

*βαρβαρῶννοι*, II, 2, 867, que se aplica á los Cários, es sinónima de *ἀργεῖωννοι*, nombre que se da á los Sintios, *Odisea*, 8, 294. Ambas indican una pronunciación ruda, pero no lenguas completamente distintas de la helénica. Platón, en el *Protagoras*, p. 341, c., llama bárbaro al dialecto lesbico, y Eustacio llama *βαρβαρῶννοι* á los Eretrios y á los Eléos, á causa de la profusión con que usaban la *ρ*. Véase Sengebusch, *dissert. homer. prior* p. 141-142.]

<sup>1)</sup> \* Hartung en su *Jahrb. für wissenschaft. Kritik*, 1844, Marzo, p. 366, en que hace una crítica de la presente obra, combate la opinión emitida en el texto, [Hartung parte de la hipótesis anticuada y ya mil veces combatida, de que la lengua griega, una en un principio, se dividió en dialectos después de Homero.]

velan por sus rebaños <sup>1)</sup>). Las genealogías míticas de Argos rivalizaban en antigüedad con las de Sicione; y una y otra, á través de larga serie de príncipes patriarcas, de los cuales la mayor parte no eran sino simples personificaciones del país, de sus montañas y de sus ríos, hacían remontar su origen hasta los tiempos más antiguos. De igual suerte los Lélegos, á los cuales se unían los Locrios en el Norte y los Epéos en el Peloponeso, aunque parecían estar animados de cierto espíritu nómada, y se entregaban á una vida guerrera, costumbres que en la época de Tucídides se conservaban aún en las comarcas montañosas de la Grecia septentrional <sup>2)</sup>, proclamaban á sus héroes nacionales, sobre todo á Deucalión y á sus descendientes, fundadores de ciudades y de templos á los dioses. En cambio, ni se ha hallado huella alguna de su cultura intelectual, ni cantos que revelen el carácter distintivo de su raza, ni en las leyendas de dioses y de héroes, que desempeñaron un papel importante en las comarcas por estas tribus habitadas, se encuentran rasgos característicos de una fisonomía propia. Y es aún más lamentable, que con las fuentes de que disponemos, sea poco menos que imposible emitir una opinión razonada sobre los dialectos hablados por aquellos pueblos, á causa de que, aún de los que emplearon en los tiempos históricos, sólo tenemos noticias muy superficiales, consistentes en algunas inscripciones y citas de los gramáticos, revestidas á veces por los poetas y escritores de formas literarias.

Pero es mucho más importante para la historia de la cultura intelectual de los Griegos el distinguir los idiomas y dialectos que se formaron durante la época á que se ha dado el nombre de *heroica*, merced á la preponderancia que en ella alcanzaron las tribus guerreras y la afición á aventureras empresas. En esta época debió comenzar el contraste entre los idiomas y dialectos de la Grecia, que ejerció tan notable influjo en toda la vida civil é intelectual, en la poesía, en las artes y en la literatura de los Helenos. Al hacer un estudio profundo de los dialectos griegos, para cuyo estudio es poderoso auxiliar la literatura del pueblo heleno, se ve que se dividen en dos grandes grupos esencialmente distintos. Caracteriza el primero el llamado dialecto *eólico*, bajo cuya

<sup>1)</sup> [Acerca de los Pelasgos, O. Müller trata extensamente en su *Orchomenos*, p. 125 y ss., 119 y ss., de la 2.ª edic.]

<sup>2)</sup> I, 5, 3. [Véase también sobre los Etolios á Polibio, 4, 3, 1.]



denominación los gramáticos griegos comprendían en realidad todos los dialectos que, aun siendo distintos entre sí, no eran ni jónico, ni ático, ni dórico <sup>1</sup>); según esta hipótesis, tres cuartas partes de la población helénica componíanla los Eolios; pero lo que sucedía era, que los referidos gramáticos colocaban, indistintamente, dentro de una misma categoría, la de los dialectos eólicos, dialectos que, á juzgar por las más antiguas inscripciones, guardaban entre sí menos analogía que con el dórico, como eran, por ejemplo, el tesalio, el etolio, el beocio y el eléo. Los Eolios, propiamente dichos, esto es, los que en los mitos reciben este nombre, se hallaban establecidos en aquella remota época en la llanura de la Tesalia, que más tarde se llamó Tesaliótide, al Sur del Penéo hasta el golfo Pagasético, y en Calidón, en la Etolia meridional; pero estos últimos desaparecen á poco de la historia, mientras que los Eolios de la Tesalia, llamados también Beocios, se trasladaron, dos generaciones después de la guerra de Troya, al país á que dieron el nombre de Beocia, pasando más tarde, mezclados con otros pueblos, á establecerse en las costas de las islas del Asia Menor, que desde entonces tomaron el nombre de Eolia asiática <sup>2</sup>). Esta última comarca fué la patria del dialecto eólico, que hoy conocemos, gracias á que en él compusieron los poetas líricos de la escuela de Lésbos, de cuyo origen y carácter

<sup>1</sup>) [Las noticias que de los antiguos gramáticos han llegado hasta nosotros sobre los dialectos de la lengua griega son muy incompletas. Dichas noticias no se extienden á todas las obras de la literatura, como por ejemplo, á las obras escritas en dialecto jónico y que se atribuyen á Hipócrates, ni á las escritas en dialecto dórico por Arquímedes. Más incompletas aún son las concernientes á las relaciones de las diversas lenguas literarias con la lengua vulgar. El discurso de Wilamowitz-Möllendorf sobre el origen de la lengua griega escrita, contiene muy oportunas observaciones sobre este punto. *Verhandl. der Philologenversammlung in Wiesbaden*. Leipzig, 1878, p. 36 y ss.]

<sup>2</sup>) Nosotros no consideramos aquí como Eolios sino á aquellos á quienes realmente se contaban como individuos de la raza eólica, y de ningún modo á todas aquellas tribus gobernadas por héroes á quienes Hesiodo en su fragmento 'Hoixi llama los hijos de Éolo; si bien en realidad esta genealogía induce á creer en un parentesco cercano entre todas estas tribus, parentesco que, por otra parte, confirman otros testimonios. Sólo en este sentido puede decirse que los Minios de Orchomeno y de Yolcos, gobernados por los hijos de Éolo, Athamas y Cretheo, eran de origen eolio. Este pueblo, por la estabilidad de sus instituciones políticas, por su genio emprendedor, sus expediciones marítimas y sus numerosas colonias, ocupó un lugar distinguido entre los pueblos de los tiempos míticos de la Grecia. Véase Hesiodo *frag.* 28 edic. Gaisford, *frag.* 32, edic. Götting. [Véase O. Müller, *Orchomenos*, p. 131 y ss., 140 y ss. de la 2.ª edic.]

hablaremos más adelante en otro capítulo <sup>1</sup>). Este dialecto y el beocio primitivo son los que ofrecen un carácter de mayor antigüedad, siendo por ende los que más se asemejan al prototipo de la lengua griega. Así, el latín que tantos puntos de contacto tiene con el griego clásico, tiene también grandísima semejanza con el dialecto eólico, que es, de los dialectos helénicos, el que más se asemeja á las demás lenguas indo-germánicas <sup>2</sup>). El dialecto que hablaban los Dorios, los cuales en un principio ocuparon una porción muy pequeña de la Grecia septentrional, dialecto que por virtud del imponente movimiento, que se conoce en la historia con el nombre de la vuelta de los Heráclidas, se extendió por el Peloponeso y por otras regiones, no era sino una simple variedad del eólico, del cual no se distinguía más que por su predilección por los sonidos abiertos de la **a** y de la **o**, y por el prurito de evitar el empleo de la **s**, á la que los Espartanos, sobre todo, sustituían con la **r** <sup>3</sup>). El segundo dialecto griego, en orden de importancia, el jónico, se separa mucho más que el eólico del tipo original del idioma griego; desarrollóse primero en la Grecia propiamente dicha, pero sufrió algunas alteraciones al ser transportado á las costas del Asia Menor por las colonias jónicas de Atenas. Son cualidades características de este dialecto cierta suavidad, resultante de combinaciones de muchas vocales, entre las cuales predominan, sobre los sonidos abiertos de la **a** y de la **o**, los sonidos más delicados y sutiles de la **e** y de la **u**, y la afición marcada al empleo de la **s**. Se ha observado que siempre que el dialecto jónico se separa del eólico en el uso de las vocales ó de las consonantes, sepárase igualmente del griego primitivo, observación que se hace más patente cuando se le compara con las demás lenguas de la misma familia:

<sup>1</sup>) [Véase Cap. XIII.]

<sup>2</sup>) [Ya en el texto hemos hecho notar el gran alcance que se daba al calificativo *eólico*; aquí, sin embargo, hemos de limitarlo necesariamente, pues que entre los diversos dialectos considerados como eólicos, sólo algunos de ellos conservan este antiguo carácter, mientras que otros por el contrario, lo han perdido. Esto último sucede al dialecto lésbico que, entre todos los eólicos, es el que, aunque muy incompleto, conocemos mejor. Véase L. Hirzel, *Beurteilung des äolischen Dialekts*, Leipzig, 1862, p. 3 y ss.]

<sup>3</sup>) [La *πλῆθος* de la pronunciación dórica, se debió principalmente á las vocales largas *α* y *ω*. Véase Teocr. 15, 88. Demetr. *de Eloc.* § 177. En fin de palabra, la *P* reemplaza muy á menudo á la *S*. Hállanse ejemplos en Ahrens, *de dialecto dórica*, p. 71 y ss. y además en O. Müller, *Dorier* vol. I p. 15 y ss. Con más amplitud trata del dialecto dórico en *ibid.* vol. II, p. 490 y ss.]



razón por la que puede considerársele como una transformación característica que la lengua helénica sufrió gradualmente en el mismo suelo de Grecia. Parece más que probable, que no sólo los Jonios, sino también los antiguos Aquéos, que, según las tradiciones genealógicas, eran hermanos de aquellos, hablaron este dialecto sin introducir en él grandes alteraciones; así se explica fácilmente que los Aquéos emplearan para celebrar las hazañas de sus héroes un dialecto que, aunque en muchos puntos se separaba del jónico, guardaba, sin embargo, con él mucha analogía <sup>1)</sup>.

El rápido bosquejo histórico que acabamos de hacer de los dialectos griegos, nos permite prever ya los elementos esenciales que, más tarde, como tendremos ocasión de observar, habían de caracterizar la civilización política y literaria de los respectivos pueblos. Discurriendo, pues, con lógica, debemos esperar ver que las instituciones y costumbres de los Dorios y de los Eolios estaban basadas en las de los Griegos antiguos; sus dialectos, por lo menos, acusan un apego decidido á conservar las formas primitivas. Ahora bien: como quiera que tanto los unos como los otros muestran en su lengua una predilección marcada por los sonidos abiertos, fuertes y ásperos que conservan con regularidad inflexible <sup>2)</sup>, no será extraño que encontremos también, hasta en la reglamentación de la vida pública y privada de estos pueblos, claras pruebas de su respeto á las antiguas costumbres. Los Jonios, por el contrario, muestran ya en su dialecto cierta inclinación á cambiar las formas antiguas, sin más norte que el gusto y el capricho del momento, y tendencias á embellecer y perfeccionar su idioma, que contribuyeron mucho, sin duda, á que el dialecto jónico, aunque más moderno, fuera el primero que cultivaran los poetas <sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> [Pausanias, 2, 37, 3 asegura que los Argivos aquéos hablaban, antes de la expedición de los Heráclidas, la misma lengua que los Atenienses. Estrabón, por el contrario, 8, p. 334 considera á los Aquéos como de raza eólica. Véase, Eurípides *Ion.* V. 63 y Píndaro *Nem.* II, 35.]

<sup>2)</sup> [Principalmente la aspiración labial en la prótesis.]

<sup>3)</sup> [En la variedad de los dialectos griegos hay que tener también en cuenta como factores importantes, no sólo la influencia de la diversidad de comarcas, pues sabido es que en los países montañosos las lenguas son más rudas, al paso que á la orilla del mar son más flúidas y más melodiosas, sinó que también el influjo de los primitivos habitantes de las comarcas colonizadas por los Griegos y el de los vecinos de aquellos. Así no cabe duda alguna, por ejemplo, de que el carácter dulce y apacible del pueblo lidio, se refleja hasta cierto punto en el dialecto jónico.]

## CAPÍTULO II

### La religión primitiva de los Griegos

Después de la lengua la primera manifestación de la actividad intelectual del hombre es la religión; la cual, por consiguiente, ejerce sobre todas sus demás actividades grandísimo influjo. Por precoz que en ciertos pueblos haya sido el nacimiento de la poesía, que tan poderosamente inspiró á las edades primitivas que no cultivaron otras artes, siempre la ha precedido la religión; así en tanto que no hay un solo pueblo que en época alguna haya dejado de tener idea de la existencia de seres supremos y de su poderosa influencia sobre el destino del hombre, hay muchos que han carecido en absoluto de cantos ó de tradiciones poéticas. Es evidente que la Divina Providencia dió desde su origen á la humanidad lo que la era más indispensable, sembrando entre todos los pueblos de la tierra destellos de esa luz celeste que un día había de brillar con el más sublime esplendor.

Yerran, pues, los que creen que los cantos de Homero, sólo porque pertenecen al primer período de la poesía griega, son monumentos de la primera religión de los Griegos; lejos de esto, las ideas religiosas debieron sufrir múltiples transformaciones, antes de revestir las formas bajo las cuales aparecen en la *Iliada* y en la *Odisea*. La descripción que Homero hace de la vida de los dioses en el palacio de Zeus, en las cumbres del Olimpo, está seguramente tan lejos de ser fiel trasunto de los sentimientos y de las ideas que hacían elevar al antiguo Pelasgo su voz y sus manos hacia el Zeus que tronaba en medio de las encinas de Dódona, como el palacio de Priamo ó de Agamemnon, se diferenciaba de la cabaña que en la soledad de las selvas levantaba el primer colono para vigilar sus rebaños.



razón por la que puede considerársele como una transformación característica que la lengua helénica sufrió gradualmente en el mismo suelo de Grecia. Parece más que probable, que no sólo los Jonios, sino también los antiguos Aquéos, que, según las tradiciones genealógicas, eran hermanos de aquellos, hablaron este dialecto sin introducir en él grandes alteraciones; así se explica fácilmente que los Aquéos emplearan para celebrar las hazañas de sus héroes un dialecto que, aunque en muchos puntos se separaba del jónico, guardaba, sin embargo, con él mucha analogía <sup>1)</sup>.

El rápido bosquejo histórico que acabamos de hacer de los dialectos griegos, nos permite prever ya los elementos esenciales que, más tarde, como tendremos ocasión de observar, habían de caracterizar la civilización política y literaria de los respectivos pueblos. Discurriendo, pues, con lógica, debemos esperar ver que las instituciones y costumbres de los Dorios y de los Eolios estaban basadas en las de los Griegos antiguos; sus dialectos, por lo menos, acusan un apego decidido á conservar las formas primitivas. Ahora bien: como quiera que tanto los unos como los otros muestran en su lengua una predilección marcada por los sonidos abiertos, fuertes y ásperos que conservan con regularidad inflexible <sup>2)</sup>, no será extraño que encontremos también, hasta en la reglamentación de la vida pública y privada de estos pueblos, claras pruebas de su respeto á las antiguas costumbres. Los Jonios, por el contrario, muestran ya en su dialecto cierta inclinación á cambiar las formas antiguas, sin más norte que el gusto y el capricho del momento, y tendencias á embellecer y perfeccionar su idioma, que contribuyeron mucho, sin duda, á que el dialecto jónico, aunque más moderno, fuera el primero que cultivaran los poetas <sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> [Pausanias, 2, 37, 3 asegura que los Argivos aquéos hablaban, antes de la expedición de los Heráclidas, la misma lengua que los Atenienses. Estrabón, por el contrario, 8, p. 334 considera á los Aquéos como de raza eólica. Véase, Eurípides *Ion.* V. 63 y Píndaro *Nem.* II, 35.]

<sup>2)</sup> [Principalmente la aspiración labial en la prótesis.]

<sup>3)</sup> [En la variedad de los dialectos griegos hay que tener también en cuenta como factores importantes, no sólo la influencia de la diversidad de comarcas, pues sabido es que en los países montañosos las lenguas son más rudas, al paso que á la orilla del mar son más flúidas y más melodiosas, sinó que también el influjo de los primitivos habitantes de las comarcas colonizadas por los Griegos y el de los vecinos de aquellos. Así no cabe duda alguna, por ejemplo, de que el carácter dulce y apacible del pueblo lidio, se refleja hasta cierto punto en el dialecto jónico.]

## CAPÍTULO II

### La religión primitiva de los Griegos

Después de la lengua la primera manifestación de la actividad intelectual del hombre es la religión; la cual, por consiguiente, ejerce sobre todas sus demás actividades grandísimo influjo. Por precoz que en ciertos pueblos haya sido el nacimiento de la poesía, que tan poderosamente inspiró á las edades primitivas que no cultivaron otras artes, siempre la ha precedido la religión; así en tanto que no hay un solo pueblo que en época alguna haya dejado de tener idea de la existencia de seres supremos y de su poderosa influencia sobre el destino del hombre, hay muchos que han carecido en absoluto de cantos ó de tradiciones poéticas. Es evidente que la Divina Providencia dió desde su origen á la humanidad lo que la era más indispensable, sembrando entre todos los pueblos de la tierra destellos de esa luz celeste que un día había de brillar con el más sublime esplendor.

Yerran, pues, los que creen que los cantos de Homero, sólo porque pertenecen al primer período de la poesía griega, son monumentos de la primera religión de los Griegos; lejos de esto, las ideas religiosas debieron sufrir múltiples transformaciones, antes de revestir las formas bajo las cuales aparecen en la *Iliada* y en la *Odisea*. La descripción que Homero hace de la vida de los dioses en el palacio de Zeus, en las cumbres del Olimpo, está seguramente tan lejos de ser fiel trasunto de los sentimientos y de las ideas que hacían elevar al antiguo Pelasgo su voz y sus manos hacia el Zeus que tronaba en medio de las encinas de Dódona, como el palacio de Priamo ó de Agamemnon, se diferenciaba de la cabaña que en la soledad de las selvas levantaba el primer colono para vigilar sus rebaños.



Las ideas religiosas de Homero adaptábanse perfectamente á una época, en que los más distinguidos y los más cultos se dedicaban al ejercicio de las armas y á discutir sobre los negocios públicos, esto es, á la época heroica. En la cima de las montañas septentrionales de Grecia, en el monte Olimpo, cuya cumbre se pierde en el espacio y parece llegar hasta el cielo, reina una familia de divinidades, á la que Zeus, su jefe, convoca á consejo cuando lo juzga oportuno, como Agamemnon convoca á los príncipes. Él conoce los decretos del Destino, y distribuye, en su calidad de rey de los dioses, dignidades y honores á los reyes de la tierra. A su lado están una compañera que participa de su poder y de su rango, y una hija valerosa que guía los ejércitos en la batalla, que protege las fortalezas y que es digna, por la prudencia de sus consejos, de la confianza que le dispensa su padre; cuenta además cierto número de hermanos y de hijos, cada uno de los cuales tiene una misión que cumplir en la casa y en la corte del dios. Pero el objeto principal de la solicitud de esta familia divina es velar por la suerte de los pueblos y de las ciudades, y especialmente por el buen éxito de las empresas y aventuras de los héroes, quienes, siendo en su mayor parte descendientes de los dioses, son á la par como el lazo de unión entre éstos y los demás miembros de la humanidad.

Estas ideas religiosas satisfacían sin duda por completo á príncipes como los de Itaca ó de cualquiera otro de los pequeños reinos en que la Grecia se hallaba dividida, que celebraban festines en el palacio del rey, y en cuya presencia un Femio cantaba recientes y heroicas aventuras; pero ¿qué valor podía tener esta religión á los ojos del simple labriego que necesitaba invocar la protección divina, cuando sembraba su grano, ó hacía la recolección de la cosecha; lo mismo durante los rigores del invierno que en los calurosos días del estío; y para quien debía ser un deber el dar gracias á los dioses por cada uno de los beneficios que de ellos recibía, y porque defendían sus rebaños y su trigo de los peligros que continuamente los amenazaban? Así como á la época heroica precedió en Grecia otra época que podríamos llamar pelásgica, en que el cultivo del suelo era la única ocupación de los pueblos, así también encuéntrase en esta misma época, restos y huellas de una religión, en la cual los dioses eran considerados como causas activas y eficientes de los fenómenos físicos y de los cambios de las estaciones. La fantasía,

siempre más vigorosa y crédula en la infancia de las naciones como en la de los individuos, complaciase en atribuir entonces los fenómenos del nacimiento y del desarrollo de las plantas, los fríos del invierno y los calores del verano, las condiciones peculiares, en fin, de cada comarca, al concurso ya propicio ya hostil de diversas divinidades. La mitología griega nos ha trasmitido gran número de leyendas, en las que brillan una ingenuidad y una sencillez encantadoras, y que proceden de la época en que la religión de los Griegos era una religión eminentemente naturalista. Las partes mismas de la mitología que se refieren al origen de la vida política, á las alianzas de los príncipes y á las empresas guerreras, hállanse plagadas de leyendas que no hablan de heroicas aventuras sino de fenómenos físicos y de accidentes y condiciones de la naturaleza. Pero más tarde, fueron olvidándose las antiguas creencias que establecían una relación íntima de los dioses con la naturaleza, y los pueblos sólo se preocuparon ya de las cualidades y de los actos de estas mismas divinidades, que mayor influjo ejercían en la dirección de la vida humana, en la administración del Estado y en las recíprocas relaciones de los hombres.

A menudo, las investigaciones modernas rompen la especie de velo que parece envolver estas leyendas y que ha hecho que permanezcan impenetrables á los ojos de los mitólogos más célebres de la antigüedad: pero así como los muros derruidos y cubiertos de yedra de un edificio, son testimonio de su origen remoto, así también la oscuridad y desnaturalización de estos mitos, producidas por el trabajo constante de los siglos, son clara y patente prueba de su mucha antigüedad.

Al examinar en la mitología griega las leyendas relativas á los fenómenos naturales y á los cambios de estación, encuéntrase una gran semejanza entre las religiones de la Grecia y las religiones del Oriente, en particular entre aquéllas y las del Asia Menor, tan cercana á la península helénica. De todas suertes, hay que convenir en que, desde sus albores, el genio griego se muestra más rico, más variado en sus formas, más libre, más noble que el de los Frigios y Lidios, sus vecinos por Oriente, y que el de los Sirios, adoradores de la naturaleza. En la religión de éstos, la unión y el contraste de dos seres (Baal y Astarté), masculino el uno, símbolo de la actividad productora, y femenino el otro, representante del principio nutritivo de la naturaleza; y las vicisi-



tudes de vigor y de debilidad, de vida y de muerte porque pasan estos dos seres, de los cuales el uno era celebrado con extática alegría, y el otro con lastimeros ayes, forman una especie de círculo vicioso, que necesariamente debía fatigar y adormecer el espíritu. Los Griegos, por el contrario, á pesar de la variedad de formas que entre ellos revistió la religión naturalista, reconocieron siempre un dios superior, el dios del cielo y de la luz del día, que tal es la verdadera significación del nombre Ζεύς, según lo demuestran las investigaciones de la filología comparada, que prueban que su raíz (*Diu*), tiene idéntica significación en la lengua india; esto mismo nos muestran las lenguas griegas y latinas en sus vocablos derivados de la misma raíz, los cuales conservan en su mayor parte carácter apelativo <sup>1)</sup>. Á este dios del cielo que reina en las alturas se halla unida, aunque no goza de su misma gerarquía, una diosa de la tierra, que recibe en diversos cultos los nombres de *Hera*, *Demeter*, *Dione* y otros aún más oscuros. El consorcio de estas dos divinidades, ó lo que es lo mismo, la unión del Cielo con la Tierra, era objeto de la fiesta más sagrada del culto de los Helenos. Mientras que otras divinidades, tales como *Apolo*, el hijo de la luz y *Athene*, que nació de la cabeza del padre en las alturas celestes, ayudan al dios del cielo á aniquilar con la fuerza de su luz los elementos hostiles, otros dioses reinan en las profundidades del suelo; y como todo lo que es vida no sólo nace de la tierra, sino que vuelve á ella, casi todas estas deidades tienen una relación más ó menos directa con la idea de la muerte; tales son *Hermes*, que extrae del seno de la tierra los tesoros de la fertilidad, y *Coru*, la hija, tan pronto arrebatada como devuelta á su madre, divinidad de la naturaleza floreciente y de la naturaleza moribunda. El agua tenía también su representación en *Poseidon* y el fuego en *Hephestos*, príncipe poderoso bajado

<sup>1)</sup> La raíz *Diu* aparece mucho más clara en el genitivo y dativo del nombre *Zeus*, Διός, Διφι, donde la *u* ha tomado la forma de la consonante *F*, mientras que en Ζεύς, como en otros vocablos griegos, las letras *Di* se han cambiado en *Z* y la vocal se ha hecho larga. En la palabra latina *Jovis* (úmbrio *Juve*) la *D* delante de la *J* ha desaparecido, en tanto que se ha conservado en otros vocablos derivados de la misma raíz, como en *dies*, *dium*. [Es evidente que en varios dialectos griegos se usaba también la forma Δεύς. Véase á este propósito Ahrens *de dialecto aeolica* p. 175, *de dialecto dorica* p. 95 y G. Curtius *Griech. Etymologie*, p. 605. Por lo demás, de esta etimología, trata más extensamente O. Müller en sus *kl. Schrift*, vol. II, p. 88.]

del cielo, que reinaba sobre la tierra y que mantenía estrechas relaciones con la diosa nacida del cerebro de Zeus; aparte éstas, había otras divinidades secundarias y menos importantes en este sistema religioso, como *Aphrodite*, cuyo culto, procedente de Chipre y de Citere <sup>1)</sup>, según todas las apariencias, se extendió por toda la Grecia merced al influjo de las tribus siro-fenicias. Es también muy digno de estudio el culto que se tributaba á *Dionysos*, y que tenía mucha semejanza con la religión que dominaba en el Asia Menor. Propagado en el Norte por los llamados Tracios <sup>2)</sup>, pero no gozando en otras comarcas de Grecia de la misma autoridad que el culto á los demás dioses olímpicos, quedó allá como aislado en las regiones septentrionales; no obstante, tiene cierta semejanza con el de *Demeter* y el de *Coru*. Pero aunque completamente aislado, no dejó de ejercer una influencia decisiva en la cultura de todo el pueblo griego, provocando en las esferas del arte y de la poesía especialmente, una serie de producciones, cuyo común carácter es una violenta emoción del espíritu, un vuelo más atrevido de la imaginación y una mezcla de voluptuosidad, de alegría y de dolor frenéticos.

Siendo, como son, los poemas homéricos la primera fuente de la historia interna y externa de Grecia, no sólo por los hechos que detalladamente refieren, sino por las alusiones que hacen á otros hechos anteriores; no sólo por lo que dicen, sino además por lo que no dicen, también en ellos se ve, si se los lee con atención, palidecer, y por decirlo así, desvanecerse la antigua religión naturalista ante las imponentes figuras de las divinidades de los tiempos heroicos. Los dioses del Olimpo apenas son ya representación de los fenómenos de la naturaleza. Zeus es el soberano, el rey, aunque también se le designa con los nombres, evidentemente trasmitidos de un período más remoto, de dios del éter y del tiempo, y que se conservaron hasta épocas muy posteriores, en que todavía se decía en Grecia: ¿Qué hace Zeus? en lugar de ¿qué tiempo hace? <sup>3)</sup> En las diosas *Hera* y *Athene* y en el dios *Apolo* de los cantos de Homero, no se encuentra vestigio alguno de la relación que tenían estas divinidades con la fertilidad de

<sup>1)</sup> Herodoto, I, 105. [Véase Pausanias, I, 14, 7. 3, 23, 1.]

<sup>2)</sup> [Véase cap. III.]

<sup>3)</sup> Αἰθέρι ναίων, νεφεληγερέτης. [Véanse también; κελαινεφής, ὑψιβρεμέτης, τερπικέρανος, ἀργικέρανος, στεροπηγερέτης, ἐριγδοποιός, ἐριβρεμέτης, ἀστεροπητής, βαρύκτυπος.]



los campos, con el estado de la atmósfera, con la llegada de la primavera, mientras que se hallan á cada paso en muchas tradiciones de estos dioses, y especialmente en los ritos y ceremonias de sus fiestas, donde por regla general se han conservado mejor los elementos más antiguos de los mitos. Hephestos, el poderoso dios del fuego del cielo y de la tierra, se convierte en un modesto herrero, que provee de armas á los demás dioses y á los héroes por éstos protegidos; mientras que Hermes, de quien algunas leyendas nos hablan como de una antigua divinidad rústica de los Arcadios <sup>1)</sup>, que fertilizaba los campos y protegía los rebaños, después de mil trasformaciones, llega á quedar reducido á un simple servidor de los dioses y mensajero de Zeus, que es como nos le presenta Homero.

Pero á aquellas divinidades que no tenían relación alguna, ó sólo la tenían muy remota, con los intereses de la vida humana, y particularmente con las hazañas y actos políticos de los príncipes, apenas las menciona Homero, jamás desempeñan un papel importante en los acontecimientos que narra, y lejos de esto, cuida siempre de proscribirlas del círculo de los dioses olímpicos; así, por ejemplo, en ningún pasaje de sus obras se encuentra á Demeter ocupada en ayudar ó salvar en el combate á ningún héroe favorito; no puede, sin embargo, inferirse de aquí que esta diosa llegara á adquirir su autoridad é importancia después de Homero, porque las muchas veces que de ella habla este poeta, cuando trata del cultivo de los campos, bastarían á declarar inadmisibles esta hipótesis. Sin duda esta diosa, cuyo nombre califica á la tierra de *madre*, <sup>2)</sup> fué adorada por los antiguos Pelasgos que la tributaron solemne culto; pero las ideas y sentimientos que despertaba el culto tributado á la madre (Demeter) y á la hija (Cora), á quien con dolor profundo perdía aquella todos los otoños, y á quien volvía á recobrar todas las primaveras, con alegría indecible, estas ideas y estos sentimientos eran muy distintos de los que inspiraban los demás dioses del Olimpo. Ahora

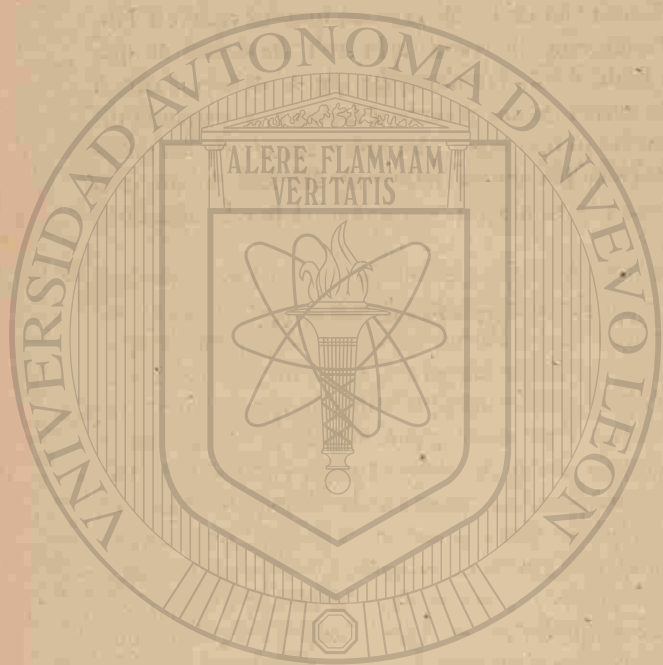
<sup>1)</sup> [De aquí la denominación de *Kυλλήνιος* que le da la *Odisea* 24, 1.]

<sup>2)</sup> *Δῆ μήτηρ*, esto es, *γη μήτηρ*. \*Según Schömmen en *Cic. de nat. deor.* 2, 26, 61, [Véase al mismo autor *Theog.* de Hesiod. p. 237] equivale á *Δῆα μήτηρ*, la diosa madre. Véase también sobre la etimología de *γη*, á Preller, *Demeter und Persephone*, p. 366, y á C. Fr. Hermann, *de Daphnide Theocriti*. Gottinga, 1853, p. 24. (Impugna esta opinión sobre la etimología de *γη* Ahrens, *de dialecto dorica*, p. 80 y G. Curtius *Gr. Etymol.* p. 484.)

bien, á medida que aquellas divinidades se apartaban más y más del círculo de estos dioses, las ceremonias de su culto fueron tomando, merced á esta especie de aislamiento, el carácter de *misterios* hasta tal punto que ya nadie podía tomar parte en dichas ceremonias y solemnidades sin admisión é iniciación previas. Estas y no otras fueron sin duda las razones que movieron á Homero á presentarlas como extrañas á la serie de dioses de que quería rodear á Zeus, y estas también las que le determinaron á no dar una parte activa en sus poemas á *Dionysos*, la segunda divinidad, en orden de importancia, del culto rústico de los Griegos; no obstante con frecuencia habla de él como de un dios que inspira el placer y la alegría, y á quien no puede ofenderse impunemente <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> [*Iliada* 6, 130 á 140. 14, 323 á 325. *Odisea* 11, 325. 24, 74.]





### CAPÍTULO III

#### La poesía primitiva de los Griegos

Muchos siglos debieron pasar antes de que la poesía de los Griegos adquiriese la abundancia, la riqueza y la armoniosa cadencia que admiramos en los cantos de Homero. Mucho tiempo antes de que la palabra alada viniera á infundir en las almas elevados sentimientos, mucho tiempo antes de que resonara el primer himno, el culto á los dioses, con el cual se hallaba íntimamente ligada la vida moral de la antigüedad, y que encerraba en sí los gérmenes de todas las artes, así de la arquitectura como de la escultura, de la música como de la poesía, debió limitarse á acciones mudas, á gestos expresivos, á oraciones rezadas en voz baja, tal vez también á gritos inarticulados (*ὀλογγμός*), semejantes á los que se proferían en época muy posterior cuando espiraban las víctimas en los sacrificios, y que eran como la expresión del dolor y del sentimiento <sup>1)</sup>.

Las primeras manifestaciones de la inspiración poética de los Helenos, fueron, sin duda, breves cantos que en pocos versos describían las impresiones que recibía el espíritu. A tenor de lo que en el capítulo precedente queda dicho, fuerza es atribuir

<sup>1)</sup> [Véase *Iliada* 6, 301, *Odisea* 3, 450 y Esquilo en *Los Siete contra Tebas*, 267 y ss.]

ἔπειτά σοι  
ὀλογγμῶν ἱερὸν εὐμενῆ πιάνισσον,  
ἑλληνικὸν νόμισμα θυσιᾶδος βοῆς,  
θάρσος φίλοις, λύουσα πολέμων φόβον.

Heródoto 6, II. 4, 189. Jenofonte, *Anab.* 4, 3, 19. Mover, *Phöniz*, vol. 1, 246. El mismo origen que *ὀλογγμός* y *ὀλογγή* tiene *λυγμός*. Véase también: O. Jahn, *Griech. Bilderchroniken*, p. 32.]



muy especialmente, una gran antigüedad á los cantos consagrados á las estaciones y á sus fenómenos y que expresaban de un modo sencillo, las impresiones que estos últimos despertaban; cantados por labriegos, segadores y vendimiadores, deben evidentemente su origen á la época en que la agricultura era la única ocupación del pueblo griego. Aunque á primera vista puede parecer extraño que muchos de estos cantos tuvieran un carácter triste y melancólico, en realidad no lo es si se considera que estando las divinidades griegas en relación estrecha con los cambios de las estaciones y con el rejuvenecimiento de la naturaleza como Demeter, Cora, Dionysos y otras, lo mismo se prestaban á ser celebradas con la tristeza y el llanto, que con las fiestas y la alegría; no hay, sin embargo, que considerar ésta como la única causa del carácter melancólico de dichos cantos, pues el corazón humano busca á menudo, cuando espontáneamente no se le ofrecen, ocasiones de desahogar las penas que le oprimen. «En los bosques inaccesibles y en las solitarias cabañas de los pastores, dice Lucrecio <sup>1)</sup>, han aprendido los hombres á confiar á la zampoña sus dulces quejas.»

A este género de poesía pertenece el canto *Linos* de que habla Homero <sup>2)</sup> y cuyo solo nombre, *Λίλιος* y *Οιρίλιος* <sup>3)</sup>, revela su carácter triste y lastimero. Según Homero, cantábase á menudo en las vendimias; y según un fragmento de Hesiodo <sup>4)</sup>, todos los cantores y citaristas, en las fiestas y en las danzas, lloraban á

<sup>1)</sup> Inde minutatim dulcis didicere querellas,  
tibia quas fundit, digitis pulsata canentum,  
avia per nemora ac silvas saltusque reperta,  
per loca pastorum deserta atque otia dia.

Lucrecio 5, v. 1384 á 1387.

<sup>2)</sup> *Iliada* 18, 569. Véase en la p. 44 sobre el significado de *μολπή* en este lugar.

<sup>3)</sup> Traducidas literalmente, estas palabras significan «¡Ay Linos!» «¡Muerte de Linos!» El *Ailinos* es un canto más dulce. Véase Sófocles, *Ajax* 627. [Del pasaje de Sófocles, no puede deducirse que el *Ailinos* se compare en él al dulce trino del ruiseñor. Mover, *Phönix*, vol. 1, p. 244 y ss., le compara al semítico *ai lenu*. «¡ay de nosotros!» Según Pausanias 9, 29, 3 Safo había tomado el nombre *Οιρίλιος* del antiguo poeta Pamfos.] Véase Ambrosch, *de Lino*. Berol. 1829 Bode, *de Orpheo*, p. 97 y ss. Welcker, sobre el *Linos*, *kl. Schriften*, vol. 1, p. 8 y ss. [Brugsch, *die Adonisklage und das Linoslied*. Berlin, 1852, y O. Müller, *Dorier*, vol. 1, 349 y ss.]

<sup>4)</sup> En Eustacio p. 1163, 59. (Fragm. 132 de la edic. de Götting.) [Véase Bergk, *Poeta lyrici gr.*, p. 1297, 3.<sup>a</sup> edic.]

*Linos*, el hijo querido de Urania, nombrándole al principio y al fin de sus cantos; de donde se deduce que éstos comenzaban y terminaban con las palabras *αὶ Λίλιε*. *Linos*, en efecto, era el objeto del canto, el personaje cuyo triste fin se lloraba, y había más de un lugar en Grecia, entre otros Tebas, Calcis y Argos, en los cuales se enseñaba la tumba de *Linos* <sup>1)</sup>; evidentemente pertenecía éste á esa serie de dioses ó de semi-dioses, de que tantos ejemplos ofrecen las religiones de Grecia y de Asia; adolescentes de maravillosa hermosura, que ó bien encuentran la muerte entre las revueltas aguas de un río, ó bien son devorados por perros rabiosos ó animales salvajes, y cuya desventura es llorada en la época de la recolección, y en general en el estío. Es evidente que el objeto de estos cantos no era lamentar la muerte de personajes reales y verdaderos, á pesar de que las leyendas hablan á menudo de jóvenes de ilustre sangre, arrebatados á sus pueblos en edad temprana, sino la muerte de la primavera, cuyos encantos eran marchitados por los calores del verano. En efecto, la fantasía de aquellos remotos tiempos prestaba una individualidad real á lo que era impersonal y abstracto, viendo en todas las cosas dioses ó seres de naturaleza divina. *Linos*, según una curiosa leyenda de los Argivos, era un joven de estirpe divina, que se crió con unos pastores en medio de los corderos, y que murió devorado por perros rabiosos; con cuya tradición se relacionaba una fiesta en honor de los corderos, en la que eran sacrificados muchos perros <sup>2)</sup>. Celebrábase, sin duda, esta fiesta en la época más calorosa del estío, en que reina Sirio, quien desde los tiempos más remotos fué representado por los Griegos bajo la figura de un perro rabioso. Dados estos antecedentes, no es de extrañar que más tarde se hiciera de *Linos* un cantor, uno de los primeros aedas, que compitió con el mismo Apolo, y que enseñó á Heracles á tocar la cítara; en esta tradición se conservaba el relato de la muerte violenta de *Linos*, lo cual hace suponer que en el canto primitivo se aludía también á la muerte de este mancebo. En los poemas de Homero es un niño el que con voz dulce y al són de la cítara, único acompañamiento de este himno, en-

<sup>1)</sup> [Y lo mismo en el Helicon y en el Olimpo, habitados también por las Musas.]

<sup>2)</sup> [La fiesta se llamaba *κυνοφόντις*, véase Conon, *narr.* 19 y Aristides, *or. Eleus*, vol. 1, p. 421 *Dind.*, donde se habla del *θηρῆνος* 'Αργείοσ.]



tona el Linos mientras que jóvenes vendimiadores de ambos sexos acompañan su canto, danzando acompasadamente y con voces sonoras <sup>1)</sup>, entre las cuales se escucharía sin duda el *αἰ λίνε*. Puede asegurarse además que el grito á que Homero llama *λυγμός*, no era un grito de alegría; cualquiera, sino, que haya oído alguna vez resonar de colina en colina el eco del *λυγμός* de los aldeanos suizos con sus tristes y lastimeras notas, participará seguramente de nuestra opinión <sup>2)</sup>.

Conocíanse en la Grecia antigua, y sobre todo en el Asia Menor, cuyos pueblos tenían singular predilección por las melodías tristes, muchos otros cantos de este género, cuyo asunto, más que lamentar la muerte de un personaje determinado, era la expresión de un duelo general y constante. El *Ialemos* fué quizá el mismo Linos, pues que en él se hace idéntica relación que en este último canto de un personaje mítico llamado Ialemos <sup>3)</sup>. En Tegea se conocía también un canto fúnebre, denominado *Escefros*, el cual, á juzgar por lo que dice Pausanias <sup>4)</sup>, era entonado igualmente en la época del calor. En Frigia se cantaba el *Lityerses* durante la siega del trigo <sup>5)</sup>, y en la misma época acostumbraban á entonar al són de la flauta los Mariandinos, pueblo que se hallaba situado en las orillas del Mar Negro, el canto denominado *Bormos*; nombre que, según la tradición, era el de un niño que al sacar agua de un arroyo para llevarla á unos segadores, fué arre-

<sup>1)</sup> *Iliada* 18, 569 á 572.

<sup>2)</sup> \*Fr. Ritter, en su crítica de esta obra, *Wiener Jahrbücher*, 1844, p. 123 y ss., toma la palabra *λίνον* por apelativo, combatiendo duramente la interpretación que da Müller al pasaje de Homero. [El pasaje de la *Iliada*, arriba citado, fué ya interpretado en la antigüedad de dos diversos modos. Los unos tomaban á *λίνον* como neutro, ó le atribuían como Zenodoto en *λίνος δ' ἔπο κελὸν ἔειδε*, la significación de cuerda. Aristarco, por el contrario, sin duda con más razón, creyó que *λίνος* era la denominación de un canto como *παιάν ὁ ὕμνος*. Lo mismo que con Linos sucedía con los vocablos *ιάλεμος* y *ῥουλος*, según el testimonio de Apolodoro en el esolio á Teócrito 10, 41. Véase E. Hiller, *Eratothenis carminum reliquiae*, Lipsa, 1872, p. 21 y ss.]

<sup>3)</sup> [Píndaro en el esolio á Eurípides *Rhesos* V. 892. Aristófanes de Bizancio en Ateneo 14, p. 619 y ss.]

<sup>4)</sup> Pausanias 8, 53, 1. *Σκέφρον θρηνεῖν*. [*σκέφρος* es idéntico á *ξήρος*, como *σκιφος* á *ξίφος*. Sobre esto, véase Ahrens, *de dialecto dórica*, p. 99. Referíase pues, sin duda, este canto á la sequía de los ríos, representada en la temprana muerte de un joven. Véase Pausanias 7, 23, 1 y E. Curtius, *Peloponn.*, vol. 1, p. 405, 446.]

<sup>5)</sup> [Véase Duncker, *Gesch. des Alterth.*, vol. 1, p. 389, 4.<sup>a</sup> edic., y Preller, *gr. Myth.*, vol. 2, p. 230.]

batado por las ninfas. Al mismo género pertenece también el himno de *Hylas*, adolescente arrastrado por las aguas de un río, y cuyo canto era muy popular en Bitinia. En las comarcas meridionales en que dominaba el culto sirio, encontramos el canto á la muerte de *Adonis*, que Safo entonaba al mismo tiempo que el Linos <sup>1)</sup>, y el *Maneros*, muy en boga en Egipto, y especialmente en Pelusium, y en el cual se lamentaba la muerte prematura del único hijo del rey. La analogía que este canto guarda con el Linos indujo sin duda á Heródoto <sup>2)</sup>, que tanto gustaba de relacionar á Grecia con Egipto, á declarar que el Maneros y el Linos eran el mismo canto <sup>3)</sup>.

Muy distintos de estos eran los sentimientos en que se hallaban inspirados los primitivos cantos consagrados á Apolo y que fueron como encarnación de la idea que los Griegos tenían de la naturaleza y del poder de aquel dios: estos cantos se llamaban *Peanes*, *παιήνες*, según Homero. Los Peanes eran canciones que, tanto por su música como por su letra, expresaban el valor y la confianza. «Todos los Elinos» dice Calímaco, «deben enmudecer cuando resuene el ié Pean, ié Pean» <sup>4)</sup>; así como el Linos comienza por *αἰ*, el Pean empieza por *ῥ*; cuyas exclamaciones, si bien carecen de significación propia, expresan, por el tono con que se las profiere, sentimientos que, como ya antes hemos tenido ocasión de hacer notar, son parte de los cultos griegos, y forman, por decirlo así, los primeros principios y los gérmenes de los himnos que comenzaron y terminaron con ellos. Cantábanse Peanes cuando se esperaba, con ayuda del dios, librarse de un peligro inminente, ó cuando se creía estar ya libre de él; eran, pues, ya himnos de esperanza y de confianza ante el peligro, ya de reconocimiento y de acción de gracias después de la victoria. La costumbre de cantar *Peanes de primavera* (*εἰαρινὸν παιήνες*) cuando ya pa-

<sup>1)</sup> [Pausanias 9, 29, 8. *Σαπφῶ δὲ ἡ Λεσβία τοῦ Οἰτολίνου τὸ ὄνομα ἐκ τῶν ἐπῶν τοῦ πάμφω μαθοῦσα Ἄδωνιν ἠμοῦ καὶ Οἰτολίαν ἔσε*. Véase *Fragm.* 62 de Bergk.]

<sup>2)</sup> Heródoto 2, 79. [Pausanias 9, 29, 7, opina que los Griegos tomaron el Maneros de los Egipcios. Lo mismo dice el historiador Nymphis en Ateneo 14, página 619-620 respecto del Bormos y del Maneros.]

<sup>3)</sup> Sobre el asunto de estos cantos, consúltese á O. Müller, *Dorier*, vol. 1, p. 346 y ss.; p. 349 de la 2.<sup>a</sup> edic. [*Orchomenos*, p. 293; p. 289 de la 2.<sup>a</sup> edic.], y Thirwall, *Philological Museum*, vol. 1, p. 119.

<sup>4)</sup> *Hymn. Apoll.* 20.



sados los rigores del invierno la naturaleza tomaba un aspecto más risueño, y en los corazones comenzaba á renacer la esperanza, costumbre recomendada á las ciudades de la Italia meridional por el oráculo de Delfos, se remonta, según todas las probabilidades, á época muy antigua <sup>1)</sup>. Los Pitagóricos tenían también la fiesta de la Purificación (*κάθαρσις*), que celebraban en la primavera <sup>2)</sup>, cantando Peanes y otros himnos á Apolo. Según Homero <sup>3)</sup>, los Aquéos, después de haber devuelto su hija á Crises, aplacando de este modo la cólera de Apolo, cantaron al terminar los sacrificios, y haciendo circular la copa, un hermoso Pean en honor del divino arquero, con quien por este medio trataban de reconciliarse. Según el mismo poeta, Aquíles, después de haber matado á Héctor, exhorta á sus compañeros á volver á las naves, cantando un Pean y diciéndoles: «Hemos alcanzado una gran victoria, hemos dado muerte al divino Héctor, á quien los Troyanos dirigían sus oraciones como á un dios <sup>4)</sup>»; palabras que revelan suficientemente cuál era el objeto del Pean. Dedúcese de estos pasajes que el Pean se cantaba en coro; pero que uno de los que lo formaban alzaba primero la voz y daba el tono (*ἑξάρχων*), mientras que los demás, ó bien iban andando, ó bien estaban sentados alrededor de la mesa dispuesta para la comida; costumbre esta última muy generalizada en Atenas en la época de Platon <sup>5)</sup>. Ejemplo del primer caso es el himno del homérica á Apolo Pythio, en el cual los Cretenses, á quienes el dios ha llevado á Delfos para que sean los sacerdotes de su culto, y que han hecho con toda felicidad y de una manera casi milagrosa una larga travesía por mar, aparecen subiendo hacia Delfos por el angosto valle del Parnaso, después del sacrificio en las costas de Crisa, y guiados por el mismo dios Apolo, que arranca á la cítara (*φάρμαξ*) armoniosos acordes. Los Cretenses le siguen con paso cadencioso hasta Delfos, cantando, al modo como se hace en su

<sup>1)</sup> [Que esta costumbre fuera antiquísima, como afirma el texto, apenas si se desprende de la recomendación del Oráculo; parece más probable que naciera en la época del músico Aristoxenos. Apolonio, *Wunderb. Gesch.* K. 40.]

<sup>2)</sup> [Véase Iamblico, *de vita Pitag.* § 110, en donde es muy cuestionable si habla ó no de una costumbre antigua.]

<sup>3)</sup> *Iliada* 1, 473.

<sup>4)</sup> *Iliada* 22, 391.

<sup>5)</sup> [Véase el *Fragm.* de Jenófanen en Ateneo 11, p. 462, e. Platon, *Sympos.* p. 176 a, Jenofonte, *Sympos.* 2, 1 y Filocoro en Ateneo 15, p. 697, a.]

país, un melodioso ié Pean que les ha inspirado la musa <sup>1)</sup>. De este Pean, cantado durante la marcha, nació la costumbre de entonar el Pean (*πειαινίζεσθαι*) en la guerra antes de atacar al ejército enemigo, costumbre que se encuentra muy especialmente entre los Dorios, pero cuya existencia no puede demostrarse en los poemas homéricos <sup>2)</sup>.

Si pudiéramos guiarnos sólo por lo verosímil, ó si el carácter de esta obra nos consintiera analizar y combinar menudamente testimonios que, si aislados carecen en absoluto de valor, puestos en relación nos llevarían á la evidencia más completa, podríamos seguramente reivindicar para la más remota antigüedad griega, muchas de las diversas clases de himnos posteriores, pertenecientes á los cultos especiales de Apolo, Artemis, Demeter, Dionysos y de otras divinidades <sup>3)</sup>. Pero preferimos no atribuir tal antigüedad, sino á aquellos cuya existencia en los tiempos homéricos está fuera de toda duda; á aquellos de que nos hablan los poemas de Homero, que serán siempre la fuente principal á que hay que recurrir para el estudio de estas épocas, reservándonos el discurrir más ampliamente sobre este punto, para la historia del desarrollo de la poesía lírica.

No sólo el culto de los dioses, sino que también los acontecimientos que tienen lugar en el seno de la familia, y que conmueven más hondamente el ánimo, fueron objeto entre los Griegos de variados cantos. *El duelo por los muertos* que, las mujeres sobre todo, solemnizaban con violentas demostraciones de dolor en la época que describe Homero, se manifestaba sentándose los cantores que debían entonar la fúnebre melodía alrededor del lecho mortuorio, y mientras que ellos cantaban con voz entrecortada por profundos suspiros, las mujeres les acompañaban con lamentos y sollozos <sup>4)</sup>. En los funerales de Aquíles, las Musas, con voz suave y armoniosa, cantaron el Threnos, mientras que las Nereidas, hermanas de Thétis, las acompañaban con sus gemidos <sup>5)</sup>.

Tan antiguo como el Threnos era el *Hymeneo*, alegre himno nup-

<sup>1)</sup> Homero, *Hymn. Apoll. Pyth.* 335.

<sup>2)</sup> [Véase O. Müller, *Dorier*, vol. 1, p. 301.]

<sup>3)</sup> [Bajo el calificativo de himnos, compréndense en el texto, todos los cantos dirigidos á los dioses. Para conocer las distintas denominaciones de los mismos, consúltese Proclo, *Chrestomathia*, p. 380 y ss.]

<sup>4)</sup> *Ἀοιδὸὶ θρήνων ἑξέρχοι*, *Iliada* 24, 720 á 722.

<sup>5)</sup> *Odisea* 24, 59 á 61.



cial de que nos dan idea las descripciones de los escudos de Aquiles y de Heracles, que respectivamente hacen Homero <sup>1)</sup> y Hesiodo <sup>2)</sup>. Según la primera, se saca á la novia del gineceo y se la pasea á la luz de las antorchas por las calles de la ciudad; entó nase en alta voz un alegre Hymeneo, y los jóvenes bailan á los sonos combinados de la flauta y de la cítara (φάρμαγγες). El pasaje de Hesiodo ofrece un cuadro más completo y mejor dibujado, pero cuyas diversas partes no están aún bien determinadas <sup>3)</sup>. «En una ciudad fortificada en que los hombres pueden abandonarse sin reparo á la alegría y á los placeres, los mancebos llevan á la novia en un carro de hermosas ruedas para entregarla al marido; óyese al mismo tiempo el alegre Hymeneo, mientras que á lo lejos, las antorchas, llevadas por adolescentes, lanzan vivos destellos. Las doncellas (que son las que inician el canto) marchan delante, radiantes de hermosura y gracia; unos y otras, esto es, los mancebos que guían el carro y las doncellas, van seguidos por bulliciosos coros, uno formado por adolescentes, que al alegre són de la flauta del dios Pan, cantan con dulce voz, despertando á su alrededor el eco, y otro compuesto de doncellas, que ejecutan al són de la cítara la encantadora danza.» En este pasaje de Hesiodo encontramos también la primera descripción de un *Cómos*. Con esta palabra designaban los Griegos la última parte de un banquete, que la música, el canto y otras distracciones animan y prolongan, hasta que, perturbado el orden de la comida, los comensales, medio embriagados, discurren en alegres grupos por las calles de la ciudad hasta llegar á las puertas de sus amadas. Por el lado opuesto, continúa el poeta, llega, con acompañamiento de flautas, una alegre turba (κόμος) de mancebos, bailando y cantando los unos y lanzando los otros ruidosas carcajadas. Cada uno de ellos lleva al lado un flautista (exactamente igual á los que hoy vemos representados en los vasos de la Italia inferior de siglos posteriores); fiestas, bailes y alegría animan por todos lados la ciudad <sup>4)</sup>. Este *Cómos*, como más tarde habrá ocasión de demostrar, dió origen á muchos de los cantos de la poesía lírica, y especialmente á muchos

<sup>1)</sup> *Iliada* 18, 492 á 495.

<sup>2)</sup> *Escudo de Heracles* 274 á 280.

<sup>3)</sup> [Consúltese sobre este punto O. Müller, *kl. Schriften*, vol. 2, p. 614 y ss., y más adelante el Cap. VIII.]

<sup>4)</sup> *Esc.* 281 á 285.

de la poesía erótica, que guardan con él aún mayores conexiones.

Pero aunque sea frecuente el hallar pruebas de la existencia de los coros en las descripciones mencionadas, y en los cantos de los antiguos poetas épicos, no hay que atribuir á aquella remota época el origen de los coros que cantaban, bailando y gesticulando al mismo tiempo, las odas de Píndaro y los trozos de poesía lírica de las tragedias. En los comienzos, el principal oficio del coro fué la danza, y así lo demuestra el primitivo significado de la palabra *Choros*, «lugar de la danza» <sup>1)</sup>; en la *Iliada* y en la *Odisea* se encuentran á menudo locuciones como «allanar el coro» λειαίνειν χορόν <sup>2)</sup>, esto es, preparar el lugar de la danza, «ir al coro» χορόνδε ἔρχεσθαι, etc. <sup>3)</sup>. Los coros estaban siempre al lado de los templos de los dioses, y las ciudades que tenían vastas plazas, se llamaban «ciudades de coros espaciosos» (εὐρύχοροι) <sup>4)</sup>. En estas plazas se reunían, según Homero, los jóvenes de ambos sexos, así las hijas de los reyes como los príncipes troyanos y feacios, los cuales se presentaban en ellas con ricos trajes y elegantes armaduras <sup>5)</sup>. También se hallaban muy en boga, por lo menos en Creta, coros en los cuales los jóvenes de uno y otro sexo bailaban cogidos de las manos <sup>6)</sup>; costumbre desconocida por los Jonios y Atenienses en épocas posteriores, pero que conservaron siempre los Dorios en Creta, en Esparta y en la Arcadia. Estos coros formábanse del siguiente modo: un citarista tomaba asiento en medio de los que bailaban, los cuales se colocaban formando un círculo alrededor de él; éste, acompañándose con la forminge (á la cual reemplaza en el himno homérico á Hermes, la lira, instrumento de cuerda que difiere muy poco de aquélla <sup>7)</sup>), mientras que la flauta, instrumento de origen frigio, no se usaba en esta época en el coro, pero sí en el *Cómos*, á cuyo carácter ruidoso se acomodaba mejor, entonaba cantos que evidentemente apenas si se diferenciaban de los que canta-

<sup>1)</sup> [Véase Pausanias 3, 11, 7.]

<sup>2)</sup> *Odisea* 8, 260.

<sup>3)</sup> [*Iliada* 3, 393. Véase 15, 508.]

<sup>4)</sup> [*Iliada* 2, 498. *Odisea* 6, 4, 11, 256, 13, 414, 15, 1 y κλλιχορος; *Odisea* 11, 181. Véase en Demóstenes c. Mid. § 52.]

<sup>5)</sup> *Odisea* 6, 65, 157.

<sup>6)</sup> *Iliada* 18, 593.

<sup>7)</sup> [V. 420. Véase Volkmann en su comentario á Plutarco, *de Música*, p. 153.]



ban los aedas solos, sin asistencia del coro. De este modo canta Demodoco en el palacio del rey de los Feacios los amores de Ares y de Aphrodite, mientras que los jóvenes se entregan al baile <sup>1)</sup>. Á esto sin duda se ha debido el que se haya dicho de él que da principio al canto y á la danza <sup>2)</sup>. Las demás personas que constituían el coro no intervenían en el canto, limitándose á acomodar á él sus movimientos. Los coristas de estos primeros tiempos no cantaban como en el coro del Pean; así, Ulíses no admira en los jóvenes feacios que forman coro al canto de Demodoco, la dulzura de su voz, ni el arte de su canto, sino los movimientos de sus pies, rápidos como el rayo <sup>3)</sup>. Hay que observar además que se encuentran á menudo otros vocablos como *μολπή* y *μέλιπεσθαι*, que aunque á veces se aplican á los bailarines, al coro de Artemis <sup>4)</sup>, y á Artemis misma <sup>5)</sup>, no expresan siempre y necesariamente un canto que habría de ir acompañado de la danza, sino que designan muy á menudo toda suerte de movimientos aiosos y acompasados del cuerpo, y hasta el mismo juego de pelota <sup>6)</sup>. Ciertamente que las Musas cantan en coro, <sup>7)</sup> esto es, formando un círculo alrededor de Apolo, que toca la cítara, pero nunca se las representa bailando al mismo tiempo. En la introducción de la Teogonía de Hesiodo aparecen primero bailando en coro en la cumbre del Helicon, y luego caminando á través de la oscuridad y cantando la genealogía de los dioses inmortales.

Puede, pues, probarse con el testimonio de los poemas más antiguos, que las danzas de los coros eran muy variadas y exigían cierto aprendizaje; véase sino la danza cretense que el hábil Hephestos esculpió en el escudo de Aquiles <sup>8)</sup>: «Ya mancebos y

<sup>1)</sup> *Odisea* 8, 266.

<sup>2)</sup> *ἤγούμενος ὀρχηθῆναι*, *Odisea* 23, 134. Véase 144. *Iliada* 18, 606.

<sup>3)</sup> *μακραρυγὰ πόδιον*, *Odisea* 8, 265.

<sup>4)</sup> *Iliada* 16, 182.

<sup>5)</sup> *Hymn. Apoll. Pyth.* 19.

<sup>6)</sup> *Odisea* 6, 100, véase *Iliada* 18, 604.

<sup>7)</sup> Hesiodo, *Esc.* 201 á 205.

<sup>8)</sup> *Iliada* 18, 591 á 606. Véase *Odisea* 4, 17 á 19. Por lo demás, cabe suponer que los últimos versos del pasaje de la *Iliada*, han sido tomados de la *Odisea* y mal interpolados en el texto de la *Iliada*. [Más probable, sin embargo, parece la hipótesis contraria si se ha de dar crédito á Ateneo 5, p. 180 b y 181. Según éste, los versos del mencionado pasaje de la *Odisea* fueron sin duda alguna tomados de la *Iliada* é interpolados en la *Odisea*, por la escuela de Aristarco. Véanse los *Prolegomena* de Wolf, p. 263.]

doncellas se mueven con paso cadencioso como la rueda que el alfarero agita; ya bailan en dos filas, colocadas la una enfrente de la otra, y alternando una danza en redondo, con otra en fila. En el centro de este coro se halla sentado un cantor con la forminge y dos juglares (*κυβιστητῆρες*, nombre que indudablemente se deriva de los movimientos violentos y bruscos que hacían con el cuerpo), que siguen con sus contorsiones la cadencia del canto <sup>1)</sup>. En un coro de dioses que describe Homero <sup>2)</sup>, desempeñan este último papel Ares y Hermes, jugueteando (*παίζουσι*) en medio del coro formado por diez dioses que bailan, mientras que Apolo toca la cítara y las Musas cantan alrededor. Es indudable que estos *kybisteteres* ó juglares, cuyo centro principal era la isla de Creta, donde desde los tiempos más remotos se acostumbraba á bailar una danza vertiginosa, ajustaban sus gestos y sus movimientos al sentido del canto que acompañaban con la danza; y que esta danza en coro era una especie de *hiporquema*, en el cual la acción relatada en el canto era representada mímicamente, al mismo tiempo, por personas que salían del coro. Esta clase de cantos guardaba íntima relación con el culto de Apolo, á quien principalmente se adoraba en Creta. En Delos, donde nació el dios, se conocían también muchos coros de este género, uno de los cuales representaba las peregrinaciones de Leto antes del nacimiento del dios, y al cual aludía sin duda el himno de Homero á Apolo Delio, cuando después de hablar de otros cantos con los que las vírgenes de Delos, sacerdotisas de Apolo, alababan á los dioses y á los héroes, menciona un himno de género diferente <sup>3)</sup>, en el cual las vírgenes saben imitar el acento y la lengua de todos los pueblos y los sonidos de ciertos instrumentos, muy parecidos á las castañuelas españolas (*κρεμβλιανστῆς*), con tal fidelidad, que todos podían imaginarse que estaban oyendo su propia voz. Nada más natural, después de leer esta descripción, que creer en la existencia de una representación mímica y musical de la peregrinación de Leto, errante, y de todas las islas

<sup>1)</sup> [El sentido de este pasaje es diferente según que se lea *μολπή: ἐξάρχοντες* ó lo que parece más acertado, *ἐξάρχοντος*. Este último es genitivo absoluto sin el *αἰδίου*; por consiguiente se refiere al momento en que el cantor entona el canto de la danza. Sobre los *κυβιστητῆρες* debe verse también *Iliada* 16, 750.]

<sup>2)</sup> Homero, *Hymn. ad Apoll. Pyth.* 10 á 26.

<sup>3)</sup> [Homero, *Hymn. ad Apoll. Pyth.* 155 y ss.]



y comarcas que atraviesa, y de donde es rechazada hasta que al fin llega á la hospitalaria Delos.

Ahora que ya tenemos, merced al ligero examen que acabamos de hacer de las fuentes primitivas, una idea exacta de las varias clases de poesía que se conocían en Grecia antes de la aparición de Homero, excepción hecha de la poesía épica <sup>1)</sup>, nos será más fácil entresacar de entre el inmenso fárrago de noticias que los escritores posteriores nos dan sobre los antiguos autores de himnos, aquellas que parezcan más conformes con el carácter de los tiempos primitivos; teniendo para esto en cuenta que los antecedentes más fidedignos que de tales poetas han llegado hasta nosotros, son sin duda alguna, los que se conservaron en los templos en que se entonaban sus cantos. Estos poetas, cuyos nombres van generalmente unidos á un culto determinado, pueden clasificarse en varios grupos relacionados íntimamente entre sí, porque á su vez todos ellos lo están con la misma divinidad.

1) Cantores que se relacionan con el culto de *Apolo* en Delos, en Delos y en Creta: el famoso *Oleno*, á quien la leyenda presenta como licio ó hiperbóreo, esto es, nacido en un país habitado de ordinario por *Apolo*. Conservábanse de él en Delos varios himnos antiguos que menciona *Heródoto* <sup>2)</sup> y que contenían curiosas tradiciones mitológicas y denominaciones muy significativas de los dioses; asimismo compuso *Oleno* algunos *Nomos*, cantos sencillos y arcaicos con melodías invariables, y que se entonaban durante las danzas circulares del coro <sup>3)</sup>. La poetisa délfica *Béo* le llamaba el primer poeta de *Febó* é inventor del canto en metro épico ἀρχαίων ἐπέων ἑοιδά <sup>4)</sup>. Á este mismo grupo pertenece *Filamon*, cuyo nombre era celebrado en los alrededores de *Delfos* al pie del *Parnaso* <sup>5)</sup>, y á quien se atribuía la invención de los coros de doncellas délficas que cantaban el nacimiento de *Leto*

<sup>1)</sup> [Quizá debiera también haberse mencionado aquí la poesía del Oráculo. Aunque en los poemas homéricos no se encuentra huella alguna de esta clase de poesía, es digna de tenerse en cuenta la tradición que atribuye al Oráculo el primer empleo del exámetro. Véase *Proclo, Crestomathia*, p. 376.]

<sup>2)</sup> *Heródoto* 4, 35. [Véase *O. Müller, kl. Schriften*, vol. 1, p. 226.]

<sup>3)</sup> *Calimaco*, *H. in Del.* 304. [No debe concederse entero crédito al dicho de *Pausanias* 9, 27, 2, cuando afirma que él mismo ha leído las poesías de *Oleno*.

<sup>4)</sup> *Pausanias* 10, 5, 4. [*Clemente Alejandrino, Stromat.* 1, p. 399 *Pott.* menciona también á la poetisa *Béo*. Véase *Filocoro* en *Ateneo* 9, p. 393, c.]

<sup>5)</sup> [Ferécides en el escoliasta de la *Odisea* 19, 432.]

y el de su hijo. Resulta, pues, de lo que más arriba hemos apuntado, que estos himnos, si realmente proceden de época tan remota, estaban destinados á ser cantados por una persona sola mientras bailaba el coro, y no por el coro mismo. *Crisotemis*, de Creta, en fin, cantó vestido con el lujoso traje que los citaristas usaban todavía en la época de los juegos píticos, el primer *Nomo* en honor de *Apolo Pythio* <sup>1)</sup>.

2) Otros cantores consagraron sus himnos á los cultos de *Demeter* y de *Dionysos*, cultos estrechamente unidos entre sí; tales fueron los *Eumólpidas* de la Eleusis ática, familia que desde tiempo inmemorial tomó parte en el culto de *Demeter* y que ejerció en los tiempos históricos la más importante de las funciones sacerdotales: la de los hierofantes. Tomaban evidentemente su nombre de «buenos cantores», de su propio cargo (εὖ μέλπειν) que en un principio consistía en cantar himnos, razón por la que, como más adelante tendremos ocasión de ver, el *Eumolpos* primitivo, su predecesor, fué considerado como tracio <sup>2)</sup>. Otra familia ática, la de los *Licomedes*, que más tarde se consagró igualmente al culto de *Demeter* en Eleusis <sup>3)</sup>, se ocupaba también en cantar himnos que se atribuían á *Orfeo*, *Museo* y *Pamfos*. Puede formarse idea del carácter de los cantos atribuidos á este último, teniendo en cuenta que, según la tradición, él fué el primero que entonó un himno fúnebre sobre la tumba de *Linos* <sup>4)</sup>. A *Museo*, cuyo nombre etimológicamente significa cantor inspirado por las *Musas*, se atribuyen en Atica multitud de himnos á *Demeter*; pero *Pausanias* <sup>5)</sup> sólo considera como auténtico uno de ellos. Sin embargo, por oscuras que sean las circunstancias que rodean el origen de su nombre, es evidente que la música y la poesía iban desde los más remotos tiempos asociadas al culto de aquella diosa. La tradición califica casi siempre á *Museo* de tracio contándole en

<sup>1)</sup> Véase *Fabric., Bibl. Gr.*, vol. 1, p. 207. 210. ed. Harl. [*Proclo, Crestomathia*, p. 382. *Pausanias* 10, 7, 2.]

<sup>2)</sup> [Véase *O. Müller, kl. Schriften*, vol. 2, p. 247.]

<sup>3)</sup> [De esta familia habla con gran extensión *O. Müller, de Minerva Poliadis sacris*, p. 44 y *kl. Schriften*, vol. 1, p. 248 á 262. Por lo demás, la forma más propia del nombre parece ser Λυκομήδαι, como aparece en *Hesiquio* y lo prueban las inscripciones. Véase *Lobeck, Aglaophamus*, p. 982-983.]

<sup>4)</sup> [*Pausanias* 9, 29, 3. Son sin duda alguna apócrifos, los dos versos que le atribuye *Filosttrato, Héroica* 3, 39.]

<sup>5)</sup> 1, 22, 7. Véase 4, 1, 5.



el número de los Eumólpidas, y en el de los discípulos de Orfeo. Pero el personaje menos conocido de todo este período de la poesía griega es incontestablemente, á causa de las escasas noticias que de él nos transmiten los escritores antiguos, los poetas líricos Ibico <sup>1)</sup> y Píndaro <sup>2)</sup>, los historiadores Helánico <sup>3)</sup> y Ferécides <sup>4)</sup> y los trágicos atenienses, el cantor tracio *Orfeo*. Las numerosas leyendas y las poesías y fragmentos poéticos que corren con el nombre de Orfeo, no pueden llenar en modo alguno el vacío que deja la escasez de noticias á que antes aludimos. De estas obras, interpoladas en época posterior, trataremos oportunamente en aquel período de nuestra Historia á que según todas las probabilidades pertenecen <sup>5)</sup>. No obstante, puede asegurarse que el nombre de Orfeo y las leyendas que á él se refieren se hallan íntimamente relacionadas con la idea y el culto de un Dionysos, que reina en los infiernos (*Zakheús*), y que la fundación de este culto, relacionado á su vez con los misterios de Eleusis, y la composición de himnos y cantos de iniciación á él consagrados (*τελεταί*), son los dos primeros hechos que se le han atribuído. Sin embargo, merced al influjo de diversas circunstancias, la fama de Orfeo aumentó de tal modo, que llegó á tenersele como el primer cantor de los tiempos heroicos, que se le creyó compañero de expedición de los Argonautas <sup>6)</sup>, y que fueron considerados como obra suya los milagros operados por la poesía y por la música en medio de una generación grosera é inculta.

3) El culto frigio de *Rea*, de los *Coribantes* y de otros seres de este género, tenía igualmente sus cantores y sus músicos. Los Frigios, que no eran ni más ni menos que una rama del pueblo griego, se distinguen de todos los demás pueblos de la antigüe-

<sup>1)</sup> Ibico en Prisciano 6, 18, 92 (Fragm. 10) que le llama ὀνομαζόμενος Ὀρφεύς [Bergk Ὀρφήν] Ibico vivió hacia los años 560-540 a. Chr.

<sup>2)</sup> Píndaro, *Pyth.* 4, 315.

<sup>3)</sup> Helánico en Proclo sobre los *Trabajos y Dias* de Hesiodo 631 (Fragm. 5 de Müller) y en Proclo τὰ περὶ Ὀμήρου en el *Hephestion* de Gaisford, p. 466. (Fragm. 6.)

<sup>4)</sup> Ferécides en los escoliastas de Apolonio de Rodas 1, 23, (Fragm. 63, de Müller.)

<sup>5)</sup> [Véase Cap. XVI.]

<sup>6)</sup> Píndaro, *Pyth.* 4, 315. edic. Heyne, [ἀοιδῶν πατήρ. En tiempos posteriores aparece Orfeo como sacerdote y nigromante que tomó parte en la expedición de los Argonautas. Es, sin embargo, muy digno de tenerse en cuenta que Homero no le menciona en sus poemas.]

dad griega por su inclinación á los cultos orgiásticos que celebraban con danzas salvajes al són del tambor y de los platillos, y chocando los escudos y las espadas; costumbre muy generalizada también en Grecia, en las bacanales, pero sin que jamás llegara á imprimir carácter á toda la religión como sucedió en Frigia. La tradición frigia atribuía la invención de la estrepitosa música de estos cultos al demonio *Marsias*, desventurado rival de Apolo, á quien también se atribuye la invención de la flauta, á su discípulo *Olimpo* y á *Hiagnis* autores de *Nomos* á los dioses frigios <sup>1)</sup>. Este culto, así como la música y la danza, que le eran peculiares, se propagó desde un principio á Creta, cuyos primitivos habitantes parecen ser de la misma estirpe que los Frigios.

Pero lo más extraño que encontramos en cuantas noticias acerca de los antiguos cantores de la Grecia han llegado hasta nosotros, es que muchos de ellos, —especialmente los del segundo grupo, —son llamados *Tracios*. Es de todo punto imposible que este calificativo que en cierto modo atribuye á los Tracios una parte tan esencial en la primera civilización de Grecia, tenga su origen en los tiempos históricos en que aquel pueblo era considerado como bárbaro <sup>2)</sup>; puede, pues, darse por seguro que esta es una tradición de los tiempos primitivos. Ahora bien, si entendiésemos esta tradición en el sentido de que Eumolpos, Orfeo, Museo y Tamiris eran congéneres de los Edones, Odrises y Odomantes, á los que nos presenta la historia como habitantes de la Tracia y que hablaban un dialecto bárbaro, completamente ininteligible para los Griegos, sería preciso que renunciáramos á comprender jamás las noticias que tenemos sobre los aedas tracios, y á señalar el lugar que les corresponde en el encadenamiento histórico de la civilización helénica. Porque, evidentemente, en los primeros tiempos en que el comercio de los pueblos y en que el conocimiento de lenguas extrañas era tan limitado, aedas que cantaran en un idioma ininteligible, no habrían podido ejercer, en el desenvolvimiento intelectual de los Griegos, más influencia que el gorjeo de las aves. En una época de aislamiento como

<sup>1)</sup> [Véase Cap. XII.]

<sup>2)</sup> Véase Tucídides 7, 29. [Así lo dice también Androciòn en Eliano, *vern. Gesch.* 8, 6, quien precisamente pone en duda que Orfeo viviera entre los Tracios, fundándose en la falta de cultura de éstos. Debe consultarse además el Pseudo-Aristóteles en los Problemas publicados por Bussemaker 3, 44.]



esta, sólo podían propagarse de pueblo á pueblo el lenguaje mudo de la mímica y del baile, y los sonidos de la música de todo punto independientes de la palabra hablada; como la música frigia, por ejemplo, pasó á las diversas comarcas de Grecia. Aunque á los cantores de Tracia se les consideró siempre como padres de la *poesía* propiamente dicha que necesariamente exige el empleo del lenguaje, la verdadera patria de los himnos tracios es en realidad la *Pieria*, comarca situada en la falda oriental del monte Olimpo, al Norte de la Tesalia, y que forma la parte meridional de la Ematia ó Macedonia. En esta comarca se encontraba el Libetron, donde las Musas, cuenta la leyenda, cantaron un himno fúnebre sobre la tumba de Orfeo <sup>1)</sup>; por otro lado, los poetas antiguos citan también como patria de las Musas, la Pieria y no la Tracia, á la cual distingue claramente Homero de la Pieria <sup>2)</sup>. Hay que observar, sin embargo, que cuando los Pierios se vieron estrechados en su propio país por los príncipes macedonios, emigraron una buena parte de ellos á Tracia, atravesando el Estrimon, donde Heródoto, al narrar el paso de los ejércitos de Jerjes por este sitio, menciona los castillos de los Pierios <sup>3)</sup>. Nosotros no vacilamos en considerar á estos Pierios como una tribu griega aunque no sea más que por la influencia profunda y durable que ejercieron sobre los demás Helenos. Los nombres griegos, de sus ciudades, ríos, fuentes, etc., confirman por otra parte esta hipótesis; si bien es preciso convenir en que, situados en las fronteras de Grecia, tomaron muchas de las costumbres de las tribus vecinas <sup>4)</sup>. Una tribu de Frigios, tan entusiastas del culto orgiástico, habitaba una comarca lindante con la Pieria, al pie del monte Bermios, donde el rey Midas tuvo prisionero en sus jardines de rosas al viejo Sileno <sup>5)</sup>. En toda esta re-

<sup>1)</sup> [A la supuesta muerte de Orfeo en el Libetron, alude el proverbio: ἀμουσώτερος Λιβητρίων.]

<sup>2)</sup> *Iliada* 14, 226.

<sup>3)</sup> Heródoto 7, 112.

<sup>4)</sup> Véase O. Müller, *Orchomenos*, p. 381 y ss.; 372 y ss. de la 2.ª edic. Sobre las moradas etc. de los Macedonios *ibid.*, p. 12. 26. 35. 53. \*Fr. Ritter en su ya citada crítica *Op. cit.*, p. 126, presenta algunas objeciones á la opinión de Müller. [Véase Deimling, *die Leleger*, Leipzig, 1862, p. 66 y ss. A. Riese en su artículo *Orpheus und die mythischen Thraker*, publicado en el *Jahrb. für klass. Philologie*, vol. 115, p. 225 y ss., combate la opinión de Müller.]

<sup>5)</sup> [Heródoto 8, 138. Según Plutarco, *cons. ad Apoll.* c. 27, y Teopompo en el libro 8.º, Fragm. 76 de Müller, Aristóteles utilizó el mito en su diálogo Eudemo.

gión, los hombres y las mujeres profesaban á Dionysos un culto grosero, el cual, indudablemente, merced á las violentas emociones y á la excitación que despertaba, contribuyó á hacerlos accesibles á la inspiración poética. Estos mismos Tracios ó Pierios habitaban también, en épocas anteriores á las emigraciones de los Dorios y de los Eolios, en territorio de la Beocia y de la Fócida. Los historiadores antiguos, fundándose en la concordancia de muchos nombres de lugares de estas regiones con los de otros enclavados al pie del Olimpo (Libetron, Pimpleis, Helicon, etcétera) y en las leyendas de diversas ciudades, inclinaron á creer que se habían establecido en las faldas del *Helicon*, montaña que se eleva en la Beocia, en las inmediaciones de Tespia y Ascra <sup>1)</sup>. Al pie del Parnaso, en Fócida, debió de estar situada, decían, la ciudad de Daulis, residencia del rey tracio Tereo, tan conocido por sus relaciones con el rey ático Pandión y por la fabulosa transformación de su esposa Procne en ruiseñor. Esta leyenda, que bajo otras formas era conocida en diversas comarcas helénicas, es una de esas fábulas muy comunes entre los primeros habitantes de Grecia, y que surgieron como resultado inmediato de la contemplación de los fenómenos de la naturaleza y de la vida de los animales. El ruiseñor con su canto triste y melancólico, parecía que lloraba la pérdida de un hijo, cuyo nombre *Itys* ó *Itylos*, creían oír repetido en sus trinos. También se decía que en otro tiempo el ruiseñor había vivido en forma humana en esta comarca, que era considerada como patria del canto y donde las Musas podían conceder sus dones aun á los mismos animales; y en otros lugares de Grecia se contaba que los ruiseñores entonaban sus melodiosos trinos sobre la tumba del cantor Orfeo. Resulta de todo esto, que los que atribuyen á los aedas legendarios del Atica un origen tracio, se refieren sin duda muy especialmente á los Tracios ó Pierios que habitaban las faldas del Helicon y del Parnaso, en las inmediaciones del Atica.

Cúmplenos hacer notar que con las emigraciones de los Pierios se halla íntimamente relacionada la propagación en Grecia de los templos á las Musas, que son, según los antiguos poetas, las únicas deidades que presiden la poesía, puesto que Apolo no es, según ellos, sino el dios de la cítara. Homero llama siempre á las Musas

<sup>1)</sup> Véase también Bode, *de Orpheo*, p. 113 etc. [y su *Gesch. der Epischen Dichtung*, p. 112 y ss.]



las *Olimpicas*; Hesiodo <sup>1)</sup> en el principio de su *Teogonía* las apellida las *Helicóneas*, si bien, según el poeta beocio, nacieron en el Olimpo y habitaban cerca de la cima de esta montaña, donde se alzaba el palacio de Zeus, y desde donde, de cuando en cuando, iban al Helicon para bañarse en el Hipocreno y para ejecutar en la cumbre del monte beocio, y alrededor del altar de Zeus, sus graciosas danzas. Pues bien; si se tiene en cuenta que el monte mismo en que primitivamente floreció el culto á las Musas, era al propio tiempo, según los más antiguos cantos poéticos de Grecia, el común asiento de los dioses, porque todos ellos, fuera cualquiera la comarca en que de ordinario habitaran, se reunían en la morada de Zeus, se verá cuán verosímil es que los antiguos aedas pierios fuesen los mismos cuya fantástica imaginación convocó y dió vida á esta asamblea de dioses. La poesía épica, tal y como se nos ofrece en los poemas de Homero, debió necesariamente tomar de una poesía más antigua, las ideas sobre la estructura del Universo, sobre los combates entre las divinidades olímpicas y los Titanes, y los epítetos que frecuentemente da á los dioses, y que las más veces no están de acuerdo con el resto de la mitología. Todo esto debe, en gran parte, atribuirse á los aedas pierios, en los cuales debemos buscar quizá también los orígenes de la poesía épica; así el tracio Tamiris á quien se han atribuído gran número de himnos <sup>2)</sup>, parece que desde remotísimos tiempos fué considerado como poeta épico. Por esta razón, cuando Homero refiere que Tamiris, el Tracio <sup>3)</sup> á quien se llama también hijo de Filamon, razon por la que se le puede suponer natural de Daulis, recorría los palacios de los príncipes y que á su vuelta del palacio de Eurito de Eucalia, las Musas á las que había retado á cantar, le privaron de la vista, de la voz y de su habilidad para tocar la lira, es más lógico juzgarle un poeta como Demodoco y Femio, que durante la comida divierten á los reyes cantando heróicas aventuras, que un piadoso aeda consagrado al culto de los dioses y á glorificarlos en sus himnos.

Todas estas observaciones nos conducen como por la mano al

<sup>1)</sup> [Debiera decir, el autor del proemio que encabeza la *Teogonía*, por qué como más adelante, en el Cap. VIII tendremos ocasión de ver, hay razones que inducen á creer que Hesiodo no compuso el proemio de su obra.]

<sup>2)</sup> Platon, *Leyes* 8, p. 829, e.

<sup>3)</sup> *Iliada* 2, 594 á 600.

estudio de la poesía épica, al cual vamos á consagrar el capítulo siguiente.

En él trataremos, en cuanto esto nos sea posible, de seguir paso á paso el desenvolvimiento de la poesía griega, la cual, saliendo de los solitarios valles del Olimpo y del Helicon se difundió por entre todos los pueblos que durante la época heróica dominaron en Grecia, y abandonando los sagrados bosques y los templos de los dioses, pasa á las mesas de los numerosos reyes que en aquellos tiempos regían los destinos de las comarcas helénicas. Acompañarla en esta carrera equivale á asistir al progresivo desarrollo de la epopeya hasta el momento en que aparece hermosa y robusta en los poemas de Homero.





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN  
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

## CAPÍTULO IV

### La epopeya griega antes de Homero

Las fuentes principales para el estudio de la epopeya griega, son los poemas de Homero, los cuales nos ofrecen un cuadro exacto y admirablemente bosquejado, de la edad á la que se ha convenido en dar el nombre de heroica. Uno de los más importantes rasgos que caracterizan esta edad, es que de las tres clases en que se hallaba dividida la sociedad: nobles <sup>1)</sup>, plebeyos <sup>2)</sup> y esclavos <sup>3)</sup>, sólo la primera gozaba de ciertas consideraciones y prerogativas, así en tiempos de paz como en los de guerra; en éstos, sólo ella realizaba hazañas, mientras que el pueblo no hacía más que proporcionarle ocasión de realizarlas <sup>4)</sup>; los nobles eran los que en las asambleas públicas y en los tribunales hablaban, deliberaban y juzgaban, mientras que el pueblo limitábase á conocer sus disposiciones para acatarlas. Sin duda le era permitido manifestar en cierto modo su aprobación ó censura; pero su opinión carecía por completo de valor legal.

Al lado de esta nobleza poderosa por la fuerza de las armas, por sus posesiones territoriales y por el número de sus esclavos, algunos ciudadanos logran alcanzar, merced á la superioridad de sus conocimientos y de su educación, una autoridad que la misma nobleza reconoce. Tales son los *Sacerdotes*, venerados por el

<sup>1)</sup> ἄριστοι, ἀριστῆες, ἄνακτες, βασιλῆες, μέδοντες. [βουλευφόροι, γέροντες, ἡγήτορες.]

<sup>2)</sup> δῆμος, δήμου ἄνδρες.

<sup>3)</sup> δμῶες. [θῆτες.]

<sup>4)</sup> [Con razon se fija el autor en el Problema atribuido á Aristóteles 19, 48: οἱ δὲ ἡγεμόνες τῶν ἀρχαίων μόνοι ἦσαν ἥρωες, οἱ δὲ λαοὶ ἄνθρωποι.]

010002



pueblo como los mismos dioses <sup>1)</sup>; los *Adivinos*, que predicen el porvenir en la historia de las naciones como en la de los individuos; á menudo, es verdad, por medio de supersticiosas opiniones, pero con frecuencia también movidos por un instintivo presentimiento del orden eterno que preside á la vida humana; los *Heraldos*, intermediarios naturales en todos los asuntos entre personas de diversos Estados, á causa de la extensión de sus conocimientos y de su pericia en el hablar; los *Artistas* (*δημοεργοί*) llamados de una á otra comarca, tan apreciadas eran sus raras cualidades <sup>2)</sup>; los *Cantores*, en fin (*αοιδοί*), que, si bien no tenían tanta autoridad é influencia como los sacerdotes, creían, sin embargo, en su calidad de servidores de las Musas <sup>3)</sup> poder aspirar á consideraciones análogas á las que á aquéllos se tributaban. Así Ulises, cuando hace morir á todos los pretendientes de Penélope, perdona la vida á su cantor Femio <sup>4)</sup>; y aún para las familias reales este oficio debía ser de alta consideración y respeto, cuando Agamemnon, durante la guerra de Troya, confía á uno de ellos el cuidado de su esposa <sup>5)</sup>.

Homero concede á los cantores de la edad heroica un lugar importante en los banquetes, análogo al que en el palacio olímpico de Zeus ocupan las mismas Musas que modulan sus cantos al són de la cítara de Apolo. Tal lugar ocupó entre los Feacios, Demodoco, poeta fecundo en cantos serios y alegres; y en la casa de Ulises, Femio, á quien los doce pretendientes de Penélope habían llevado allí de sus palacios de Itaca <sup>6)</sup>. El canto y la danza formaban el mejor ornamento de los banquetes <sup>7)</sup> y eran para los hombres de aquella edad el más refinado de los placeres <sup>8)</sup>.

Es más que probable que la costumbre de recitar cantos épi-

<sup>1)</sup> Θεός, ὃς ὡς τιετο δῆμον. [El término sacerdotes se encuentra usado varias veces en la *Iliada* 5, 78. 16, 605. 10, 33. 11, 58. 13, 218; y una sola vez en la *Odisea* 13, 205.]

<sup>2)</sup> *Odisea* 17, 383-384. [En esta clase hallábanse incluídos también los médicos.]

<sup>3)</sup> Μουσῶν θεράποντες. [En el *Hymn.* 32, 20, como en la *Iliada*, encuéntrase repetidas veces θεράποντες Ἄρηος. Véanse los primeros versos del Margites.]

<sup>4)</sup> *Odisea* 22, 344. Véase 8, 479.

<sup>5)</sup> *Odisea* 3, 267.

<sup>6)</sup> *Odisea* 16, 252.

<sup>7)</sup> ἀνθρώματα δαιτός. [*Odisea* 1, 152 y 21, 430.]

<sup>8)</sup> *Odisea* 17, 518.

cos en los banquetes de los príncipes durara largo tiempo entre los Griegos, y que el primer bosquejo de la *Iliada* y de la *Odisea*, á semejanza del célebre poema del combate de Aquiles y de Ulises <sup>1)</sup>, ó de la toma de Troya por medio del ardid del caballo de madera <sup>2)</sup> que cantaba Demodoco, fuera hecho para ser recitado en análogas solemnidades. Pero en ningún caso puede admitirse que estos poemas fueran compuestos para ser cantados ante asambleas republicanas, para las cuales, sentencias como «Nada vale el gobierno de muchos; que haya un solo jefe; que uno solo sea el rey <sup>3)</sup>,» habrían sido casi una injuria. Pero aun dado que Homero hubiera vivido muchos siglos después de la época heroica, la cual aparecía á sus ojos como un mundo lejano y maravilloso, cuya sociedad, degenerada lo mismo en lo físico que en lo moral, vislumbraba apenas, las condiciones de los diversos Estados no se habían alterado aún esencialmente, y las dinastías encomiadas en la *Iliada* y en la *Odisea*, gobernaban todavía las comarcas de la Grecia y las colonias del Asia Menor <sup>4)</sup>. A estos príncipes, pues, se dirigían naturalmente los vates

<sup>1)</sup> *Odisea* 8, 74.

<sup>2)</sup> *Odisea* 8, 500 y ss.

<sup>3)</sup> *Iliada* 2, 204. [Con razon se ha observado que esta máxima supone ya una larga experiencia de los inconvenientes que siempre ofrece la poliarquía, gobierno que existió también en Itaca. Véase E. Curtius, *griech. Geschichte*, vol. 1, p. 134 de la 4.<sup>a</sup> edic.]

<sup>4)</sup> Los supuestos descendientes de *Heracles* reinaban en Esparta, y en cierta época también en Mesenia y en Argos (véase O. Müller, *Dorier*, vol. 2, p. 108; y 104 de la 2.<sup>a</sup> edic.), con el nombre de Bakchiades en Corinto, y bajo el de Aleuades en Tesalia. Los *Pelópidas* fueron reyes de Acaya hasta Oxilo probablemente por espacio de muchos siglos, y reinaron en Lesbos y en Cumas con el nombre de *Penfílidas*. Los *Népidas* gobernaron á Atenas en calidad de arcontes vitalicios hasta la 7.<sup>a</sup> Olimpiada, y á las ciudades jónicas durante muchas generaciones, en calidad de reyes (en Mileto, por ejemplo, el orden de sucesión fué: Neleo, Fobio, Frigio). Además, los descendientes del héroe licio *Glauco* reinaban en Jonia (Heródoto 1, 147), circunstancia que movió sin duda al poeta á asignar un papel tan importante en la guerra troyana á los licios, y á elogiar tanto á *Glauco* (*Iliada* 6, 145 y ss.) Los *Eácidas* gobernaban á los Molosos, los *Enéades* á los restos de los Teucros que se mantuvieron en Gergis en las inmediaciones del monte Ida (O. Müller, *explicantur causa fabula de Aenae in Italiam adventu*, in *CLASSICAL JOURNAL*, vol. 26, p. 308-309). En *Arcadia* reinaron hasta la 30.<sup>a</sup> Olimpiada (Pausanias 8, 5), reyes de la familia de *Epíto* (*Iliada* 2, 604). La *Beocia* estaba gobernada, en tiempos de Hesiodo, por reyes que gozaban de poderes muy amplos, y *Amfidamas de Calcis*, en cuyos funerales fué coronado el poeta de Ascras (*Trabajos y Días*, V. 652), era probable-



para celebrar la gloria de sus antepasados, y al adular á los descendientes de aquellos héroes, procurándoles el más refinado de los goces, esta poesía venía á tener carácter erudito y cortesano. Hesiodo, por ejemplo, sostiene ser dones que las Músas, y especialmente Caliope, habían concedido á los reyes, el de resolver con acierto los litigios y el de presidir con prudencia las Asambleas populares <sup>1)</sup>.

Es verosímil, no obstante, que antes de Homero la poesía no sólo sirviera para amenizar los banquetes regios, sino que también fuese asunto de los certámenes que se celebraban en las fiestas y juegos públicos, y la cual fué casi la única aplicación que tuvo en la época de las democracias. A estas lides poéticas se refiere indudablemente la ya mencionada leyenda homérica del aeda tracio Tamiris, quien al volver de Ecalia, donde había estado en el palacio de Eurito, fué, cerca de Dorión, privado de la vista, de su dulce voz y de su habilidad para tocar la cítara, por las Músas, á las cuales alardeaba de poder vencer en concurso <sup>2)</sup>. El autor beocio de los *Trabajos y Días*, refiere el viaje que hizo para asistir á los juegos celebrados en Calcis por los hijos de Amfidamas con ocasión de los funerales de su padre, y en los cuales obtuvo un trípode que dedicó á las Músas del Helicon <sup>3)</sup>; relato que más tarde dió margen al mito de la lucha poética entre Homero y Hesiodo. Por último, el autor del himno á Apolo Delio—y nótese que entre todos los poemas de este género atribuidos á Homero, este es el más importante—suplica á las vir-

mente rey de Eubea (véase Proclo Γένος 'Hσιόδου y 'Αγών); no obstante, Plutarco (*Conviv. sept. sap.* c. 10) le llama simplemente ἀνὴρ πολιτικός. El epigrama 14 de Homero (*Vida de Homero* c. 31, p. 16) llama á los γεραροὶ βασιλῆες ἡμενοὶ εἰν ἀγορῇ el ornamento de la plaza pública; la redacción posterior del mismo epigrama en 'Hσιόδου καὶ 'Ομήρου ἄγών hace á su vez mención del λαὸς εἰν ἀγορῇσι καθήμενος, en el sentido republicano, esto es, en el de que el pueblo había ocupado el lugar del rey. [Esta última acepción descansa sobre bases por todo extremo inseguras. Según la opinión muy verosímil de Nietzsche en su edición del agon, en las *Acta societ. philol.* de Ritschl, Lipsa, vol. 1, p. 21) debe leerse λαὸς εἰν ἀγορῇσι καθήμενοι y convenir en la desaparición de un verso antes del mencionado, y en el cual se hallaba el vocablo βασιλῆες: así, pues, según esta opinión, no hubo cambio alguno.]

<sup>1)</sup> *Teogonía* V. 84.

<sup>2)</sup> *Iliada* 2, 594-595.

<sup>3)</sup> V. 654. [No puede admitirse como verosímil la hipótesis de que los versos 631 á 640 y 646 á 652 son una interpolación encaminada á hacer más interesante la persona del poeta.]

genes de Delos, versadas en el arte de la poesía, y que seguramente le escuchaban con agrado, que cuando un extranjero les preguntase cuál de entre todos los poetas era su predilecto, contestarán que el *ciego de Chios*, cuyos cantos eran muy superiores á los de los demás. Es también indudable que en el programa de las fiestas celebradas por los Jonios de la isla de Delos, en honor del nacimiento de Apolo, figuraban agones de rapsodas, puesto que más tarde, cuando la historiografía griega tomó una forma más perfecta <sup>1)</sup>, encuéntrase estos agones en todas las comarcas en que la civilización helénica logró penetrar. Por otra parte, las innumerables alusiones que á ellos hacen los cantos de Homero, permiten deducir con fundamento, que existían ya en época anterior.

Ahora bien, para formarse una idea clara y fiel de lo que era la poesía épica de los Griegos, es de todo punto necesario comenzar por investigar el origen de la denominación de rapsodas que recibían los vates, y la manera como se recitaban los poemas de este género. La voz *χοῳδή* en los cantos de Homero, designa siempre el poema épico, mientras que la palabra *ἔπη* sólo se aplica al lenguaje común, á la conversación diaria. Los autores más modernos, por el contrario, á partir de Píndaro, emplean á menudo el vocablo *ἔπη* para designar la poesía y especialmente la poesía épica en contraposición á la lírica <sup>2)</sup>. Es también evidente que

<sup>1)</sup> Así, encontramos certámenes de rapsodas en *Sicione*, en la época del tirano Clístenes, Heródoto 5, 67; y en esta misma época en las *Panateneas*, según auténticas noticias [Licurgo, *Oración contra Leocrates* c. 26. Isócrates, *Panegyrv.* § 159. Ps. Platon, *Hiparco*, p. 288, b. Eliano, *vern. Gesch.* 8, 2;] en *Siracusa*, hacia la 69.<sup>a</sup> Olimpiada. Escolio á las *Nomeas* de Píndaro, 2, 1; en las *Asclepias* de *Epidauro*, Platon, *Ion*, p. 530; y lo mismo en *Atica* en las fiestas de *Artemis braurónica*, Hesiquio en *Βραχρονολογία*; en la fiesta de las *Gracias* (χάριτες) en *Orchomenos*, en la de las *Músas* en *Tespia*, y en la de *Apolo Ptoos* en *Acrefia*, Böckh. C. I. 1583 á 1587, vol. 1, p. 762 á 770; en *Chios*, en época posterior, pero sin duda alguna, según antigua costumbre, 2214, vol. 2, p. 201; en *Teos* bajo el nombre de ὑποβολῆς ἀντιπροδύσιως, según Böckh, *Proem. Lect. Berol. astiv.* 1834 [*kl. Schriften*, vol. 4, p. 385,] cuya opinión es, no obstante combatida por Hermann, *Opusc.*, vol. 5, p. 300; por último, también en Olimpia se celebró una representación rapsódica, Diog. Laert. 8, 63. Diod. 14, 109. Así pues, los certámenes de rapsodas lo mismo se celebraban en las fiestas de *Dionysos* (Ateneo 7, p. 275), que en las de los demás dioses, lo cual no debe echarse en olvido, si han de comprenderse bien los himnos homéricos. Véase sobre estos agones de rapsodas W. Müller, *Homericische Vorschule*, p. 30.

<sup>2)</sup> [El exámetro es llamado ἔπος en Heródoto 5, 6; Platon, *República* 3, p. 394 c. Aristóteles, *Metaphys.* 1, 6.]



las edades antiguas, lo que podríamos llamar la infancia de los pueblos, reputaba cantos, los que en épocas más modernas no podían tenerse como tales.

Servíase el cantor homérico de un instrumento de cuerda llamado *cítara*, ó más propiamente *forminge* <sup>1)</sup>, á cuyos sonos se bailaba. Cuando la *forminge* servía para dirigir los movimientos de un coro, la música debía continuar mientras durase la danza <sup>2)</sup>; cuando por el contrario acompañaba recitados épicos, empleábase sólo en el prelude ó introducción (*ἀναβολή*) como para dar el tono á los cantores <sup>3)</sup>. Tan sencillo acompañamiento conviene perfectamente al recitado de la poesía épica, y aún hoy en día á los cantos heróicos de los Servios que han conservado con toda fidelidad su carácter primitivo y que recitan cantores ambulantes, los cuales comienzan por arrancar algunos acordes, que sirven como de prelude, á la *guzla*, instrumento de cuerda de construcción muy sencilla <sup>4)</sup>. No obstante, este acompañamiento musical no debía ser de todo punto indispensable, toda vez que Hesiodo no usó la *cítara*, razón por la cual se ha dicho que fué excluído de los certámenes musicales de Delfos <sup>5)</sup>, donde tenía en grande estima la *cítara* por ser el instrumento favorito de Apolo. Los poetas de la escuela beocia tenían en la mano, mientras cantaban, una rama de laurel <sup>6)</sup> como símbolo de la dignidad

<sup>1)</sup> Que *forminge* y *cítara* fueron realmente un mismo instrumento se deduce, no sólo de la expresión *φόρμιγγι κιθαρίζειν* que se encuentra á menudo, sino también de la locución contraria cuando se habla de *φορμιζεν* la *κίθαρις*, *Odisea* I, 153 á 155. Véase Böckh, *de metris Pindari* 3, II, p. 260.

<sup>2)</sup> Véase por ejemplo la *Odisea* 4, 17.

<sup>3)</sup> De aquí la expresión *φορμιζών ἀνεβάλλετ' αἰεῖδεν*, *Odisea* I, 155, 8, 266, 17, 262. Himno á *Hermes*, V. 426.

*τάχα δὲ λέγειος κιθαρίζων,  
γῆρ' ἔστ' ἀμβολάδην, ἐρατὴ δὲ οἱ ἔσπετο φωνή.*  
Respecto de *ἀμβολή* en el sentido de *prelude*, véase Píndaro, *Pyth.* I, 7, y Aristófanes, *Paz*, 830. Teócrito 6, 20. Prescindo de los testimonios de los gramáticos. [También debe consultarse *Iliada* 22, 476: *ἀμβολάδην*.]

<sup>4)</sup> [La *Guzla*, según Talvy, *Volkslieder der Serben*, Leipzig, 1853, p. XXI de la introducción, es una especie de violín compuesto de una sola cuerda, á cuyos sonos los cantores recitaban los cantos populares; á veces, sin embargo, la *guzla* no acompañaba el recitado. Este mismo autor en su obra *Handbuch einer Geschichte der slavischen Sprachen und Litteratur*, Leipzig, 1852, p. 309, llama á este instrumento *Gusli*.]

<sup>5)</sup> [Pausanias 10, 7, 3.]

<sup>6)</sup> *ῥάβδος*, *αἶσχος*, llamados también *σκήπτρον*. Véase Hesiodo, *Teogonía*

que les había sido conferida por Apolo y por las Musas, así como el cetro era el distintivo de los jueces y de los heraldos.

En épocas posteriores, á consecuencia del gran desarrollo que alcanzó la música, estas dos especies de recitado poético, se separaron más y más, distinguiéndose, en consecuencia, con más claridad á los rapsodas ó cantores épicos, de los citaristas, esto es, de los que cantaban acompañándose con la *cítara* <sup>1)</sup>. Los vocablos *ῥαψῳδός*, *ῥαψῳδεῖν*, no significan, en realidad, más que una manera especial de recitar la poesía épica, y es un error que ha ocasionado no poca confusión en las investigaciones acerca de los cantos y de la vida de Homero, el querer explicar con estas palabras la composición y el vínculo de conexión de los cantos épicos, sosteniendo que en un principio no fueron más que fragmentos aislados, reunidos más tarde en un solo cuerpo. La voz *ῥαψῳδεῖν* conviene igualmente al poeta que recita sus propias poesías—por ejemplo, á Homero autor de la *Iliada* y de la *Odisea* <sup>2)</sup>—que al declamador de profesión que recita un poema ya mil veces oído. Todo canto compuesto en tono épico, cuyos versos tengan una misma medida y que no se hallen divididos en partes—en estrofas ú otros sistemas análogos—sino que formen un todo completo, puede recitarse rapsódicamente. En este sentido hállese aplicada esta expresión á los cantos filosóficos de Empedocles (*καθαρμοί*) y á los poemas yámbicos de Arquíloco y de Simónides, que eran cantados de una manera continua y seguida, como si fueran exámetros <sup>3)</sup>. Así, pues, puede asegurarse que la poesía lírica de índole igual á la de las odas de Píndaro, era la única que no se prestaba á ser recitada en forma de rapsodia. Los rapsodas recibían también el nombre de *σχηματοί* <sup>4)</sup> porque

30; Píndaro, *Isthm.* 3, 55, donde, según Dissen, *ῥάβδος* se atribuye también á Homero como signo simbólico de la profesión de poeta. Pausanias 9, 30, 3. 10, 7, 3. Comentarios de Götting á Hesiodo, p. XIII.

<sup>1)</sup> Véase, por ejemplo, Platon, *Leyes* 2, p. 658, b y las inscripciones ya citadas.

<sup>2)</sup> Homero, según Platon, *Republ.* 10, p. 600 d. [Véase *Ion*, p. 541, b.] *ῥαψῳδεῖν* *περιῶν* la *Iliada* y la *Odisea*. Acerca de Hesiodo considerado como rapsoda, véase Nicocles en el escolio á las *Nemeas* de Píndaro 2, 1.

<sup>3)</sup> Véase Ateneo 14, p. 620, c, y Platon, *Ion*, p. 531. [Diógenes Laercio 9, 18, dice de Jenófanes de Colofon: *καὶ αὐτὸς ἑρραψῳδεῖ τὰ ἑαυτοῦ*.]

<sup>4)</sup> Menecmo en el escolio á las *Nemeas* de Píndaro 2, 1. [De los pasajes alegados, no puede en modo alguno inferirse la existencia del antiguo oficio de *σχηματοί*. Menecmo ha tomado verosimilmente este vocablo por sinónimo de



todos los poemas que recitaban se componían de series de versos (στίχοι) completamente independientes los unos de los otros. Es evidente que tal es también el significado de la palabra rapsoda, que según las leyes etimológicas y los más autorizados testimonios <sup>1)</sup>, debe derivarse de ῥάπτειν ἀοιδίην, que significa agrupación de versos, sin divisiones ni pausas, ó en otros términos «corriente continua é igual del canto épico». Por lo que hace al arte y á la literatura, los antiguos dieron pruebas de un respeto y apego extraordinarios á la tradición. Jamás el deseo de las innovaciones les hizo separarse de los modelos y de los géneros de composición que habían ya reputado como más perfectos, y de aquí el que por espacio de cerca de mil años los poemas épicos fueran recitados en forma de rapsodia. Cierta que en épocas sucesivas los poemas homéricos se cantaron con acompañamiento musical <sup>2)</sup>, y lo mismo los poemas de Hesiodo; cierto que Terpandro el lesbio, había adaptado melodías, compuestas con arreglo á determinados nomos, á los exámetros de Homero y aun á los suyos propios que cantaba en los agones <sup>3)</sup>; cierto también que Estesandro el samio, fué el primero que en los juegos píticos se acompañó con la cítara mientras cantaba los poemas de Homero <sup>4)</sup>; pero no es menos cierto que á este modo uniforme de recitar la poesía épica y la lírica, faltaba aún mucho para llegar á ser acogido universalmente en Grecia. Lejos de esto, siempre en la Hélade se conoció la distinción entre la declamación épica ó rapsodia, y las poesías cantadas al són de la cítara en los certámenes musicales. Nadie mejor que Ion, el rapsoda efesio que en uno de los diálogos de

ῥαψωδός, pues sostiene que algunos llaman στίχοι á los ῥάβδοι. Véase Lehr, de Aristarchi studiis homericis, p. 440 de la 2.ª edic.]

<sup>1)</sup> Los Homéridas en Pindaro Nem. 2, 2, son llamados ῥαπτῶν ἐπέων ἀοιδοί, esto es: carminum perpetua oratione recitatorum. (Dissen, ed. min., p. 371). En los escolios á este pasaje se cita un verso atribuido á Hesiodo (Fragm. 227 de Götting), en el cual éste se atribuye á sí mismo y á Homero el ῥάπτειν ἀοιδίην, refiriéndose á un himno y no á una epopeya compuesta de diversas partes.

<sup>2)</sup> Ateneo 14, p. 620, c, según Chameleon. Sin embargo, el argumento de Ateneo (Ibid., p. 632, d): "Ὁμηρον μεμελοποιεῖναι πᾶσαν ἑαυτοῦ τῆν ποιήσαν, descansa en hipótesis erróneas. [Chameleon habla de una declamación de cantos épicos con acompañamiento musical. Bergk, griech. Litteraturgesch., vol. 1, p. 436, observ. 35, considera esta opinión, y con justicia, como bien fundada.]

<sup>3)</sup> Plutarco, de Música c. 3.

<sup>4)</sup> Ateneo 14, p. 638, a.

Platon sirve de blanco á la ironía de Sócrates <sup>1)</sup>, describe la profunda impresión que producía un poema de este modo recitado con tono declamatorio <sup>2)</sup>, por un bardo vestido con el pomposo traje que los vates usaban en las solemnidades <sup>3)</sup>, y cómo lograba herir las fibras del sentimiento de los que lo escuchaban.

A este modo tranquilo y uniforme de recitar la poesía, corresponde perfectamente la forma que la epopeya conservó entre los Griegos por espacio de más de mil años, si bien, en honor de la verdad, hemos de añadir que los antiguos cantores de las edades homérica y ante-homérica no pudieron modificarla, puesto que el exámetro fué por largo tiempo el único verso de medida artística y regular, y casi exclusivamente el único empleado hasta la época de Terpandro (30.ª Olimpiada) aún en la poesía lírica. Sin embargo, no por esto hemos de suponer que todos los cantos populares, Hymeneos, Threnos y otros (aquellos, por ejemplo, que Homero pone en labios de Calipso y de Circe sentadas delante de sus telares) hayan siempre conservado el mismo ritmo. Sea de ello lo que quiera, el hecho de haber sido este verso el primero y por espacio de mucho tiempo el único metro que revistió una forma regular en Grecia, es muy importante para conocer el tono y carácter de la poesía griega más antigua, esto es, de la epopeya homérica y ante-homérica. La índole de los varios ritmos que, entre los Griegos, estaba siempre de perfecto acuerdo con el carácter de la poesía á que se aplicaban, depende principalmente de la diversa relación que guardan entre sí el arsis y la tesis, ó del mayor ó menor esfuerzo de la voz. Estos dos elementos <sup>4)</sup>, encuéntranse en equilibrio en el dáctilo, que, por consiguiente, pertenece á la categoría de los ritmos iguales <sup>5)</sup>; el

<sup>1)</sup> [p. 535 e.]

<sup>2)</sup> Platon, Ion, p. 535, b. De aquí surgió más tarde todo un sistema de gestos y movimientos dramáticos (ὑπόκρισις) para los rapsodas ú homeristas. Véase Aristóteles, Poet. 26, [p. 1462 a 5]. Rhetor. 3, 1, 8 [p. 1404 a 23]. Aquiles Tat. 2, 1.

<sup>3)</sup> Platon, Ion, p. 530, b. Nicolao de Damasco, Fragn. 62, en C. Müller, Fragn. Histór. gr., vol. 3, p. 395, describe el suntuoso traje del rapsoda Magnes de Esmirna, en tiempos de Giges. Más tarde, cuando los poemas homéricos se recitaban en forma dramática, (ὑπεκρίνετο δραματικώτερον), los rapsodas se vestían con traje color rosa para cantar la Iliada, y con traje violeta para cantar la Odisea. Eustacio, á la Iliada 1, p. 6, 9 ed. Rom.

<sup>4)</sup> Porque en — — —, la primera parte — equivale á — — —.

<sup>5)</sup> γένος ἴσον.



equilibrio, la armonía, la quietud, constituyen en efecto los rasgos característicos del metro dactílico, los cuales se conservaron con la mayor fidelidad en los exámetros épicos; otros metros dactílicos, sin embargo, abreviando la sílaba larga ó el *arsis*, tomaron un carácter muy diverso en cuyo examen nos ocuparemos más detenidamente al hablar de la poesía lírica de los Eolios <sup>1)</sup>. El verso épico, era, según Aristóteles <sup>2)</sup>, el metro más digno y reposado, cualidades que reconocían por base su naturaleza propia y el empleo que de él se hacía. La longitud del verso, que consta de seis miembros <sup>3)</sup>, la pausa final producida por la supresión de una sílaba (*κατάληξις*), la estrecha unión de las partes en un todo, la combinación alternada de los dáctilos y de los espondeos, todo en suma, contribuye á dar á este metro majestad y un carácter solemne y sublime, que lo mismo se presta á la revelación de los fallos del destino por boca de la Pitonisa <sup>4)</sup>, que á la narración de los combates y de las aventuras de los héroes, en labios de los rapsodas.

Y no sólo el metro, sino todo el *tono poético* y el *carácter* de la poesía épica se hallaban definidos y determinados en la epopeya antigua, mejor que en ningún otro género de la poesía griega. Esta unidad en el tono es precisamente lo primero que nos sorprende cuando comparamos los cantos de Homero con otros restos de la poesía épica primitiva, mientras que las más sutiles diferencias entre sus diversas partes sólo puede apreciarlas un crítico escrupuloso y observador. Ahora bien; no puede darse una explicación satisfactoria de esta uniformidad ni de la invariabilidad de carácter de este género poético, sino admitiendo la existencia de una especie de escuela poética y una tradición que pasará de generación en generación en familias de bardos. Encontramos, en efecto, en los cantos de Homero, un estilo poético cuyas raíces se remontan hasta las comarcas del Olimpo y del Helicon, estilo que fué más tarde cultivado y ennoblecido por

<sup>1)</sup> [Véase Cap. XIII.]

<sup>2)</sup> *Poet.* 24, p. 1459 b 34: τὸ ἥρωϊκὸν στασιμώτατον καὶ ἀγκυλώδεστατον τῶν μέτρων ἐστίν.

<sup>3)</sup> De aquí procede el *versus longi* de los Romanos. [Ennio en Ciceron, *de legibus* 2, 27, 68. Véase Demetr., *de elocut.*, p. 5: ἐξάμετρον ἥρωϊκὸν ὀνομάζεται ἀπὸ τοῦ μέγους, y San Isidoro, *Orig.* 1, 38.]

<sup>4)</sup> De aquí el nombre de *Pythium metrum* que se decía inventado por la sacerdotisa Femonee. Véase *Dorier*, vol. 13, p. 349 y p. 353 de la 2.<sup>a</sup> edic.

los *aedas* de la edad heróica y que produjo algunos siglos después esos maravillosos frutos que aún nos causan la más profunda admiración, y en los cuales se advierten todavía los lazos que les ligaban á sus raíces primitivas. Ciertamente no es nuestro ánimo constituírnos aquí en entusiastas defensores de las genealogías de Ferécides, Damasto y de otros mitólogos, según las que, fueron antepasados de Homero y de Hesiodo, Orfeo, Museo y otros bardos de la Pieria <sup>1)</sup>; pero es innegable que la idea general que les sirve de base, la de la existencia de un vínculo de parentesco entre los poetas épicos y los cantores primitivos, está ámpliamente justificada por la forma misma de la poesía épica.

En ningún género de poesía se encuentran tantas formas tradicionales como en el épico; en ninguno se halla ese tipo invariable al cual todo poeta, por muy original que su genio sea, y por muy poderosa que sea su inventiva, está obligado á someterse; y es evidente que estas cualidades han contribuído no poco á facilitar á los cantores la tarea de aprender de memoria estos poemas, y aún de improvisarlos en ocasiones solemnes y en momentos de entusiasmo. De igual suerte deben atribuirse á esta causa, á este estilo sancionado por la tradición, los innumerables y constantes epítetos de los dioses y de los héroes, tan frecuentemente usados y que no guardan relación alguna con las circunstancias en que se emplean, así como los títulos honoríficos con que mutuamente se califican los héroes y que á menudo contrastan con los reproches que se dirigen. Ahora bien; la continua repetición de muchos vocablos que especialmente encontramos en las descripciones de los actos y de los acontecimientos ordinarios de la vida de los héroes, de las asambleas, de los sacrificios, de los banquetes, etc., las máximas y sentencias procedentes de más remotas épocas á cuya categoría pertenecen la mayor parte de los versos que emplean en común <sup>2)</sup> Homero y Hesiodo; la construcción uniforme de estas máximas y la manera como están enlazadas unas con otras; todo esto, en suma, no se explicaría satisfactoriamente sino partiendo de la hipótesis que dejamos apuntada.

<sup>1)</sup> Estas genealogías han sido examinadas con gran exactitud crítica y con el mayor escrupulo por Lobeck, en su *Aglaophamus*, vol. 1, p. 322-323 [Véase Sengbusch, *dissertat. homérica prior.*, p. 158 y ss.]

<sup>2)</sup> [Acerca de estos versos, véanse los comentarios de Cöttling á los *Trabajos y Días* de Hesiodo, p. 317.]



Esta conservación fiel de la forma tradicional, es una prueba más del fino y delicado tacto y del feliz ingenio de los Griegos de aquel período, pues era difícil encontrar un estilo poético más á propósito que éste para el recitado y la exposición épicas. Frases, en general breves, compuestas por dos ó tres exámetros y terminando de ordinario con el verso; períodos de mayor extensión empleados principalmente en los discursos apasionados ó en metáforas detalladas; un esmerado enlace de las frases por medio de las conjunciones; una construcción sencilla y uniforme, sin que artificios retóricos lleven á las palabras á lugar que no les corresponda con el solo objeto de que suenen más agradablemente al oído; todo contribuye á presentar á la poesía épica como natural expresión de un alma que contempla los hechos de la vida heroica con un sentimiento profundo, pero tranquilo y los ve desenvolverse sucesivamente con placer y satisfacción íntimos.

Es, pues, evidente que el tono y el carácter de la poesía épica están relacionados con la manera cómo fueron estos cantos transmitidos. Según las investigaciones de varios eruditos, de Wood y Wolf <sup>1)</sup> sobre todo, no puede ya dudarse de que fueron conservados sólo en la memoria y que pasaron oralmente de unos rapsodas á otros. Los Griegos, que dieron siempre grandísima importancia al modo de recitar la poesía, á la observancia del ritmo, á la precisión en los acentos y á las inflexiones de la voz, consideraron, aun en épocas muy posteriores, como indispensables los ensayos previos antes de declamar en público composiciones poéticas; así, es cosa sabida que la ocupación principal de los poetas líricos y trágicos, fué la instrucción oral del coro, y que de ella precisamente recibieron el nombre de χοροδιδάσκαλοι <sup>2)</sup>. Este método de transmisión fué sin duda el más natural y al mismo tiempo el único posible para los rapsodas para quienes la exactitud y la gracia de la dicción eran de altísima importancia, dado que en aquella época la escritura ó no era conocida ó lo era de muy pocas personas y constaba de escaso número de signos. Hi-

<sup>1)</sup> [La obra de Wood apareció por segunda vez en Londres, 1775; pero ya había sido traducida al alemán de la primera edición con el título: *Versuch über das Originalgenie des Homers*, Frankfurt, 1773, cuya traducción publicóse de nuevo en 1778 con las ampliaciones y modificaciones de la segunda edición. La opinión de Wolf hállase contenida en sus *Prolegomena ad Homerum*, Halle, 1795.]

<sup>2)</sup> [Esto se refiere únicamente á la primera época. Más tarde pusieronse al lado de los poetas maestros de coro propiamente tales.]

pótesis es esta justificada en parte por el silencio de Homero, que es de gran peso cuando se trata de cosas á las que con tanta frecuencia tenía ocasión de aludir y que más especialmente avaloran los «signos fatales» (σηματα λυγρά) que ordenan la muerte de Bellerofon y que Preto envía á Iobates (*Iliada* 6, 168-169 <sup>1)</sup>), signos que evidentemente consistían en una especie de caracteres simbólicos que debieron caer en desuso al generalizarse la escritura alfabética.

Por otra parte, no sólo carecemos por completo de noticias auténticas acerca de monumentos escritos en este período, sino que se dice de las leyes de Zaleuco (hacia la 30.<sup>a</sup> Olimpiada) que fueron las que primero se confiaron á la escritura <sup>2)</sup>, al paso que las de Licurgo, de época anterior, habían sido conservadas por la tradición oral. El escaso número y la poca importancia de los hechos históricos que fueron consignados por escrito antes de la era de las Olimpiadas, vienen además á confirmar nuestra aseveración. Sólo partiendo de aquella hipótesis puede explicarse también satisfactoriamente la tardía aparición de la prosa entre los Griegos, que no se verificó antes de la época de los siete sabios, pues si la escritura se hubiera empleado con frecuencia en inscripciones de mayor amplitud, necesariamente este hecho habría dado ocasión al nacimiento de la prosa. Prueban en tercer término nuestro aserto las inscripciones aún subsistentes, de las cuales muy pocas son anteriores á Solon, y las monedas, acuñadas en Grecia desde el reinado de Fidón, rey de Argos (hacia la 8.<sup>a</sup> Olimpiada), que durante algún tiempo carecieron de inscripción y en las que gradualmente fueron grabándose algunas letras. Por otra parte, la forma no sólo de estas letras sino que también la de todos los caracteres que se han encontrado en los antiguos monumentos epigráficos de época anterior á las guerras con los Persas, es un nuevo argumento que abona en pro de la tardía aparición de la escritura en Grecia. En la rudeza de formas de estas letras, en la variedad de caracteres según las diversas comarcas, adivínase que estos signos surgen, por así decirlo, de los signos y caracteres fenicios que los Griegos habían ido adaptando poco á

<sup>1)</sup> [En la *Iliada* 7, 175 se habla también de signos, pero no de escritura alfabética.]

<sup>2)</sup> [El pasaje de Estrabón 6, p. 259, tomado en sentido estricto, se refiere exclusivamente á las leyes y no en general á los monumentos escritos.]



poco á los sonidos de su lengua. Por último, en tiempos de Heródoto se empleaba la expresión *caracteres fenicios*, para designar la escritura alfabética <sup>1)</sup>. Pero volviendo ahora de nuevo á los poemas de Homero encontramos que también la *forma del texto*, sobre todo tal y como se la encuentra en las citas de los escritores antiguos, basta para refutar la opinión de que originariamente fueran consignados por escrito, pues la disconformidad en el texto de los pasajes citados, es evidentemente consecuencia de haber sido éste transmitido no por escrito, sino por tradición oral. Finalmente, el estilo de los poemas homéricos, si se le examina con imparcialidad y atención, constituye por sí solo, á pesar de haberse depurado tanto el texto, una prueba irrefutable de que no fueron aquéllos consignados por escrito sino muchos siglos después de haber sido compuestos. Nótese si no que el *vau* ó digamma eólico que Homero pronunciaba, según los casos, ya fuerte, ya débilmente, y que los Jonios no emplearon en sus escritos porque habían abandonado su uso mucho antes de la aparición de la escritura, no se encuentra en las primeras copias de los cantos de aquel poeta, las cuales fueron indudablemente obra de los Jonios <sup>2)</sup>. El uso arbitrario que Homero hace del digamma, es solo una prueba de la libertad que caracteriza su lenguaje <sup>3)</sup>; el cual, si el uso de la escritura hubiera ejercido ya en él su natural influencia, no habría adquirido la flexibilidad que le permite adaptarse á todas las exigencias del verso, ni la variedad de formas breves y largas que posee, ni la libertad en contraer, alargar y abreviar las vocales. Por último, volviendo al punto de partida de nuestra demostración, el estilo mismo de la epopeya antigua ¿no revela el amplio uso que el poeta hacía de estos medios, que sólo una poesía conservada y transmitida por la memoria suele emplear? La epopeya griega, como la poesía heroica de otros pueblos que la tradición oral ha perpetuado, nuestros propios poemas nacionales, v. gr., nos ofrecen frecuentes

<sup>1)</sup> Φοινικίζ in Heródoto 5, 58, lo mismo que en la inscripción: ΔΙΕ ΤΕΙΟΡΟΝ. [Corp. Inscr. græc., vol. 2, n. 3044. Véase Sófocles en Hesiquio y Φοινικίους γράμμασι, Fragm. 460 Dind.]

<sup>2)</sup> [Véase R. Volkmann, *Geschichte und Kritik der Wolfschen Prolegomena*, Leipzig, 1874, p. 208 y ss.]

<sup>3)</sup> [Puede conjeturarse con fundamento que esta arbitrariedad aparente en el uso del digamma, debe ser consecuencia de no haberse consignado hasta más tarde por escrito.]

ejemplos de estas simples repeticiones de anteriores pasajes ó de lugares comunes que parecen emplearse como medio el más á propósito para dar reposo al fatigado espíritu. Estas repeticiones épicas desempeñan el papel del estribillo en los cantos populares de otras naciones y contribuyen considerablemente á explicar el fenómeno—que, á decir verdad, tal debió parecer en épocas posteriores en que el arte de la escritura debilitó la memoria—de improvisar y de retener estos poemas <sup>1)</sup>.

Hasta aquí sólo hemos tratado de la recitación, de la forma y del carácter de la epopeya antigua, tales y como debieron ser en la época anterior á Homero. Por lo que toca á producciones originales de esta poesía ante-homérica, no existe vestigio alguno de ellas, ni noticias de su existencia <sup>2)</sup>. Ciertamente es, sin embargo, que en la época anterior á aquella en que florecieron Homero y Hesiodo debieron componerse gran número de cantos en elogio de los dioses y de los héroes. En efecto, al examinar las composiciones de estos dos poetas, se observa que no ofrecen un conjunto completo y homogéneo, sino que están calcadas en otros poemas; merced á lo cual lograron excelente acogida y vinieron á ser perfectamente comprensibles y explicables para los contemporáneos.

<sup>1)</sup> El autor ha expuesto cuantos argumentos se aducen en contra de la opinión de los que suponen que los primeros poemas épicos de los Griegos, fueron desde un principio consignados por escrito. Y pareciere sin duda esto tanto más necesario, cuanto que, á consecuencia de los nuevos estudios críticos, suscitados por Wolf, este punto ha sido ya ámpliamente debatido por muchos eruditos, algunos de los cuales han convenido en que, en efecto, desde su origen fueron reducidos á escritura. [La principal dificultad de toda esta cuestión estriba, menos que en el completo desconocimiento de la escritura en la época en que aparecieron los poemas de Homero, lo cual hoy apenas puede sostenerse por lo menos en lo que respecta á su forma actual, que en la imposibilidad de que estos poemas fueran destinados para la lectura. Aunque estos poemas pudieran ser consignados por escrito en época relativamente temprana dentro del círculo de los rapsodas, es indudable que su difusión en el pueblo se verificó oralmente. Sobre la opinión de Müller acerca de este punto, véanse sus *kl. Schriften*, vol. 1, p. 248 y ss. y 402 y ss.]

<sup>2)</sup> [La relación de Heracleides Póntico de que habla Plutarco, *de Música* c. 3, fundada, según parece, en una ἀναρχαία ἐν Σικυονί, sobre lo cual debe consultarse á O. Müller, *Dorier*, vol. 1, p. 130, no es evidentemente sino un ensayo de exposición de la primitiva historia de la poesía, fundado en los mismos poemas homéricos. Bajo este concepto, merecían ciertamente más atención que la que menciona el escoliasta de la *Odisea* 3, 267, tomada del escrito sobre los poetas de Demetrio de Faleros, contemporáneo de Heracleides Póntico.]



Hesiodo, en su Teogonía, tiende á presentar en un mismo orden genealógico no interrumpido estas familias de dioses y de héroes, partiendo del supuesto de que su auditorio conoce ya á estos dioses y á estos héroes. Homero habla de Aquiles, de Diómedes y de Nestor aun allí donde sus nombres aparecen por vez primera, como de personajes cuyo origen, familia, historia y hazañas anteriores nadie ignora y cuyos detalles no se cuida de consignar sino cuando las exigencias de la exposición poética lo hacen indispensable. Encuéntanse, además, en sus obras, gran número de personajes de segundo orden, que no cita sino como por incidente, y como si fueran perfectamente conocidos de todos por tradiciones especiales; y estos personajes, cuya existencia considera como hecho notorio, y los cuales deben interesar al público por diversos títulos, son, no sólo para nosotros, sino que lo fueron también para los Griegos de los últimos tiempos, verdaderos enigmas. Ya hemos tenido ocasión de observar que la asamblea de dioses descrita por Homero, debió, sin duda, su existencia, á poetas anteriores á él; así como también es evidente que debieron existir poemas sobre Cronos y Iapetos, divinidades desterradas al Tártaro, y los cuales presentaban por un lado grandes analogías y por otro divergencias esenciales con la Teogonía de Hesiodo <sup>1)</sup>.

En la edad heroica debió celebrarse con cantos todo lo grande y elevado y noble, porque, según Homero, toda acción extraordinaria debe fijar la atención del poeta <sup>2)</sup>. Así Penélope y Clitemnestra, llegaron á ser para la posteridad, la una objeto de amor y de veneración por sus relevantes virtudes, la otra objeto de reprobación y de horror por la enormidad de sus crímenes <sup>3)</sup>, pues la opinión y el sentimiento constantes de la humanidad encontraron siempre un intérprete fiel en la poesía. La existencia de epopeyas sobre los trabajos de Heracles en particular, apa-

<sup>1)</sup> A juzgar por lo que de los cantos de Homero se desprende, no es probable que éste contase, como lo hizo Hesiodo, entre los Titanes, á las divinidades del agua, como Oceano y Thétis, y á las de la luz, como Hiperión y Theia. (Homero da á Helios el sobrenombre de *Ἡπείριον*, al paso que Hesiodo aplica este sobrenombre á su padre (Hiperión), *Teogonía* 134 y ss. Sólo en la *Odisea* 12, 176, se aplica el patronímico *Ἡπείριονίδης* á Helios, por lo cual los críticos modernos han considerado este verso como una interpolación. Theia, hermana y esposa de Hiperión, según Hesiodo, *Teogonía* 370 y ss., no es mencionada por Homero.)

<sup>2)</sup> *Iliada* 6, 358. *Odisea* 3, 204.

<sup>3)</sup> *Odisea* 24, 197, 200.

rece probada por ciertos detalles de la vida del héroe que menciona Homero y que parecen haber sido entresacados de algún gran poema universalmente conocido <sup>1)</sup>. Del Argos no se habría dicho, ciertamente, en la *Odisea* «que está en todos los corazones» <sup>2)</sup>, si ya antes no hubiera sido asunto de poesías muy generalizadas. De igual suerte, muchos otros acontecimientos de la guerra de Troya, sobre todo, los realizados en las postrimerías del asedio, el combate de Aquiles y de Ulises <sup>3)</sup>, por ejemplo, y la aventura del caballo de madera <sup>4)</sup>, habían sido ya antes de Homero objeto de otros poemas épicos que acaso no dejaron de influir muy directamente en la *Iliada*. Compusieronse también poemas sobre la vuelta de los Aquéos <sup>5)</sup> y sobre la venganza de Orestes <sup>6)</sup>. Ahora bien; como quiera que el canto más nuevo era el que siempre agradaba más al auditorio <sup>7)</sup>, es de creer que los poetas de esta época resucitaran en sus cantos todo cuanto había sido asunto de poemas anteriores. Cuantas alusiones hace Homero á estos cantos, inducen á suponer que destinados á amenizar los banquetes de los reyes, se limitaban, en su origen, al relato de un solo acontecimiento de escasa extensión y que en lo tocante á la conexión histórica, se apoyaban enteramente sobre los conocimientos históricos y de otra índole que presuponian en el pueblo.

Tal era el estado de la poesía en Grecia cuando apareció el genio de Homero.

<sup>1)</sup> Véase O. Müller, *Dorier*, vol. 1, p. 411-412; y 415 de la 2.<sup>a</sup> edic.

<sup>2)</sup> Ἄργω πασιπέλοισα. [*Odisea* 12, 70, véase 10, 135.]

<sup>3)</sup> *Odisea* 8, 75.

<sup>4)</sup> *Odisea* 8, 492.

<sup>5)</sup> *Odisea* 1, 326.

<sup>6)</sup> *Odisea* 3, 204.

<sup>7)</sup> *Odisea* 1, 351.





## CAPÍTULO V

### Homero

Las noticias que hasta nosotros han llegado acerca de la vida de Homero, se reducen á alguna que otra tradición popular y á hipótesis de los gramáticos basadas en pasajes de sus obras. No obstante, tan escasos materiales pueden ser de grande utilidad si se emplean con discernimiento, aunque siempre le sea forzoso al investigador conformarse con la probabilidad histórica. Las numerosas tradiciones que acerca de la patria de Homero existen, están muy lejos de ser tan contradictorias como á primera vista parecen, puesto que cada una de las siete ciudades que se disputan la honra de haber sido cuna del gran poeta, sólo alega realmente en su favor títulos *indirectos*. Así, por ejemplo, los Atenienses llamaban á Homero su conciudadano, solo porque habían fundado á Esmirna <sup>1)</sup>, y la opinión del crítico alejandrino Aristarco, que dió valor á tales pretensiones se apoyaba, según todas las probabilidades, en esta interpretación <sup>2)</sup>. No hay tam-

<sup>1)</sup> Así se halla claramente expresado en el epigrama á Pisistrato (Bekker, *Anecdota*, vol. 2, p. 768). [Este mismo epigrama se encuentra en el 5. de la Vida de Homero en Westermann, p. 29, 26 y *Anthol. Palat.* II, 445].

Τρίς με τυραννήσαντα τσαυτάκις ἐξεδίωξε  
δῆμος Ἀθηναίων καὶ τρίς ἐπηγάγετο,  
τὸν μέγαν ἐν βουλῇ Πεισίστρατον, ὅς τὸν Ὀμηρον  
ἤθροισα, σποράδην τὸ πρὶν αἰδόμενον.  
ἡμέτερος γὰρ κείνος ὁ χρύσεος ἦν πολιότης,  
εἶπερ Ἀθηναῖοι Σμύρναν ἀποκρίσασιν.

<sup>2)</sup> El Pseudo-Plutarco confirma brevemente la opinión de Aristarco (*Vita Homeri* II, 2). El fundamento de esto se ve, por ejemplo, en los *Schol. Venet.* á



poco razón alguna para considerar á Chíos como cuna de la poesía homérica, á pesar de que los derechos que esta isla jónica alega, hállanse apoyados por la autoridad del poeta lírico Simónides <sup>1)</sup>. Verdad es que la familia de los Homéridas <sup>2)</sup> floreció en esta isla; pero á juzgar por la analogía que aquélla guarda con muchos otros γένος, no debemos tenerla por tal familia, sino por una colectividad de individuos que ejercían el mismo arte, profesaban el mismo culto y reconocían por jefe común á un mismo héroe, del cual hacían derivar su nombre <sup>3)</sup>. A la estirpe de los Homéridas pertenecía probablemente el «cantor ciego» que en el himno homérico á Apolo Delio (V. 171-172), hablando de sí mismo, cuenta que habita en la pedregosa Chíos, desde donde va á Delos para tomar parte en los juegos solemnes de los Jonios y en los certámenes de cantores, y el cual supone Tucídides que era el mismo Homero <sup>4)</sup>; esto por lo menos, prueba que también el gran historiador miró á Chíos como residencia de Homero. Más tarde, aparece en el número de los homéridas de Chíos, el célebre Cinetos, que floreció hacia la 69.<sup>a</sup> Olimpiada, como se deduce de la victoria que obtuvo en Siracusa. Ignórase, por el contrario, la época en que vivió el homérida Partenio de Chíos <sup>5)</sup>. De todas suertes, aun admitiendo con Tucídides que el «cantor ciego» del himno citado fuera el mismo Homero, no es esta

la *Iliada* 13, 197 (e Cod. A.), que según recientes investigaciones, contienen extractos de Aristarco.

<sup>1)</sup> Simónides en el Pseudo-Plutarco, *Vita Homeri* II, p. 2 y otros. [Véase Bergk, *Poeta Lyrica*, p. 1146.]

<sup>2)</sup> Sobre este γένος véase lo que dice Harpocracion (en 'Ομηρίδαι) y los *Ancedota* de Bekker (p. 288), que en gran parte están compuestos de fragmentos de los logógrafos. Platon, Isócrates y otros escritores emplean con sentido distinto la palabra 'Ομηρίδαι [Platon, *Ion*, p. 530 d; *Ann., Phádr.* de Stallbaum, p. 347 b, Staat 10, p. 599-600], Isócrates [*Elogio de Helena* § 14]; según el empleo que de ella hacen los escritores mencionados, significa *admiradores de Homero*. [De más importancia es el testimonio de Hipostrato en el escoliasta de las *Nemaeas* de Píndaro 2, 1: 'Ομηρίδας ἔλεγον τὸ μὲν ἀρχαῖον τοὺς ἀπὸ τοῦ 'Ομήρου γένους, οἱ καὶ τὴν ποίησιν αὐτοῦ ἐκ διαδοχῆς ἤδον. μετὰ δὲ ταῦτα καὶ οἱ βαψφοδοὶ ὠκέτι τὸ γένος εἶς; 'Ομηρον ἀνάγοντες.]

<sup>3)</sup> Niebuhr, *Röm. Gesch.*, vol. 1, obs. 747 (801). Véase el prefacio de los *Dorier* de Müller (p. XII y XIII de la traducción inglesa.)

<sup>4)</sup> Tucídides 3, 104.

<sup>5)</sup> Suidas en *Ἡερθέσιος*. Según todas las probabilidades, este υἱὸς Θέσπορος, ἀπόγονος 'Ομήρου era pariente del poeta épico Testorides de Focea y de Chíos, mencionado en el Pseudo-Heródoto (*Vita Homeri* c. 15).

una razón que necesariamente induzca á creer que aquella isla fuera patria de Homero, á pesar también de la existencia en ella de la estirpe de los Homéridas. Ya los escritores antiguos trataron de conciliar estas noticias admitiendo que el poeta, en el curso de sus viajes, llegó á la isla de Chíos, donde acabó por establecer su residencia; opinión que se encuentra también en Píndaro, el cual presenta á Homero, ya como nacido en Esmirna, ya como natural de Esmirna y de Chíos <sup>1)</sup>. Esta misma idea se vislumbra de igual modo en el pasaje de un orador accidentalmente citado por Aristóteles, y que dice así: «Los habitantes de Chíos tributaban á Homero grandes honores, aunque no era su conciudadano» <sup>2)</sup>. Puede compararse con propiedad á la estirpe de los Homéridas de Chíos, la de Samos, si bien no se halla inmediatamente enlazada con el nombre de Homero, sino con el de Creófilo, el cual es considerado como contemporáneo de Homero. Esta estirpe debió florecer también durante muchos siglos; en primer término, porque se dice que un descendiente de Creófilo dió al espartano Licurgo <sup>3)</sup> los poemas homéricos,—aseveración probablemente cierta, puesto que los Lacedemonios atribuían á rápsodas de la familia de Creófilo, el conocimiento que ellos tenían de los poemas de Homero—y en segundo lugar, porque Pitágoras los oyó recitar á un creófilida, llamado Hermodamas <sup>4)</sup>.

Por el contrario, la opinión que atribuía á Esmirna el ser patria de Homero, no solo fué la que prevaleció en la época más floreciente de Grecia <sup>5)</sup>, sino que además está fortalecida por las consideraciones que siguen: primera, y esta es muy importante, porque se hallaba difundida y divulgada bajo la forma de una leyenda popular ó de un *mito* en el cual el poeta figura como hijo

<sup>1)</sup> Véase Böckh *Pindar. Fragm. inc.* 86, [248 Bergk].

<sup>2)</sup> Aristóteles *Rhetor.* 2, 23 [p. 1398 b 12. La cita es de Alcidas contemporáneo de Platon. Verosíblemente ha sido sacada de su *Μουσείον*. Véase Vahlen, *Sitzungsber. der philos. historisch. Klasse der k. Akad. in Wien*, vol. 43, p. 502-503]. Véase Pseudo-Heródoto, *Vita Homeri* hacia el fin.

<sup>3)</sup> Véase especialmente Heracleides Pónticos *πολιτειῶν* *Fragm.* 2.

<sup>4)</sup> Diógenes Laercio 8, 1, 2. Suidas en *Ποθηγόρας Σάμιος* (p. 231, edic. Kuster). [Véase Welcker, *ep. Cyclus* 1, p. 223. Apuleyo *Florid.* 2, 15 le llama Leodamas.]

<sup>5)</sup> Además del testimonio de Píndaro, es muy digna de tenerse en cuenta la mención accidental de Scilax: *Σμύρνα ἐν ἡ' Ὀμήρου ἦν* (p. 35 edic. Is. Voss). [En vez de ἐν ἡ' se ha supuesto, sin necesidad, que debe decir ὁ ἐξ ἡς ὁ ἔδωκεν. Véase *Geographi gr.*, edic. C. Müller, vol. 1, p. 711.]



de la ninfa Criteis <sup>1)</sup> y del río esmirneo Meles <sup>2)</sup>; segunda, porque si consideramos á Esmirna como el centro de la vida y de la gloria de Homero, es fácil conciliar y explicar de la manera más sencilla las pretensiones de todas las demás ciudades, que descansan en buenas autoridades,— como por ejemplo, la de los Atenienses, que ya dejamos apuntada, la de Cumas, en cuyo favor milita el testimonio de Eforo el cumeo <sup>3)</sup>, y la de Colofon, apoyada por la autoridad de Antímaco colofoneo <sup>4)</sup>.— Mirada bajo este aspecto, la historia de Esmirna es de capital importancia para conocer la vida de Homero, pero por desgracia hánla oscurecido á menudo encontrados intereses de los diversos pueblos establecidos en Grecia, y la parcialidad de los cronistas. No obstante, á continuación vamos á exponer el resultado de minuciosas y concienzudas investigaciones.

Acerca de la fundación ó primera ocupación de Esmirna por los Griegos, existían *dos* tradiciones ó creencias. La una era de procedencia jónica, y según ella, había sido fundada por los habitantes de Efeso, ó por los de una aldea efesia llamada Esmirna y que, en efecto, existió con este nombre <sup>5)</sup>; esta colonia era llamada también ateniense, porque á su vez Efeso había sido fundada por los Jonios mandados por Androclo, hijo de Codro <sup>6)</sup>. Según la otra, que era de procedencia eólica, los Eolios de Cumas habían tomado posesión de Esmirna diez y ocho años después de

<sup>1)</sup> [La forma Κρηθίς se encuentra más usada en los manuscritos que Κρηθίς.]

<sup>2)</sup> Hállase citado en todas las biografías de Homero. Por lo demás, este nombre ó sobrenombre de Homero, *Melesigenes*, no puede traer su origen de una época posterior á la en que florecieron los primeros poetas épicos.

<sup>3)</sup> Véase Pseudo-Plutarco 2, 2. Evidentemente, Eforo era la autoridad principal seguida por el autor de la Vida de Homero, que lleva el nombre de Heródoto.

<sup>4)</sup> Pseudo-Plutarco 2, 2. La correlación entre las opiniones que hacen á Homero natural de Esmirna y de Colofon, hállase indicada en el epigrama (*Ibid.* 1, 4) que llama á Homero hijo de Meles y proclama á Colofon su patria,

Υἱὲ Μέλῆτος, Ὅμηρος, σὺ γὰρ κλέος Ἑλλάδι πάση  
καὶ Κολοφῶνι πατρίῳ θήκας ἔς ἄϊδιον.

<sup>5)</sup> Véase la explicación circunstanciada de Estrabon 14, p. 633-634.

<sup>6)</sup> Estrabon 14, p. 632-633. Sin duda alguna se hacia remontar el culto esmirnio de Nemesia, á Ramnus en Ática. El retórico Aristides da en muchos pasajes, noticias falsas sobre la colonia ateniense de Esmirna. [Véase Sengebusch, *dissert. homer. post.*, p. 67.]

haber fundado su propia ciudad <sup>1)</sup>; con cuyo hecho se relacionan las noticias que los escritores antiguos nos han transmitido sobre los jefes de la colonia, las cuales á su vez están de acuerdo con otras noticias legendarias <sup>2)</sup>. Ahora bien; como quiera que los Jonios se establecieron en Esmirna, según los cronistas de Alejandría, el año de 140 después de la destrucción de Troya, y Cumas fué fundada 150 años después de aquel mismo acontecimiento— fecha que concuerda perfectamente con la consecutiva fundación de las colonias eólicas— es seguro que ambos pueblos se encontraron en Esmirna próximamente en la misma época, si bien hay que admitir que los Jonios llegaron antes que los Eolios, puesto que de aquéllos tomó su nombre la ciudad. Parece probable, aunque no puede asegurarse, que por espacio de muchos siglos, estos dos pueblos poseyeron á Esmirna en común; y es de todo punto evidente que predominaron los Eolios, dado que Esmirna, según Heródoto, era una de las doce ciudades eólicas, al paso que la liga jónica no la contaba entre las otras doce ciudades de que se componía <sup>3)</sup>; por esta razón, sin duda, Heródoto ignoró completamente la colonización de Esmirna por los Efesios. Acaeció después, que los Jonios, ignórase en qué época, fueron expulsados por los Eolios y que se retiraron á Colofon<sup>4)</sup>, mezclándose con sus habitantes, pero sin abandonar su propósito de reconquistar á Esmirna á la primera ocasión favorable. Más tarde, en efecto, los de Colofon lograron apoderarse de ella y arrojar á los Eolios <sup>5)</sup>, siendo en adelante una ciudad puramente jónica. Carecemos de noticias exactas acerca de la fecha en que se operó este cambio, y todo lo que de él sabemos, es que debió verificarse antes del reinado de Giges en Lidia, esto es, antes de la 20.<sup>a</sup> Olimpiada (hacia el año 700 a. Chr.), puesto que este

<sup>1)</sup> Pseudo-Heródoto, *Vita Homeri* c. 2, 38.

<sup>2)</sup> El οἰκιστής era (según el Pseudo-Heródoto c. 2) cierto Teseo, descendiente de Eumelo de Fera. Según Hermesianas en Partenio c. 5, la misma familia de Admeto de Fera fundó á Magnesia sobre el Meandro, y Cumas la metrópoli de Esmirna, había sido igualmente ocupada por habitantes de Magnesia. Pseudo-Heródoto c. 2. El epigrama homérico 4 (en el Pseudo-Heródoto c. 14) menciona á los λαοὶ Φρικωνός como fundadores de Esmirna, entendiéndose por tales á los Locrios, que siendo originarios de Fricion, cerca de las Termópilas, fundaron á Cumas Fricónida y á Larisa Fricónida. [Véase Steph. Byzant. en Φρίκιον.]

<sup>3)</sup> Heródoto 1, 149.

<sup>4)</sup> Heródoto 1, 150, véase 1, 16. Pausanias 7, 5, 1.



rey guerreó á un mismo tiempo con Esmirna, Mileto y Colofon <sup>1)</sup>, lo cual prueba que estas tres ciudades eran aliadas. Conocemos además el nombre de un vencedor en los juegos olímpicos (23.<sup>a</sup> Olimpiada 688 a. Chr.), que era jonio de Esmirna <sup>2)</sup>; y Mimnermo, el poeta elegíaco, que floreció hacia la 37.<sup>a</sup> Olimpiada (630 a. Chr.), descendía de los habitantes de Colofon que habían colonizado á Esmirna <sup>3)</sup>.

Es indudable que el encuentro de estos diversos pueblos griegos en un mismo punto de la costa del Asia Menor, contribuyó grandemente, merced á la variedad de elementos que vino á poner en juego, á desarrollar la actividad del genio que, más tarde, había de producir obras como los poemas de Homero. Allí estaban de un lado, los Jonios de Atenas con su culto á una divinidad encarnación de la sabiduría y de la prudencia, Athene, y con sus tradiciones de héroes valientes y generosos, entre los que se encontraba Nestor, antepasado de los reyes de Efeso y de Mileto; de otro lado, los Aquéos—la estirpe más noble entre los Eolios de Cumas—regidos por los príncipes de la familia de Agamemnon <sup>4)</sup> dispuestos siempre á hacer valer las pretensiones inherentes al título de «rey de los hombres,» con sus numerosas tradiciones sobre las hazañas de los Pelópidas y especialmente sobre la destrucción de Troya. Con estos dos pueblos principales hallábase mezcladas las huestes guerreras de la Lócrida, de la Tesalia y de la Eubea, y con especialidad los colonos emigrados de la Beocia, con su culto á las Musas del Helicon y su tradicional amor á la poesía <sup>5)</sup>.

Esta reunión y mezcla de diversas estirpes, debió contribuir, necesariamente en alto grado, á aumentar la actividad intelectual del pueblo, así como á desarrollar las tradiciones de tiempos pasados y á crear y perfeccionar el dialecto épico. Tratemos ahora de determinar á cuál de estos pueblos pertenecía Homero. Nada, ni en el nombre de Homero, ni en las noticias que tenemos

<sup>1)</sup> Heródoto 1, 14. Pausanias 4, 21, 3 dice también de un modo explícito que los Esmirnios eran entonces Jonios. Por otra parte, Mimnermo no habría cantado las proezas de los Esmirnios en esta guerra, sino hubieran sido Jonios.

<sup>2)</sup> Pausanias 5, 8, 3.

<sup>3)</sup> Mimnermo, en Estrabon 14, p. 634 [Fragm. 9 de Bergk.]

<sup>4)</sup> Estrabon 13, p. 582. Pollux 9, 83 menciona á un Agamemnon, rey de Cumas.

<sup>5)</sup> Sobre el vínculo de conexión entre la Beocia y Cumas, véase el Cap. VIII.

acerca de su vida, autoriza para negar su existencia ni para colocarle entre los personajes míticos y legendarios. Conocemos hasta en sus menores detalles las relaciones familiares de Hesiodo, y si la posteridad que admiró á Homero le consideró como hijo de una ninfa, por su parte Hesiodo nos refiere cómo fué visitado por las Musas. Ahora bien; siguiendo la tradición que le hace natural de Esmirna, es evidente que Homero, en contra de la opinión de Antímaco, existió en la época eólica. El epigrama homérico <sup>1)</sup> que llama á Esmirna la eólica, aunque en realidad es muy posterior á Homero, al cual se ha atribuído, es de altísima importancia porque es el testimonio de un homérida que vivió en época anterior á la conquista de Esmirna por los de Colofon. Además, el título de abuelo de Homero <sup>2)</sup> que los logógrafos y mitólogos dan en diversas genealogías á Melanopo, antiguo poeta de Cumas, autor supuesto de un himno relacionado con el culto de Delos <sup>3)</sup>, y de entre los cantores antiguos el que parece ofrecer mayores garantías de realidad histórica, es una nueva prueba en apoyo de nuestra tesis, puesto que nos demuestra que en la época en que se escribieron las obras de estos mitólogos, el poeta esmirnio pertenecía á la colonia de Cumas. Por otra parte, la crítica antigua señala en las obras de Homero descripciones de costumbres y de trajes evidentemente de los Eolios; y por último, y este es un hecho más digno aún de tenerse en cuenta que los precedentes, existía en Esmirna un templo que se decía de la época eólica, consagrado á *Bubrostis* <sup>4)</sup>, encarnación, en Homero, del hambre insaciable <sup>5)</sup>.

Y sin embargo, á despecho de todas estas indicaciones, cualquiera que estudie con cuidado los restos y las huellas del sentimiento nacional y de recuerdos patrios que contienen las obras de Homero, sentiráse inclinado á optar por la hipótesis contraria, conviniendo con Aristarco en que en el pecho de aquel poeta

<sup>1)</sup> *Epigr. Hom.* 4, en Pseudo-Heródoto 14.

<sup>2)</sup> Pausanias 5, 7, 8. De donde se infiere que Pausanias coloca á Melanopo después que á Oleno y antes que á Aristeas.

<sup>3)</sup> Véase Helánico y otros en Proclo (*Vita Homeri*, p. 25. de Westerman) y Pseudo-Heródoto c. 1.

<sup>4)</sup> *Iliada* 24, 532. Véanse los *Schol. Venet.*

<sup>5)</sup> Según los *Tonica* del [apenas conocido] Metrodoro en Plutarco, *Quest. Symp.* 6, 8, 1. Eustacio [en otros pasajes de la *Iliada*, p. 1363, 60] atribuye por el contrario este culto á los Jonios.



latía un corazón jónico. Véase, en efecto, el respeto que el poeta profesa á las divinidades jónicas: Palas Athenea figura en los poemas del «ciego de Chíos» como una diosa ateniense, cuya morada habitual es el templo de la Acrópolis en Atenas, y la cual abandona el país de los Feacios para trasladarse á Maraton y á Atenas <sup>1)</sup>. Poseidon, es para Homero, sobre todo, el dios heliconio, esto es, el protector de la liga jónica, el dios en cuyo honor los Jonios celebraban fiestas nacionales en el Peloponeso y en el Asia Menor <sup>2)</sup>. Es asimismo muy probable, que en la descripción del sacrificio ofrecido por Nestor á Poseidon, el poeta recordase los que los Nélicas, sus sucesores, solían dedicarle en su cualidad de reyes de los Jonios. Entre los héroes encontramos á Ajax, hijo de Telamon, á quien los Dorios de Egina y la mayor parte de los otros pueblos griegos consideraban como Eácida, pariente de Aquiles, y el cual aparece en la *Iliada* como salaminio y pariente de Menesteo, rey de Atenas, sin que se haga la menor alusión á su parentesco con el hijo de Peleo; de todo lo cual lógicamente se deduce que Homero, como el logógrafo ateniense Ferécides <sup>3)</sup>, le consideraba como un héroe de origen ateniense y salaminio. La demostración minuciosa del origen helénico del héroe licio Glauco en el célebre combate que éste sostuvo con Diómedes (*Iliada* 6, 119 y ss.), adquiere más importancia, sin duda alguna, cuando con ella enlazamos el recuerdo de los reyes jonios de la familia de Glauco, de que antes hemos hablado <sup>4)</sup>. Por lo que hace á las instituciones políticas y á su denominación, encuéntranse igualmente en Homero vestigios numerosos de costumbres jónicas: así, por ejemplo, las *Fratrías*, de que se hace mención en la *Iliada* (2, 362), no se encuentran más que en los Estados jónicos; los *Thetes*, jornaleros, sin propiedad territorial, son en Homero los mismos que en la época de Solon existían en Atenas; la palabra *demos*, que unas veces significa «llanura» y otras «asamblea popular», es evidentemente una expresi-

<sup>1)</sup> *Odisea* 7, 80. Véase *Iliada* 2, 547.

<sup>2)</sup> *Iliada* 8, 203, 20, 404 con los escolios. *Epigr. Hom.* 7 (en el Pseudo-Heródoto c. 17).

<sup>3)</sup> Apolodoro 3, 12, 6. [Fragm. 15 de Müller.]

<sup>4)</sup> Véase el comienzo del Cap. IV. Por lo demás, no nos hemos servido de pasajes sospechosos que pudieron ser interpolados en la época de Pisistrato. Sobre la tendencia ática que se observa en la mitología de Homero, véase también el Pseudo-Heródoto c. 28.

sión jónica. Platon hace observar á un espartano <sup>1)</sup>, que el régimen de vida descrito por Homero, tiene un carácter más bien jónico que lacedemonio, y podrían citarse innumerables usos y costumbres que los Dorios difundieron entre los demás pueblos que habitaban la Grecia, y de los cuales no se halla vestigio alguno en los poemas homéricos. Prescindiendo por último de los lugares que sirven de teatro á la *Iliada* y á la *Odisea*, vemos que precisamente las noticias topográficas del poeta más claras y más exactas, son las que se refieren á la Jonia septentrional y á la vecina Meonia, cuya pradera ásica, el río Caistro con sus cisnes, el lago gigeo, el monte Tmolos <sup>2)</sup> y el Sipilo, en fin, con el Aqueloo <sup>3)</sup>, son para él evidentemente recuerdos de la juventud.

Si pudiéramos seguir el pálido resplandor de estos indicios á través de las densas tinieblas de los mitos antiguos, y si tratásemos de relacionar las conclusiones que probablemente habríamos de obtener con la historia de Esmirna, el resultado de nuestras investigaciones sería, sobre poco más ó menos, el siguiente:

Homero perteneció á una de las familias jónicas que emigraron de Efeso para trasladarse á Esmirna, en la época en que los Eolios y los Aquéos formaban la mayor parte de la población de aquella ciudad, y en que sus tradiciones hereditarias sobre la guerra de Troya despertaban el más vivo interés. Merced á su genio poético, supo conciliar los caracteres opuestos de las dos razas, tratando un asunto aquéo con la gracia y el ingenio de un jonio; pero al expulsar más tarde Esmirna á los Jonios, privóse de su antigua celebridad poética, pues probablemente consecuencia de esta expulsión fué el establecimiento de los Homéridas en la isla de Chíos <sup>4)</sup>.

Por otra parte, ha de observarse que esta exposición, basada en la historia de las colonias del Asia Menor, colocaría el nacimiento de Homero algunas generaciones después de la colonización de los Jonios, con cuya fecha están de perfecto acuerdo los

<sup>1)</sup> *Leyes* 3, p. 680, c.

<sup>2)</sup> *Iliada* 2, 865, 20, 392.

<sup>3)</sup> *Iliada* 24, 615. Infiérese de los escolios, que el Aqueloo homérico, es el arroyo Aqueloo que corre del Siphon á Esmirna.

<sup>4)</sup> \*Esta opinión ha sido combatida entre otros por Sengebusch en su crítica de la *Geschichte der Homerischen Poesie*, de Lauer en el *Jahrs Fahr.*, vol. 67, cuad. 3, 4, 6., y especialmente en el cuad. 4, p. 361 y 62. [Véase Sengebusch, *dissert. homer. poster.*, p. 51 y ss.]



testimonios de la antigüedad más dignos de crédito. Los cálculos de Heródoto y de los cronólogos alejandrinos, ofrecen el mismo resultado, pues el primero coloca á Homero y á Hesiodo cuatro siglos antes de la época en que él floreció <sup>1)</sup>, y los segundos aseguran que existió cien años después de la emigración jónica y sesenta antes de la publicación de las leyes de Licurgo <sup>2)</sup>. No faltan, sin embargo, escritores, aun de los más eruditos de la antigüedad, que opinen de muy diverso modo.

Homero, pues, de quien por lo menos sabemos con seguridad estos escasos detalles, dió el primer impulso á la poesía épica. Antes de él, la poesía, como ya hemos tenido ocasión de ver, se limitaba á celebrar en breves cantos aventuras ó hazañas aisladas; pero la mitología heróica había allanado el camino á los poetas agrupando los hechos y las proezas de los héroes más ilustres, y dando por ende á estas agrupaciones una coherencia natural y una idea fundamental común. Una vez conocidos los caracteres generales y los puntos más culminantes de estos ciclos de tradiciones y de leyendas, el poeta podía relatar un episodio, ya de la vida de Heracles, ya de la de cualquiera de los siete reyes que destruyeron á la famosa Tebas, ya de la de un héroe cualquiera de la guerra de Troya, en la seguridad de que el auditorio comprendería la tendencia ó fin principal de su canto, á saber: en el primer caso, la apoteosis de Heracles, y la fatal destrucción de Tebas y de Troya, en los dos últimos. Durante mucho tiempo, los rápsodas contentáronse, sin duda alguna, con celebrar en poemas cortos, hechos aislados de la tradición heróica, como hicieron más tarde varios poetas de la escuela de Hesiodo; de tal manera, que podía coleccionarse en estos cantos toda la

<sup>1)</sup> Heródoto 2, 53.

<sup>2)</sup> Apolodoro, *Fragm.*, vol. 1, p. 410, edic. Heyne. [*Fragm.* 74 de Müller. En el libro 6.º de la vida de Homero en Westermann, p. 31, 13, se dice que Eratóstenes asegura que el poeta floreció 100 años después de la emigración jónica, y Apolodoro que 80. Mucho menos puede fijarse cuánto tiempo después de la guerra de Troya compuso Homero sus poesías. En general, según la impresión que los mismos poemas producen, puede asegurarse que fué en un período muy posterior al que ordinariamente se creía en la antigüedad. Véase sobre estos datos cronológicos á Sengebusch, *dissert. homer. poster.*, p. 85-86. Según su ingeniosa interpretación, la diversidad de las noticias sobre el nacimiento de Homero, en distintos lugares y en diferentes épocas, indica el diverso origen y florecimiento de la poesía épica en diferentes comarcas del Asia Menor y de las islas.]

serie de aventuras de un mismo héroe, sin que por esto llegara á formarse jamás un poema completo, sino un conjunto de poemas independientes entre sí, y el cual, por consiguiente, carecía de la unidad en los caracteres y en la composición, que es lo que constituye la esencia de la verdadera epopeya <sup>1)</sup>. Debió ser, pues, un hecho muy nuevo y que debió producir una sensación extraordinaria, el de que un poeta escogiera de entre tan inmensa colección de mitos, un asunto que, por sí mismo, é independientemente de sus conexiones con los demás del mismo ciclo, ofreciese un interés bastante poderoso para satisfacer al espíritu, y se prestase á un desarrollo tal que se pudiera hacer intervenir en él á los principales héroes de todo un ciclo, conservando cada uno de ellos su carácter individual, sin que por esto el héroe principal ó la principal acción del poema quedaran oscurecidos y eclipsados.

Dos asuntos de tan grande extensión y de tanto interés, encontró Homero en la *ira de Aquiles* y en el *regreso de Ulises*.

El primero de estos asuntos es un acontecimiento que no debió ser muy anterior á la total destrucción de Troya, puesto que fué causa de la muerte de Héctor, defensor de aquella ciudad. Indudablemente una antigua leyenda ya muy conocida en la época de Homero, contaba cómo Héctor había muerto á manos de Aquiles por haber matado aquél á Patroclo, y cómo el hijo de Thétis no había acudido en socorro de su mejor amigo, porque, irritado contra los Griegos que le habían inferido una ofensa cruel, habíase negado á tomar parte en el combate. El cambio que se opera en el corazón de Aquiles y que le trueca de enemigo de los Griegos en enemigo de los Troyanos, es el que el poeta escoge como punto más culminante de su poema, el momento decisivo de la acción: pues así como por una parte, el cambio completo y repentino en la suerte de las armas, que es el resultado de aquella transformación, hace resaltar la grandeza de Aquiles, por otra, la metamorfosis de un carácter tan firme y tan resuelto no podía dejar de impresionar profundamente el ánimo del auditorio. Al adoptar este momento como el principal de la acción, hacíanse de todo punto necesarios una preparación larga y un desarrollo lento, debiéndose relatar no sólo la causa de la ira de Aquiles,

<sup>1)</sup> [De esta unidad habla Aristóteles en su *Poética* c. 8, donde presenta como ejemplos de aquel defecto á los Heracleidas y Teseidas, defecto que consiste en confundir la unidad de acción con la unidad de persona.]



sino también las deplorables consecuencias que para los Griegos tuvo; además, la necesidad de poner de manifiesto las insuficientes fuerzas de los demás héroes suministraba ocasión al poeta para pasar, por decirlo así, revista á sus imponentes figuras. En la disposición de esta parte preparatoria, y en la manera cómo la enlaza con la catástrofe principal, es donde el poeta demuestra, especialmente, que conoce los secretos íntimos de la composición poética; así como el arte con que sabe retardar el desenlace y velar el plan del poema <sup>1)</sup>, acusa una madurez de ingenio poético que admira y confunde, si se tiene en cuenta la remota época en que la obra fué compuesta. Después de haber vencido numerosos obstáculos, el poeta, en realidad, no persigue más que un fin: el de aumentar continuamente las calamidades que afligen á los Griegos por la injuria inferida á Aquiles; así es que desde el principio (*Iliada* 1, 503 y ss.) pone en boca de Zeus el anuncio de la venganza y glorificación del hijo de Thétis. Es evidente también, que al mismo tiempo trata de inculcar en el alma del auditorio, el deseo, siempre creciente, no sólo de ver á los Griegos salvados de una ruina completa, sino también de ver humillados el intolerable rencor y la indomable soberbia de Aquiles. El poeta logra ambos fines con el cumplimiento del *secreto designio de Zeus*, que el dios sólo confía á Hera, ya mediado el poema <sup>2)</sup> y que oculta á Thétis y á su hijo Aquiles, quien de seguro habría olvidado su inquina contra los Aquéos, si lo hubiera conocido. Estimulado luego por la pérdida de su mejor amigo, al cual había enviado á combatir *en interés de su propia gloria* <sup>3)</sup> y no por salvar á los Grie-

<sup>1)</sup> [Al intentar exponer un plan de la *Iliada*, debe tenerse principalmente en cuenta el pasaje 2, 40. Véase además lo que O. Müller en su artículo sobre la obra de K. Lachmann, *Vorlesung über die ersten zehn Bücher der Ilias*, Berlin, 1838, dice en contra de la teoría expuesta por este autor sobre los cantos. *Kl. Schriften*, vol. 1, p. 560 y ss.]

<sup>2)</sup> Thétis no había dicho nada á Aquiles de la muerte de Patroclo (*Iliada* 17, 411), porque ella misma la ignoraba (*Iliada* 18, 63). Zeus oculta de igual suerte sus propósitos á Hera y á los demás dioses, no obstante el pesar que á estos producen las derrotas de los Aquéos; tampoco los revela á Hera sino después de su sueño en el monte Ida (*Iliada* 15, 65). Los antiguos reputaron apócrifos los versos (*Iliada* 8, 475-476) pero sin hacer mención alguna del argumento de más peso que alegaban en contra de su autenticidad. Véase *Schol. Venet. A.*

<sup>3)</sup> Homero no desea que la aparición de Patroclo sea considerada como prueba de que Aquiles comienza á deponer su ira, porque en aquel mismo instante expresa este héroe el deseo de que ni un solo griego se libre de la muer-

gos, deponer de repente su hostilidad contra éstos, sintiéndose animado por pasiones completamente contrarias. De este modo, la glorificación del hijo de Thétis va unida con la acción casi imperceptible del destino que los Griegos creían ver en todas las cosas humanas.

Todo esto basta para probar que la glorificación de Aquiles, ante quien deben inclinarse todos los demás héroes griegos, y que es el único capaz de vencer á los Troyanos, no es el fin exclusivo y último que se propone el autor de la *Iliada*. En general, la poesía griega no se ha mostrado nunca muy propicia á las apoteosis de un solo individuo, aunque éste fuera el más grande de los héroes. Aparte esto, hay en el carácter de Aquiles rasgos que no permiten suponer que el poeta haya querido hacerle único objeto de toda nuestra simpatía, pues que presenta al héroe, inmoderado, ardiendo en deseos de alcanzar lo sobrenatural y sobrehumano, pasando de repente de un extremo de una pasión al extremo opuesto, cambiando el inexorable odio que profesaba á los Griegos, por el dolor desesperado que le causa la muerte de Patroclo, y este dolor, por una cólera ciega contra Héctor; y, sin embargo, no puede negarse que Aquiles es el primer carácter de la *Iliada*, el más grande y el más sublime; hay, independientemente de su valor heroico que eclipsa el de los otros héroes, algo de divino en la elevación de su alma. Cuando se recuerda la melancolía que, á pesar de su indomable valor se apodera de Héctor, y que no le deja y le acompaña á la pelea como sombrío presagio de su adversa suerte, ¡qué grande y elevada parece el alma de Aquiles, quien conociendo la prematura muerte que le aguarda, sabiendo que ha de morir cuando Héctor muera <sup>1)</sup>, ni un solo instante vacila antes de dar comienzo al combate, ni nada viene á alterar su calma después de la lucha! En los funerales y en su entrevista con Priamo, escena sin rival en toda la poesía antigua, es donde, sobre todo, aparece Aquiles en toda su grandeza: el odio de raza, la ambición personal, todas las pasiones bárbaras, en fin, ceden el puesto, lo mismo en los héroes que en el auditorio, á los sentimientos más dulces y más humanos. El proceso de purificación por el cual va pasando gradualmente el carácter de Aquiles y que

te, y de que únicamente ellos dos, Aquiles y Patroclo, escalen los muros de Troya (*Iliada* 16, 97).

<sup>1)</sup> *Iliada* 18, 95, 19, 417.



limpia de toda mancha la parte divina de su naturaleza, es lo que constituye el pensamiento dominante del poema; y la manera cómo este proceso se comunica á la mente del auditorio, dominado por el interés del asunto, hace de la *Iliada* uno de los cantos más hermosos y más perfectos que jamás produjo ingenio poético alguno.

Suprimir una parte esencial de este conjunto de hechos, de circunstancias y de sentimientos diversos, por considerarla innecesaria, equivaldría á separar los miembros de un organismo vivo, cuyos miembros perderían, así como el cuerpo todo, su vitalidad propia; esto es: que así como la vida no reside en una sola parte del cuerpo, sino en el conjunto de ciertos sistemas y miembros, así también la unidad de la *Iliada* estriba en la combinación de ciertas partes. Ni la importante introducción que describe las derrotas de los Griegos hasta el incendio de la navé de Protesilao, ni el cambio en los acontecimientos ocasionado por la muerte de Patroclo, ni el aplacamiento de la cólera de Aquiles, ninguna de estas circunstancias, en fin, podía omitirse, una vez que el germen productor de tal poema había arraigado y comenzado á desarrollarse en el alma de Homero. No puede, sin embargo, negarse que la *Iliada*, en su forma actual, rebasa los límites del plan primitivo, y que la introducción, sobre todo, que refiere las tentativas de los otros héroes para reemplazar á Aquiles reparando los daños que á los Griegos ocasionaba la ausencia del héroe, es demasiado larga. Ahora bien; la hipótesis de que han sido posteriormente intercalados en la *Iliada* pasajes importantes, puede aplicarse con más probabilidades de acierto á los primeros libros, que á los últimos, en los cuales, no obstante, han creído encontrar más vestigios de interpolaciones algunos críticos modernos. Dos causas principales parecen haber determinado esta extensión excesiva—séanos lícito llevar tan lejos las hipótesis—ejerciendo poderosísimo influjo en el ánimo de Homero, y más aún en el de sus sucesores los Homéridas. En primer lugar, es evidente que de antiguo dominó la idea de completar la obra, dando cabida en ella á todos los acontecimientos y descripciones que solo podían tener interés en un poema que tratase de *toda la guerra*. Es muy probable además que á este fin fueran utilizados muchos cantos antiguos cuyos asuntos fuesen diversos episodios aislados de la guerra de Troya y cuyos más hermosos pasajes fueran trasladados al nuevo poema; puesto que allí donde la poesía

popular se propaga por la tradición oral, las mejores ideas de los poetas del pasado son consideradas como patrimonio común, y se las da una vida nueva, fundiéndolas con otros nuevos materiales <sup>1)</sup>.

Aunque, merced á este procedimiento, se han deslizado en el poema elementos que no parecen estar muy de acuerdo con su asunto principal, y que encajaban, sin duda, mejor en un relato más antiguo de la guerra de Troya; y aunque por este medio un poema sobre la *ira de Aquiles* se ha convertido en una *Iliada*, como con razón se le llama, fuerza es convenir en que esta transformación se justifica plenamente considerando la manera cómo, siguiendo sin duda las tradiciones en su época predominantes, ha comprendido y presentado el poeta la situación respectiva de las naciones beligerantes, así como su sistema de hacer la guerra, hasta la separación de Aquiles del resto del ejército. Aunque las tradiciones hubieran ido poco á poco empobreciéndose desde los tiempos de Homero, los acontecimientos principales vivían aún en la memoria de los poetas cíclicos y de los posteriores, los cuales nos dicen que desde el momento en que los Griegos desembarcan, y en que Héctor, muerto Protesilao, es puesto en fuga por Aquiles, hasta el instante en que este héroe se aleja del combate, los Troyanos no hacen tentativa alguna para expulsar á los Griegos de su territorio. Estos últimos, mientras que Troya oponía á sus ataques fuerte resistencia, mandados por Aquiles, asolaron las ciudades é islas vecinas, entre las cuales Homero menciona especialmente á Pedaso, ciudad de los Lélegos, la ciliciana Tebas, al pie del monte Placo, la vecina ciudad de Lirneso y las islas de Lesbos y de Tenedos <sup>2)</sup>. La idea que el poeta se formaba del es-

<sup>1)</sup> (Esta acertada observación no es sólo aplicable á la poesía popular sino que también lo es, en cierto modo, á la literatura griega. Impera en ella entre las diversas obras del mismo género, una relación de dependencia tal, que en ocasiones, se manifiesta, en la transcripción pura y simple de partes enteras de obras anteriores. Esto se designaba con el término especial de παραποιήσις, que significa algo más que mera imitación. Así se explican las acusaciones de plagio tan frecuentes en la antigüedad y á que ni siquiera se han sustraído, por ejemplo, ni los mismos Diálogos de Platon.)

<sup>2)</sup> El por qué los Troyanos no atacaron á los Griegos mientras que Aquiles estaba ocupado en sus expediciones marítimas, solo puede contestarse con la historia y no con la tradición legendaria. No es menos extraño que Homero no conozca á ningún héroe aquéu que hubiera muerto en la batalla con los Troyanos después de Protesilao y antes de comenzar los acontecimientos narrados en



tado de la lucha en el momento á que aludimos, se revela claramente en diversos pasajes. Los Troyanos, por ejemplo, no se aventuraban á salir de detrás de los muros de la ciudad, mientras que Aquiles tomase una parte activa en la guerra, y aun cuando Héctor ardía en deseos de intentar una salida, conteníanle el temor general y la pusilanimidad de los ancianos <sup>1</sup>). Esta idea que indudablemente tenía el poeta del aspecto de la guerra, explica perfectamente el por qué dió cabida en la *Iliada* á acontecimientos que deberían más bien colocarse en los comienzos del sitio. Así, por consejo de Nestor, los Griegos se forman por pueblos y por fratrías, lo que da al poeta pretexto para enumerar las diversas tribus y para insertar el catálogo de las naves, contenido en el segundo libro, todo lo cual nos da á conocer la organización general del ejército; mientras que Helena y Priamo, contemplando á los Griegos desde lo alto de los muros de Troya en el libro tercero, y Agamemnon pasando revista á las tropas en el cuarto, nos dan noticia del carácter individual de cada uno de los principales héroes. Al llegar á este punto, el poeta hace surgir en la mente de los Griegos y de los Troyanos una idea que habría debido ocurrírseles en los nueve primeros años de la lucha: no cuando los Griegos, dirigidos por Aquiles, y confiados en su superioridad, habían de mirar los tratados como indignos de ellos: me refiero á la idea de que decidiera del resultado de la guerra, un combate singular entre los dos personajes que habían sido sus promovedores; proyecto que no se llevó á cabo, gracias á la cobarde fuga de Paris y á la deslealtad de Pandaro. Más tarde, cuando después de su primer encuentro con los Troyanos, se convencen de que éstos son bastante fuertes para hacerles frente en campo abierto, los Griegos levantan un muro de defensa delante de sus naves; y el olvido en que en esta ocasión incurren de hacer sacrificios en honor de los dioses, es una razón que se aduce para que el éxito no corone sus intentos. Este pasaje pareció ya á Tucídides tan poco conciliable con la probabilidad histórica, que, sin dar crédito al testimonio de Homero, colocó

la *Iliada*. Véase especialmente la *Odisea* 3, 105-106. Tampoco menciona ningún héroe troyano muerto en el combate. Eneas y Licaon son sorprendidos en ocupaciones pacíficas (*Iliada* 21, 34) y lo mismo puede suponerse respecto de Nestor y de Troilo, *Iliada* 24, 257.

<sup>1</sup>) *Iliada* 5, 788. 9, 352. 15, 721.

este acontecimiento inmediatamente después del desembarco <sup>1</sup>). La tendencia á comprenderlo todo en los límites del poema, se revela también en el hecho de que muchos detalles en él contenidos, son evidentemente imitación de otros por completo ajenos al asunto de la *Iliada*. La herida en el talón <sup>2</sup>), por ejemplo, que Paris infiere á Diómedes, está tomada de la relación de la muerte de Aquiles, que á su vez proporciona las líneas generales de los últimos momentos de Patroclo, puesto que una divinidad y un mortal, son, en uno y otro caso, los que ejecutan los fallos del Destino <sup>3</sup>).

La segunda causa que ha influido en la desmesurada extensión de la introducción á la *Iliada*, la cual retarda indefinidamente la acción principal, hemos de buscarla en la lucha que en el alma del poeta libraban el plan de su obra y su patriotismo. Al leer detenidamente el poema, salta á primera vista que, queriendo hacer resaltar los desastres y las calamidades que los Griegos sufrieron por efecto del retraimiento de Aquiles, el autor, se ve, por decirlo así, detenido en su marcha hacia este fin, por el deseo muy natural de vengar la muerte de cada griego, con la de un troyano más ilustre y de avalorar la gloria de los numerosos héroes aqueos, haciendo perecer á mayor número de Troyanos aún en las batallas en que los Griegos eran vencidos. Aunque admitiéramos que, viviendo entre los descendientes de los héroes aqueos, tuvo á su disposición más tradiciones sobre las hazañas de éstos que sobre las de los héroes troyanos, hay otra razón que explica muy á las claras la marcada preferencia que siempre otorga á las tradiciones aqueas: aludo al propósito manifiesto

<sup>1</sup>) Tucídides I, 11. La tentativa del escoliasta de resolver la dificultad, suponiendo la existencia de una muralla grande y de otra pequeña, es perfectamente pueril. [Con razón observa Sauppe, que Tucídides no tomó las noticias que nos comunica, de Homero; pues también dice que los Aqueos cultivaron el campo delante de Troya, de lo cual no habla Homero. Parece, sin embargo, más razonable el juicio de Aristóteles, que consideraba las fortificaciones pura invención poética. Véase en Estrabon 13, p. 598 y en Eustacio sobre la *Iliada* 7, 446. La opinión de O. Müller ha sido combatida por Grote, *Gesch. Griech.*, vol. 2, p. 252 nota, y por L. Friedländer en su *Homerische Kritik von Wolf bis Grote*, Berlin, 1853, los cuales consideran la *Iliada* como una Aquileida extensa.]

<sup>2</sup>) *Iliada* 11, 377.

<sup>3</sup>) *Iliada* 19, 417. 22, 359. Era destino de Aquiles: θεῶν τε καὶ ἀνέρι ἔρι δαμῆναι.



del poeta de dar á su obra un carácter nacional. En efecto, es demasiado breve el relato de la batalla del segundo día, en el libro octavo, donde los hechos, bajo la inspección de Zeus, van por camino recto, y en el cual el poeta se ve obligado á confesar la derrota de los Griegos, que por otra parte compensa con las grandes pérdidas que hace sufrir á los Troyanos, si se la compara con la del primer día, en que prescindiendo de toda otra cosa, refiere minuciosamente las hazañas de Diómedes, narración larguísima que ocupa cinco libros, desde el segundo al sétimo, y en la cual Zeus aparece como habiendo olvidado por completo su determinación y la promesa que á Thétis había hecho. Las hazañas de Diómedes <sup>1)</sup> guardan estrecha relación, es verdad, con la violación del armisticio, puesto que la muerte de Pandaro, necesaria é inevitable como justo castigo de su traición, es obra de Thétis <sup>2)</sup>; pero el poeta aumenta considerablemente esta relación, con los combates con los dioses, que caracterizan el mito de Diómedes <sup>3)</sup>. Resultan, sobre todo en esta parte del poema, ligeras contradicciones entre ciertos pasajes, y á veces también interrupciones en el hilo de la narración. Tales son, entre otras, las opiniones contradictorias emitidas por Diómedes y por su consejera Athene, sobre si es ó no lícito luchar con los dioses <sup>4)</sup>, y la contradicción, que ya los antiguos habían notado, respecto de la coraza de Diómedes <sup>5)</sup> la cual, después de todo, se explica fácil-

<sup>1)</sup> Διομήδους ἀριστεία.

<sup>2)</sup> *Iliada* 5, 290. Homero no hace en esta ocasión, la observación que es de esperar, sino que siguiendo su costumbre hace derivar el efecto moral del simple encadenamiento de los hechos, sin indicación alguna de su parte.

<sup>3)</sup> Diómedes, según la tradición argiva sobre Palas, estaba estrechamente unido á esta divinidad, era su escudero y el protector del Paladium. Por esta razón Homero le presenta más en contacto que á los demás héroes, con los dioses olímpicos. Palas dirige su carro y le da valor para hacer frente en el combate á Ares, á Aphrodite y al mismo Apolo. Es digno, sobre todo, de tenerse en cuenta que Diómedes no lucha nunca con Héctor, sino con Ares que hace á Héctor victorioso.

<sup>4)</sup> *Iliada* 5, 130, 434, 827. 6, 128. [Nutzhorn en su *Entstehungsweise der Homerischen Gedichte*, Leipzig, 1869, p. 198 observa lo siguiente: «Cierto que en la *Iliada* 5, 130 exhorta Athene á Diómedes, á no luchar con sus solas fuerzas, con ninguna otra deidad más que con Aphrodite y cuando Diómedes V. 434, olvida un momento esta advertencia con respecto á Apolo, se arrepiente muy luego V. 443, y en el V. 827 no lucha por sí solo; Athene le presta su auxilio, y con su brazo vigoroso da dirección á la espada del héroe y acrecienta la fuerza del golpe.»]

<sup>5)</sup> *Iliada* 6, 230. 8, 194. La contradicción referente á Pilemenes, desapare-

mente admitiendo que la escena entre Diómedes y Glauco fué interpolada por un homérida de Chíos, en honor tal vez, de algún descendiente de Glauco <sup>1)</sup>. Por lo que hace á las escenas nocturnas del libro décimo <sup>2)</sup>, háse conservado un texto, según el cual formaban, en un principio, un poema aparte que Pisistrato hizo agregar á la *Iliada* <sup>3)</sup>. Fúndase esta aseveración, en el hecho de que ni en los libros anteriores ni en los posteriores á éste, se encuentra alusión alguna á los hechos que menciona, ni una sola palabra que recuerde la llegada de Reso al campamento troyano, ni el robo de sus caballos por Ulíses y por Diómedes; de modo que podría omitirse este libro entero sin que en el poema quedase un vacío sensible. Es, sin embargo, claro, que dicho libro décimo fué compuesto expresamente para ocupar el lugar en que se halla colocado, para completar las aventuras del resto de aquella noche, y para añadir una nueva proeza á las de los héroes griegos; puesto que ni por sí solo era una obra completa, ni podía formar parte de ningún otro poema.

La naturaleza del asunto explica perfectamente por qué la primera parte de la *Iliada* hasta el combate de las naves, tiene, en comparación con el resto del poema, un carácter más alegre, mientras que la segunda mitad del mismo lleva un sello grave y trágico que se revela hasta en las expresiones en ella empleadas. Los malos tratamientos que sufre Tersites, la cobarde huida de Paris, que se refugia en los brazos de Helena, la necia credulidad de Pandaro, los clamores de Ares y las lágrimas de Aphrodite, herida por Diómedes, son, en los primeros libros de la *Iliada*, otros tantos episodios alegres y divertidos que en vano se buscarían en los últimos. La fisonomía del antiguo aeda, de alegre expresión al principio, y que á veces se ve animada por una sonri-

ce, si suprimimos el verso 579 del libro 5.º y conservamos el 658 del 13. [Aristófanes de Bizancio, quiso, por el contrario, suprimir los versos 658 y 659 del 13.] De escasisima importancia es, en mi concepto, el olvido de enviar un mensaje á Aquiles, que suele echarse en cara á Patroclo, *Iliada* 11, 839. 15, 390. ¿No podía Patroclo haber enviado un mensajero á Aquiles para darle cuenta de cuanto éste deseaba saber? que Polidamas no siga el consejo que él mismo da á Héctor (*Iliada* 12, 75. 15, 354, 447. 16, 367), puede hallar excusa en la natural debilidad de los hombres.

<sup>1)</sup> Véase el comienzo del Cap. IV.

<sup>2)</sup> Νυκτεγερσία y Δολωνεία.

<sup>3)</sup> *Schol. Venet.* á la *Iliada* 10, 1. Eustacio, p. 785, 41 edic. Rom. [Este libro, sin embargo, se atribuye también expresamente á Homero.]



sa irónica, toma poco á poco una expresión trágica y apasionada <sup>1)</sup>). Aunque este contraste se explica perfectamente si se tiene en cuenta cuál era el plan primitivo de la obra, puede, sin embargo, dudarse de si el principio del segundo libro, en que este tinte jovial y alegre es más marcado que en ningún otro lugar del poema, emana realmente de Homero, ó si, por el contrario, como es más verosímil, es obra de algún homérida de la época siguiente. Zeus se propone, en la parte mencionada de la epopeya, *engañar* á Agamemnon inspirándole en sueños ánimo para entrar en batalla; luego Agamemnon trata de inducir también á engaño á los Aquéos, persuadiéndolos de que está decidido á volver á su patria, mientras que arde en deseos de comenzar el combate y abriga la esperanza de vencer; los Griegos, sin embargo, á quienes sólo quiso poner á prueba á fin de animarlos á que comenzasen la lucha, burlan de nuevo su espectación, mostrándose muy gozosos de retirarse y de dejar contra la voluntad del Destino incólume á Troya; lo cual habrían hecho á no haberlo impedido Ulises que les detiene obedeciendo á una inspiración divina. Materiales son estos, como se ve, más á propósito para una *comedia mitológica*, matizada de delicada ironía y de una intriga encantadora, en la cual desempeñaría el papel principal Agamemnon, á un mismo tiempo engañador y engañado, porque creyendo inventar una mentira ingeniosa, pronuncia, sin sospecharlo, una verdad amarga cuando dice que «Zeus le ha jugado una mala pasada» <sup>2)</sup>). Pero es imposible que esta comedia que ocupa más de la mitad del segundo libro, entrase desde luego en el primitivo plan de la *Iliada*, porque Agamemnon, quejándose dos días después á los Griegos de haber sido engañado por Zeus en sus presentimientos de victoria, emplea en *serio* las mismas palabras de que él mismo se había servido cuando á su vez trataba de engañar á aquéllos <sup>3)</sup>; en efecto, sólo haciendo caso omiso de

<sup>1)</sup> [Nitzhorn, *op. cit.*, p. 222, trata de demostrar que tampoco en los cantos posteriores desapareció por completo el tono humorístico. No obstante no estuvo muy feliz en los ejemplos que cita, como la escena en el Olimpo entre Hera y Zeus en el libro 14, la del principio del 15, donde Zeus recuerda á su esposa cómo levantándola primero en sus brazos la dejó suspendida entre el cielo y la tierra con dos yunques atados á los pies, ó las palabras de Priamo á los Troyanos que le rodeaban, en el libro 24, 239.]

<sup>2)</sup> *Iliada* 2, 114; *νὺν δὲ κακὴν ἀπάτην βουλευόμετο.*

<sup>3)</sup> *Iliada* 2; 111 á 118 y 139 á 141 correspondiente á *Iliada* 9, 18 á 28.

todas las leyes de la verosimilitud, puede creerse que el poeta presentara á Agamemnon como capaz de repetir seriamente una queja que él mismo acababa de inventar, sin echar de ver la contradicción flagrante que aparece entre ésta y su anterior opinión. Es, pues, evidente, que el pasaje serio y más breve no trae su origen del más cómico y más largo, sino que éste es, por el contrario, una parodia de aquél compuesta por algún homérida posterior é intercalada en el texto en reemplazo de una descripción original más concisa del armamento de los Griegos.

Pero ninguna parte de la *Iliada* ofrece contradicciones tan manifiestas con el resto del poema, como el *catálogo de las naves* ya mencionado. Ya muchos de sus pasajes despertaron las dudas de los antiguos críticos, como, por ejemplo, la reunión de las naves de Atenas con las de Ajax, evidentemente intercalada para favorecer á las familias atenienses de los Eurisácidas y Filaidas, que se decían descendientes de Ajax; y la derrota de los *Panhelenos*, vencidos, contra la invariable costumbre de Homero, en el manejo de la lanza por Ajax el locrio. Pero son aún más importantes las contradicciones histórico-legendarias que existen entre el catálogo y la *Iliada*: *Meges*, hijo de Fileo y rey de Dulichion según el catálogo, es en la *Iliada* <sup>1)</sup> rey de los Epeos y habita en Elis. El catálogo sigue en este punto la tradición generalmente admitida en aquella época y aún en épocas posteriores <sup>2)</sup>, según la cual Fileo, padre de Meges, había abandonado su patria á consecuencia de una reyerta que tuvo con su hermano Augeas; *Medon*, hijo natural de Oileo, que aparece en el catálogo como jefe de las tropas de Filoctetes, que venían de Metona, se convierte, por el contrario, en la *Iliada*, en jefe de los Ftios <sup>3)</sup>, habitantes de Filace, los cuales en el catálogo, son un pueblo completamente distinto, capitaneado por Podarces en lugar de Protesilao. Ante tan palpables y manifiestas contradicciones, ha de concederse también importancia no escasa á otros detalles que señalan diferencias esenciales entre las apreciaciones é ideas de los autores del episodio y del poema: según la *Iliada* Agamemnon tenía bajo su poder toda la Argólida, á partir de

<sup>1)</sup> *Iliada* 13, 692. 15, 519.

<sup>2)</sup> Calimaco en el Escolio á la *Iliada* 2, 629. Véase Teócrito 25, 55. [Sobre el catálogo de las naves véase T. Mommsen, *Philolog.*, vol. 5, p. 525.]

<sup>3)</sup> *Iliada* 13, 693. 15, 334.



Micene —esto es, la parte que linda con el Peloponeso—y muchas islas<sup>1)</sup>, en tanto que el catálogo no le asigna ninguna isla dándole en cambio á Egialeía, la cual no llegó á ser aquéa hasta después de la expulsión de los Jonios<sup>2)</sup>. Respecto á los Beocios, los autores del catálogo olvidaron, sin duda, que en la época de la guerra de Troya habitaban la Tesalia, pues presentan á la nación *entera*, como ya establecida en la comarca que después recibió el nombre de Beocia<sup>3)</sup>. En la *Iliada* no se hace mención alguna de héroes ni de guerreros que procedentes de la orilla oriental del mar Egeo ni de las islas del Asia Menor fueran á unirse al ejército aquéo, ni de los héroes de Cos, Fidipo y Antifo, ni del hermoso Nireo de Sime; ni dice que Tlepolemo viniese de Rodas, sino que se limita á llamarle hijo de Heracles, de lo cual puede inferirse que pasaba á los ojos del autor de la *Iliada* por un héroe de Tirinto. La interminable lista de nombres de islas de la costa del Asia Menor que figura en el catálogo, destruye la belleza y unidad del cuadro de las naciones beligerantes trazado en la *Iliada*, en la cual todos los aliados de Troya proceden del Norte y del Este del mar Egeo, al paso que los guerreros aquéos, por el contrario, vienen del Oeste<sup>4)</sup>. Es digno también de tenerse en cuenta, que según el catálogo, los Arcadios, á las órdenes de Agapenor, los Perrebos (2, 749) y los Magnetos (2, 756) combatieron al pie de los muros de Troya, mientras que la *Iliada*, siguiendo una tradición más verídica, no coloca entre las filas aquéas á los pueblos de raza pelásgica; y sabido es que de entre todos los Griegos, los Arcadios y los Perrebos fueron precisamente los que por más tiempo permanecieron fieles á su origen pelásgico.

Pero si la enumeración de las tropas aquéas parece demasia-

<sup>1)</sup> *Iliada* 2, 108.

<sup>2)</sup> El verso 572 del libro 2.º de la *Iliada*, en el cual Adrasto es llamado el primer rey de Sicione, confrontado con Heródoto (5, 67-68), muestra bien claramente la idea del rapsoda argivo.

<sup>3)</sup> Hay también en la *Iliada* un pasaje—si bien de poca importancia—que habla de *Beocios en Beocia* (*Iliada* 5, 709). Por esto, sin duda, admite Tucídides [1, 12] que un ἀποδασμός de Beocios se había establecido entonces en Beocia, lo cual para el catálogo no es suficiente porque en él se habla de la nación entera.

<sup>4)</sup> El pasaje sobre los *Rodios* en el catálogo [*Iliada* 2, 653 y ss.] revela, merced á su extensión desmesurada, el propósito del rapsoda de celebrar esta isla. [Véase O. Müller, *Aeginetica*, p. 42 y *Orchomenos*, p. 367; p. 361 de la 2.ª edic.]

do detallada y como que rebasa los límites del plan primitivo, del poema homérico, no sucede lo mismo con el *catálogo de los Troyanos y de sus aliados*, que está muy lejos de responder á la idea que la *Iliada* misma da de las fuerzas troyanas; así, no se hace en él mención alguna de dos pueblos aliados importantes: los Caucones y los Lélegos, á menudo citados en el poema, sobre todo estos últimos, habitantes de la célebre ciudad de Pedaso á orillas del Satnioeis<sup>1)</sup>. Entre los príncipes omitidos en esta lista, se encuentra Asteropeo, jefe y héroe de los Peonios, quien, habiendo llegado once días antes del combate de Aquiles, y por consiguiente antes de la descripción hecha de este acontecimiento en el libro segundo<sup>2)</sup>, merecía haber sido mencionado con tanta razón por lo menos como Pirecmo<sup>3)</sup>; y por el contrario, encontramos en este catálogo otros nombres que habrían debido aparecer en la *Iliada*, y que, sin embargo, se les ha preterido<sup>4)</sup>. Pero además, tenemos una prueba concluyente de que el catálogo de los Troyanos es de una época relativamente moderna, y de que debió ser compuesto después del de los Aquéos. Esta prueba nos la proporciona el poema *La Cipriada*, que debió servir simplemente de introducción á la *Iliada*<sup>5)</sup>, y el cual ofrece al final—esto es, inmediatamente antes del comienzo de la acción que en la *Iliada* se desarrolla—una lista de los aliados de Troya<sup>6)</sup>; lista cuya existencia no tendría explicación racional, si cuando fué compuesta hubiera existido en el segundo libro de la *Iliada*, una enumeración completa de los pueblos que formaban los dos ejércitos beligerantes. Admitiendo ahora que este catá-

<sup>1)</sup> Por lo que hace á los Caucones, véase la *Iliada* 10, 429, 20, 329. En cuanto á los Lélegos, *Iliada* 10, 429, 20, 96, 21, 86. Véase 6, 35. [Deimling, *die Leleger*, p. 11-12.]

<sup>2)</sup> *Iliada* 21, 155, y 12, 102, 17, 217, 351.

<sup>3)</sup> *Iliada* 2, 848. El autor de este catálogo debió tener tan solo presente el verso 287 del libro 16 de la *Iliada*. El escoliasta (*Iliada* 2, 844) puede en cierto modo ser tachado de poco escrupuloso por haber omitido á *Ifidamas* que era troyano, hijo de Antenor y de Teano y á quien su abuelo materno, príncipe tracio, dió una flota de doce naves. *Iliada* 11, 221.

<sup>4)</sup> Por ejemplo el adivino *Ennomos* que según el catálogo (*Iliada* 2, 861) fué muerto por Aquiles en el río, cuyo hecho no se menciona en la *Iliada*. Lo mismo sucede con *Amfimaco*, *Iliada* 2, 871. [No menos extraña es en el V. 609, la mención de Agapenor no citado en ninguna otra parte.]

<sup>5)</sup> Véase Cap. VI.

<sup>6)</sup> Καὶ κατάλογος τῶν τοῖς Τρωσὶ συμμαχησάντων, Proclo, *Chrestomathia*, p. 476.



go, en su estado actual, no fuese más que un extracto del contenido en el poema ciprio <sup>1)</sup>, explicaría al menos claramente la preterición de Asteropeo, porque habiéndose unido al ejército once días antes de la batalla arriba indicada, según la cronología de Homero había dado ya principio la acción de la *Iliada*, esto es, la peste había diezmado ya el ejército griego <sup>2)</sup>.

De estas observaciones sobre ambos catálogos, pueden sacarse aún otras conclusiones además de las que nos inducen á creer que no fueron compuestos por Homero. Infírese, en efecto, en primer lugar, que los rapsodas que compusieron estos fragmentos, no poseían la *Iliada* por escrito, para recurrir á ella en caso de necesidad, porque de lo contrario habrían sabido que Medon vivía en Filace (*Iliada* 13, 695 y 15, 332) y otros análogos detalles; y en segundo término, que estos poetas no sabían toda la *Iliada* de memoria, y que al formar este catálogo etnográfico de los dos ejércitos, guiábanse por los pasajes que sabían recitar y por los vagos recuerdos que conservaban del resto del poema.

La duda que acerca de la autenticidad de los últimos libros de la *Iliada* existe, es menos grave que la que se abriga acerca de la autenticidad de la primera mitad del poema, y especialmente de los libros segundo, quinto, sexto y décimo. Ciertamente que una tragedia cuyo carácter reclama un asunto dramático, habría podido terminar con la muerte de Héctor, pero no un poema épico que ha de proporcionar al espíritu tranquilidad y reposo; no otro efecto producen los funerales, en los cuales se tributan á Patroclo los mayores honores, y se da á Aquiles la satisfacción más completa. Pero la *Iliada* no sería un todo acabado, sin la devo-

<sup>1)</sup> [Esta aseveración ha sido combatida por Bernhardt, *gr. Litter.*, vol. 2, 1, p. 162, fundándose en que en las obras de Homero no se encuentra vestigio alguno de los cíclicos. Esta es, por lo demás, también la opinión de O. Müller, excepción hecha de lo que al catálogo de las naves se refiere. Véase Cap. VI.]

<sup>2)</sup> [A los argumentos aducidos para demostrar la falta de conexión originaria del catálogo ó enumeración de las naves con la *Iliada* se agrega el relativo á una singularidad de forma sobre la cual, Köchly ha sido el primero en llamar la atención. Esta singularidad consiste en la facilidad con que puede dividirse en secciones de cinco versos (á cuyas secciones se les da el nombre de pentámetros), por donde resulta evidente su parentesco con la poesía catalogica cultivada por Hesiodo y la escuela de Beocia. El único objeto de esta división parece haber sido que se pudiera conservar más fácilmente en la memoria; y no debe considerarse que, como han supuesto algunos, sea signo característico de la poesía denominada hierática.]

lución á Priamo de los despojos de Héctor y si luego no se diera á los mismos honrosa sepultura. El poeta, que en todo el curso de su obra da pruebas de estar animado de un espíritu recto y humanitario y que se esfuerza por sacar siempre triunfante á la justicia, no podía permitir que se cumpliesen en el cadáver de Héctor las amenazas de Aquiles <sup>1)</sup>. En efecto, si tal hubiera sido su intención, habría seguramente hecho constar, pues los Griegos atribuían en aquella época más importancia á la suerte de un cadáver que á la de un cuerpo vivo; y en este caso, el libro vigésimocuarto, habría sido reemplazado por una relación minuciosa del modo cómo Aquiles después de haber maltratado el cuerpo de Héctor lo habría abandonado para que sirviera de pasto á los perros. ¿Pero quien podría hallar, ni siquiera posible, tal conclusión de la *Iliada*? Claro es que al trazar Homero el primitivo plan de su obra, comprendió que la cólera de Aquiles contra Héctor exigiría templanza y expiación, y que al final del poema debía reinar en el alma del héroe, lo mismo que en la del poeta y en la del oyente, la serenidad, la confianza y la calma.

Lo mismo que en la *Iliada* brilla en la *Odisea* la unidad del argumento, hasta el punto de que no podría suprimirse ninguna de las partes esenciales de este poema, sin dejar un vacío en el desenvolvimiento de su asunto. Diferénciase, no obstante, de la *Iliada*, en que su plan es más complicado y artificioso que el de ésta; artificio y complicación que estriban, de un lado, en que en la mayor parte del canto, hasta el libro décimosexto, se desarrollan paralelamente dos acciones capitales; y de otro, en que la acción que se desenvuelve dentro de los límites mismos del poema y casi á nuestra vista, hállase considerablemente prolongada por un relato episódico que aclara y completa la acción principal, y en el cual el poeta pone en boca del héroe imaginario, la parte más interesante y maravillosa de la historia <sup>2)</sup>.

El asunto de la *Odisea*, es la vuelta de Ulises desde un país remoto y completamente desconocido, á su hogar ocupado entonces por una falange de intrusos insolentes, que pretenden arrebatarse su esposa y matar á su hijo. El poema comienza en el momento en que el héroe se encuentra en el lugar más lejano de

<sup>1)</sup> *Iliada* 22, 348. 23, 183.

<sup>2)</sup> De su monólogo (*Odisea* 20, 18 á 21) resulta claramente que el poeta no tenía en modo alguno la intención de presentar sus aventuras como inventadas.



su patria, en la isla Ogigia <sup>1)</sup>, en el centro del mar, donde le retiene siete años, separado de los mortales, la ninfa Calipso <sup>2)</sup>; después de haber escapado, con la ayuda de los dioses que le son propicios, de los peligros que le suscita Poseidon su implacable enemigo, llega al país de los Feacios, pueblo pacífico y voluptuoso, que habita en los confines del globo terrestre, y que no tiene otras noticias de la guerra que las descripciones que de ella hacen los poetas. Partiendo luego de este país en una nave maravillosa que le prestan los Feacios, llega al fin á Itaca durante el sueño. Un hombre leal, el porquero Eumeo, le da hospitalidad, y disfrazado de mendigo logra introducirse en su propio palacio, donde sufre de parte de los pretendientes los tratamientos más duros, que han de justificar después su carácter de vengador terrible y enconado. El autor habría podido contentarse con exponer esta sencilla historia, sin que su poema, á pesar de su poca extensión, hubiera desmerecido en nada de la *Iliada*; pero lejos de esto, el poeta á quien debemos la *Odisea* tal y como nos ha sido transmitida, refiere en su obra una segunda historia que la embellece y completa, no sin introducir en ella, fuera es confesarlo, ciertas escabrosidades que necesariamente habían de resultar de la reunión en la misma de dos acciones, y que eran de todo punto inevitables una vez adoptado un plan tan vasto <sup>3)</sup>.

En efecto, al presentarnos el poeta al hijo de Ulises, que animado por Athene, pide sin temor cuentas á los pretendientes en presencia del pueblo de Itaca reunido en asamblea, y al referirnos después el viaje de aquél á Pilos y á Lacedemonia, á donde se dirige en busca de su padre errante, nos ofrece un hermoso cuadro, en que contrasta el estado de anarquía en que yace Itaca, con la paz y la calma que reinan en las demás comarcas de Grecia des-

<sup>1)</sup> 'Oγγυγία de 'Oγγύγης, que originariamente era una divinidad de la vasta superficie del mar que cubre todas las cosas. [Procede de la misma raíz que 'Oκεανός. Véase Preller, *gr. Mythologie*, vol. 1, p. 27, y los comentarios de Schömann á la Teogonía de Hesiodo, V. 133.]

<sup>2)</sup> Καλιψώ, la pérfida.

<sup>3)</sup> El paso de Menelao á los pretendientes no parecería brusco, *Odisea* 4, 624, si estuviera al principio de un nuevo libro; esta división en libros es invención de los gramáticos alejandrinos. Los cuatro versos del 620 al 624, seguramente apócrifos, son perfectamente inútiles puesto que no contribuyen á unir las diversas partes. [Véanse *Wolfs Briefe an Heyne*, p. 9.]

de la vuelta de sus reyes, al mismo tiempo que prepara al joven Telémaco para el enérgico papel que ha de desempeñar en la obra de la venganza, la cual, por este medio, ofrece mayor carácter de verosimilitud.

Aunque á juzgar por estas observaciones, el plan de la *Odisea* difiere esencialmente del de la *Iliada*, y acusa más arte y desarrollo en la epopeya, ambos poemas tienen muchas otras cualidades comunes, principalmente, el profundo conocimiento, que en uno y otro brilla, de los medios de despertar la curiosidad y de mantener el interés con peripecias nuevas é inesperadas. La realización de los decretos de Zeus, encuéntrase diferida en la *Odisea* tanto como en la *Iliada*; así como sólo cuando los Griegos levantan la muralla, se decide, en este último poema, el dios á obrar contra ellos, á ruegos de Thétis; así en la *Odisea*, aunque parece dispuesto desde el principio á complacer á Athene, precipitando la vuelta de Ulises á su patria, hasta mucho más tarde, en el libro quinto, no envía á Hermes á la isla de Calipso. Es evidente que el poeta está dominado por la idea, muy generalizada entre los Griegos, de la existencia de una fatalidad divina, lenta en sus preparativos, tardía en la ejecución de sus fallos; pero que infaliblemente consigue el objeto que se propone. También encontramos en la *Odisea* el mismo artificio ya notado en la *Iliada*: el de encaminar la atención del lector cuando la naturaleza del asunto lo consiente, y con especialidad en determinados pasajes, por una dirección opuesta á la que la narración épica ha de seguir. Diríase, en efecto, que el poeta se burla de nosotros y se complace en sorprendernos, haciéndonos entrever medios para la realización de la venganza contra los pretendientes, diversos de los que luego emplea; y cuando ya estamos á punto de adivinar el desenlace, nos ofrece otros incidentes que nos desorientan y sorprenden de nuevo. Así el consejo á Telémaco, repetido dos veces y con los mismos términos en los dos primeros libros, de que siguiera el ejemplo de Orestes <sup>1)</sup>—consejo que echa en su corazón hondas raíces—nos hace esperar de una manera vaga alguna empresa contra los pretendientes; y sin embargo, su verdadero sentido no se descubre hasta que Telémaco se coloca resueltamente al lado de su padre para defenderle. De la misma suerte, cuando padre é hijo, combina-

<sup>1)</sup> *Odisea* 1, 302. 3, 200. [Véase además Kirchhoff, *die Homerische Odyssee*, 2.<sup>a</sup> edic., Berlín, 1879, p. 238 y ss.]



do ya su plan de venganza, resuelven luchar con los pretendientes cuerpo á cuerpo, en un duelo á lanza y á espada, de resultado muy problemático <sup>1)</sup>, el arco de Eurito, que tan gran ventaja da á Ulises, es una idea nueva é inesperada para el oyente. Athene inspira á Penélope el pensamiento de ofrecerlo en premio á los pretendientes <sup>2)</sup>; y aunque ya era tradición antigua que con este mismo arco Ulises había vencido á aquéllos, la manera como llega á manos del héroe es una de las invenciones más felices é ingeniosas del poeta <sup>3)</sup>. Así como en la *Iliada* el interés principal se concentra en el combate de las naves y en la muerte de Héctor, así la narración, en la *Odisea*, comienza á tomar poderoso vuelo y á inspirar una especie de angustiosa expectación, en el libro vigésimo primero, en el momento en que los pretendientes se disponen á tender el arco. El poeta, con admirable arte, aprovechó cuanto la tradición le ofrecía para hacer esta escena más solemne y conmovedora: los siniestros pronósticos de Teoclimeno, que no figura en la obra más que para preparar esta terrible escena <sup>4)</sup> y la fiesta de Apolo, el cual escucha la plegaria que le dirige Ulises para que le conceda la victoria en el combate, no parecen conspirar en el poema á otro fin que al que dejamos apuntado <sup>5)</sup>.

Es evidente que el plan de la *Odisea*, lo mismo que el de la *Iliada*, se presta á *interpolaciones*, lo cual explica no pocas irregularidades que en el curso de la narración se observan, y prolijidades que fatigan la atención del oyente. Un ejemplo de este último defecto encontramos en las fiestas celebradas en honor

<sup>1)</sup> *Odisea* 16, 295. La *ἄθλησις* de Zenodoto [que abraza los versos 281 á 298] descansa, como de ordinario, en razones poco fuertes y privaría al relato de una escena muy importante.

<sup>2)</sup> *Odisea* 21, 4.

<sup>3)</sup> Que esta parte del poema se funda en la tradición antigua lo prueba el hecho de que la tribu eólica de los *Euritanos* que hacían remontar su origen á Eurito (es probable que la Ecalia etólica perteneciese á este pueblo, Estrabon 10, p. 448) poseía un oráculo de *Ulises*. Véase Licofron, V. 799 y los escolios de Aristóteles [*πολιτεία Θυρησίων* Fragn. 465.]

<sup>4)</sup> Nótese aquí también que la ocultación del sol (*Odisea* 20, 356) coincide con la vuelta de Ulises en la época de la luna nueva (*Odisea* 14, 162. 19, 307) en que podía verificarse un eclipse de sol. Este pasaje es, por lo demás, vestigio patente de una tradición antigua.

<sup>5)</sup> Alude á la fiesta de Apolo (*νεομήνιος*) *Odisea* 20, 156, 250, 278. 21, 258. Véanse 21, 267. 22, 7.

de Ulises durante su estancia en la isla Scheria; muchos críticos antiguos pusieron en duda la autenticidad del pasaje que habla de la danza de los Feacios y del canto de Demodoco sobre los amores de Aphrodite y de Ares, si bien es cierto que esta parte de la *Odisea* debía por lo menos existir ya en la época de la 50.<sup>a</sup> Olimpiada, en que el coro de los Feacios fué representado delante del trono de Apolo Amycleo <sup>1)</sup>. El relato que de sus aventuras hace Ulises, contiene igualmente muchas interpolaciones, y especialmente la *Nekyia* ó evocación de los muertos, uno de cuyos más importantes pasajes—que rompe realmente la unidad y cohesión del relato—atribuyeron ya los antiguos á los *diaskeuastas* ó interpoladores, entre otros al órfico Onomácrito, encargado en la época de los Pisistrátidas de recoger y coleccionar los poemas de Homero <sup>2)</sup>. Además, los críticos alejandrinos Aristófanes y Aristarco, consideraron apócrifa, y como obra de época posterior, toda la última parte del poema, que comienza allí donde Ulises se da á conocer á Penélope <sup>3)</sup>. Y en efecto, no puede negarse que presenta grandes imperfecciones y que la descripción, por ejemplo, de la llegada de los pretendientes al infierno, no es más que una segunda *Nekyia*, ó mejor dicho, un pálido reflejo de la primera, con la que ni siquiera está de acuerdo, encajado en este lugar sin motivo ni razón alguna que lo justifique. La *Odisea*, sin embargo, sería incompleta si terminase sin que Ulises hubiera abrazado á su padre Laertes, de quien tantas veces se habla en el curso del poema, y sin que se hubiera, sino restablecido definitivamente, por lo menos preparado en Itaca la tranquilidad y la paz. No es, pues, creíble que la primitiva *Odisea* careciera en absoluto de un pasaje de esta índole; pero es, por otro lado, probable que haya sufrido considerables modificaciones por parte

<sup>1)</sup> Pausanias 3, 18, 7. [Véase O. Müller, *Archäol.*, § 85, 2.]

<sup>2)</sup> Véanse los escolios á la *Odisea* 11, 604. Los antiguos rechazaban, y con razón, todo el pasaje del libro 11, versos 568 á 626; porque mientras que otros pasajes representan á Ulises en la puerta de los infiernos, evocando con una de sus libaciones de sangre, á las sombras que salen de sus tenebrosas moradas á la pradera de Asfodelo, aparece en este *en medio de los muertos* que irrevocablemente están condenados á no salir de ciertos lugares del Tártaro. Esta misma idea, producto de épocas posteriores, predomina también en el libro 24, 13 de la *Odisea*, según el cual, los muertos *habitan* en la pradera de Asfodelo. [Véase el trabajo de Ritschl sobre Onomácrito, *Opusc.*, vol. 1, página 243.]

<sup>3)</sup> *Odisea* 23, 296 hasta el fin.



de los Homéridas, antes de tomar la forma definitiva con la cual hoy la conocemos.

Que la Odisea fué escrita después que la Iliada, y que aparecen manifiestas diferencias en el carácter y en la conducta de los hombres y de los héroes, así como también en el estilo de cada uno de estos poemas, es de todo punto indudable; sería, sin embargo, difícil y hasta temerario querer sacar de estas premisas conclusiones firmes y decisivas respecto á la persona ó á la edad del poeta. Excepción hecha de Poseidón, que movido por terrible ira obra siempre de una manera invisible, el carácter de los dioses en la Odisea, es mucho menos duro que el de los mismos dioses en la Iliada; en la primera obran de acuerdo, sin disensiones y sin querellas de ningún género, siempre en bien de la humanidad y nunca en su contra, como sucede á menudo en la segunda, en la cual conspiran contra su ruina. Fuerza es confesar, no obstante, que el asunto de la Odisea se prestaba menos que el de la Iliada, á la pintura de las pasiones violentas y de las encarnizadas luchas de los dioses. Son éstos siempre de categoría superior á los mortales; pero en lugar de descender, como sucede en la Iliada, en forma humana de la mansión divina del Olimpo, para confundirse en el tumulto de la pelea, acompañan en la Odisea al aventurero Ulises y al inteligente Telémaco, distinguiéndose únicamente de ellos por su mayor sabiduría y por la prudencia de sus consejos. La razón principal de esta diferencia, ha de buscarse en la naturaleza misma de la tradición, y aún podemos añadir, en el exquisito tacto del poeta, que supo conservar en su cuadro la unidad del asunto y la armonía del tono, excluyendo cuanto no estaba de acuerdo con la índole de aquél. Las tentativas de algunos eruditos que han pretendido descubrir en la Iliada una religión y una mitología enteramente diversas de las de la Odisea, conducen á una separación arbitraria de ambos poemas<sup>1)</sup>. Ante todo, sería preciso demostrar cómo un sectario de la llamada religión de la Odisea, habría podido tratar el asunto de la Iliada, sin hacer alusión alguna á los combates, á las que-

<sup>1)</sup> Benjamin Constant, especialmente en su célebre obra *De la Religión*, vol. 3, se ha creído obligado, sin duda, á admitir esta teoría, distinguiendo en los poemas homéricos «tres especies de mitología» y determinando por ellas la época en que cada una de las diversas partes se compuso. [Véase sobre este punto O. Müller, *Nl. Schriften* 2, p. 73-74.]

rellas y al violento ímpetu de los dioses. Por otra parte, la humanidad parece encontrarse en mejor estado de prosperidad y de riquezas en la Odisea que en la Iliada, y las casas de Nestor, de Menelao y especialmente de Alcinoos, ofrecen ya el espectáculo de la comodidad<sup>1)</sup> y de la opulencia. Pero ¿cómo habrían podido los héroes en el campo de batalla, delante de la ciudad sitiada, abandonarse á los placeres y á las diversiones á que se entregaban los Atridas en el palacio de Micene, y que los tranquilos Feacios podían disfrutar en su perpetua paz? Aun admitiendo, además, que en el plan general del poema y en la misma elección del asunto se vislumbra diversidad de gusto y de sentimientos, argumento que es, realmente, el único que hasta ahora han podido invocar en su apoyo los *corizontes*<sup>2)</sup> de la antigüedad y de los tiempos modernos para atribuir á dos personas distintas el genio maravilloso de Homero<sup>3)</sup>, esta diferencia no es mayor que la que existe á menudo entre las aficiones distintas, entre las tendencias y carácter diversos de la juventud y de la vejez de un mismo individuo. Es indudable que la Odisea lo mismo en su plan que en los caracteres de sus principales héroes, de Ulises mismo, de Nestor y de Menelao, muestra una gran afinidad con la Iliada; y que aquélla presupone siempre la existencia de ésta, á la que, por decirlo así, se refiere de una manera tácita; lo cual explica el hecho digno de ser notado, de que el autor de la Odisea, quien á menudo menciona acontecimientos de la vida de Ulises que están fuera de los límites del poema, no cita entre ellos ninguno

<sup>1)</sup> El vocablo griego es *χομιδή*, que en la Iliada no se aplica más que al cuidado de los caballos, pero que en la Odisea significa las comodidades y el lujo del hombre, entre los que merecen especial mención los baños templados. *Odisea* 8, 450.

<sup>2)</sup> Llamábase *οἱ χωρίζοντες*, ó «separadores», á los gramáticos griegos que atribuían la Iliada y la Odisea á dos poetas distintos. [Solo se han dado el nombre de corizontes á los gramáticos Helánico y Xenon. Según Proclo, *Chrestomathia*, p. 26 de Westermann, negaban á Homero el haber compuesto la Odisea.]

<sup>3)</sup> [Con razón Bonitz en su obra *Ursprung der homerischen Gedichte*, p. 34 de la 4.<sup>a</sup> edic., dice respecto de lo arriba expuesto: «Perderían no poco mérito, alude á los poemas de Homero, si diéramos crédito á la pueril creencia de que ha existido un cantor divino que compuso en su juventud la Iliada y la Odisea en la edad madura. La Iliada y la Odisea han de ser para nosotros, sin que esto contribuya á aumentar ni á disminuir en nada su valor intrínseco, incontestables testimonios del desenvolvimiento de la epopeya griega.»]



de los que ya figuran en la *Iliada* <sup>1)</sup>. Por otra parte, aunque la composición de dos poemas de esta índole, pareciera una obra demasiado gigantesca para que la vida de un hombre bastara á realizarla, podríase recurrir á la hipótesis de que, después de haber compuesto la *Iliada* en el vigor de su juventud, Homero comunicó, en su vejez, á un discípulo iniciado en los secretos de la poética, el plan largamente madurado de la *Odisea* y confiándole su ejecución.

Es evidente que cuantas veces tratemos de formarnos una idea clara de cómo se compusieron estas dos grandes epopeyas, en una época en que la escritura era aún por completo desconocida, tropezaremos con obstáculos y dificultades sin cuento; obstáculos y dificultades que tienen su razón de ser, más que en las leyes universales de la inteligencia humana, en la falta de datos sobre aquellos tiempos remotos y en la imposibilidad de imaginarnos una creación de la inteligencia sin el auxilio de medios que han llegado á ser para nosotros de absoluta necesidad. ¿Quién podría determinar cuántos millares de versos pudiera componer en el espacio de un año y confiar á la memoria fiel de discípulos consagrados por entero á su maestro y á su arte, un poeta siempre absorto en la meditación de un asunto? Siempre y donde quiera que surge un genio creador, encuentra espíritus hermanos con cuyo auxilio puede realizar, en tiempo relativamente corto, obras admirables. Es, pues, verosímil que el anciano aeda estuviese rodeado de discípulos jóvenes, para que-

<sup>1)</sup> Encontramos á Ulises en su juventud en casa de Antolico (*Odisea* 10, 394, 24, 331), durante la expedición contra Troya en Delos (*Odisea* 6, 162), en Lesbos (4, 341), en lucha con Aquiles (8, 75), al lado del cadáver de este héroe y en sus funerales (5, 308, 24, 39), combatiendo por sus armas (11, 544), disputando á Filoctetes el premio del arco (8, 219); secretamente le vemos en Troya (4, 242), en el caballo de madera (4, 270, véase 8, 492, 11, 522), emprendiendo la vuelta á su patria (3, 130), y finalmente llegando á un país cuyos habitantes no conocen el uso de la sal (11, 120); pero en la *Odisea* no se habla ni se hace la menor alusión á los actos de Ulises en la *Iliada*, ni al castigo de Tersites, ni á los caballos de Reso, ni al combate sobre el cadáver de Patroclo, etc. Son también muy distintas de las relatadas en la *Iliada*, las proezas y las aventuras que narra la *Odisea*, de los demás héroes que pelearon al pie de los muros de Troya, de Menelao, Agamemnon, Aquiles, Nestor y otros. [El traductor francés añade á esto la atinada observación de que las aventuras de Ulises en la *Iliada* de que se hace mención en la *Odisea*, se encuentran casi todas en cantos cuya autenticidad es puesta en tela de juicio por el mismo O. Müller.]

nes fuera un deber sagrado el recoger la miel que sus labios destilaban, para comunicarla á los demás. Sea de esto lo que quiera, no puede negarse que la existencia de poemas épicos de tan grandes dimensiones sería incomprensible, donde no hubiera habido numerosas ocasiones de recitarlos en toda su integridad, para cautivar con la abundancia de imágenes y con el poderoso interés de una poesía perfecta, la atención del auditorio. De igual suerte, no se comprende tampoco, sin una recitación coherente y continua, la posibilidad de que estas obras llegaran á completarse; pues lejos de esto, sin aquella circunstancia, sólo habrían llegado á ser una simple aglomeración de fragmentos. ¿Pero dónde se celebraban, se pregunta, ceremonias ó banquetes tan largos que dieran tiempo bastante para oír estas recitaciones? y ¿qué atención no habría sido preciso prestar para seguir tantos miles de versos? Y sin embargo, si los Atenieses podían escuchar en una misma fiesta, uno después de otro, nueve tragedias, tres dramas satíricos y otras tantas comedias, sin que se les ocurriese que era preferible distribuir entre todo el año semejante deleite, ¿qué impide creer que los Griegos de tiempos más remotos, pudieran escuchar en una misma fiesta la *Iliada* y la *Odisea* y quizá también otros poemas? Más tarde, cuando los citaristas, los poetas ditirámicos y otros artistas de este género comenzaron á rivalizar con los rapsodas, debieron naturalmente robar á éstos una parte del tiempo que hasta entonces se les había consagrado; pues en la época primitiva en que el estilo épico dominaba sin rival, fácil es comprender que el canto heróico monopolizaba la atención del auditorio. Sobre todo, hay que guardarse de juzgar, por la lectura superficial y á menudo interrumpida que nosotros hacemos de estos poemas, de la emoción con que un pueblo verdaderamente apasionado y entusiasta de tales goces <sup>1)</sup>, oía recitar los cantos épicos. En suma, hubo una época —y de ella son monumentos la *Iliada* y la *Odisea*—en que el pueblo griego, no en los banquetes sino en las fiestas solemnes y bajo los auspicios de sus príncipes hereditarios, escuchaba estas poesías y otras menos excelentes del modo cómo deben ser oídas y saboreadas, esto es, como cantos acabados y completos. Dúdase de que en aquellos antiquísimos tiempos se recitaran estos poemas con el fin de alcanzar un premio en los certámenes; esta hipótesis, sin embargo,

<sup>1)</sup> Véase más arriba el comienzo del Cap. IV.



no es ciertamente inverosímil. Ahora bien, así como cuando la afluencia de los rapsodas á los agones fué aumentando, se comenzó á conceder más valor al arte del que declamaba que á las bellezas del poema, ya mil veces repetido, así también cuando otras muchas representaciones poéticas y musicales reclamaron un lugar al lado de la recitación de los rapsodas, permitiéndose á éstos declamar los fragmentos de poemas en que cada uno de ellos creía brillar más. Sin duda por esta causa la *Iliada* y la *Odisea* <sup>1)</sup> que aún no se hallaban consignadas por escrito, existieron durante algún tiempo en fragmentos sueltos é incoherentes. Debemos, pues, eterna gratitud al organizador de los concursos de rapsodas en las Panateneas — fuera Pisistrato ó Solon — quien obligando á los cantores á recitar uno después de otro siguiendo el plan lógico del poema declamado <sup>2)</sup>, redujo á la integridad de sus primeras formas aquellas grandes obras poéticas que habían ido fraccionándose. Posible es que entonces se hicieran en ellas algunas adiciones arbitrarias, pero no podemos esperar poderlas distinguir del resto de la composición, hasta que hayamos logrado formarnos una idea cierta de la forma primitiva y de la suerte que después sufrieron los cantos homéricos <sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> *διεσπασμένα, διηρημένα, σποράδια, ἄδομενα*. Véanse los testimonios auténticos á esto concernientes, en los *Prolegomena* de Wolf, p. 143.

<sup>2)</sup> *ἐξ ὑπολήψεως*. [Según el autor del diálogo Hiparco atribuido á Platon, pero apócrifo á todas luces, debe ser considerado aquél, y no Pisistrato como inventor de esta medida. En la p. 228, b, dice: τὰ Ὀμήρου ἐπη πρώτως ἐκόμισεν εἰς τὴν γῆν ταυτηνί, καὶ ἠνάγκασε τοὺς ῥαψωδοὺς Παναθηναίους ἐξ ὑπολήψεως ἐρεξῆς αὐτὰ διέναι, ὡσπερ νῦν ἐστὶ ποιῶσι. Por el contrario, el historiador Dieuchidas, á cuyo testimonio se remontan verosímilmente Diógenes Laercio I, 57 y Suidas en *ὑποβολή* fué Solon: τὰ τε Ὀμήρου ἐξ ὑποβολῆς γέγραφε ῥαψωδισθαι, οἷον ἔπου ὁ πρώτος ἐπέη, ἐπέθεν ἀρχεσθαι τὸν ἐπόμενον.] \*Véase sobre ambos puntos G. Bernhardt, *Grundriss der gr. Litteratur*, 2.<sup>a</sup> edic. parte 2.<sup>a</sup>, p. 94 y ss. Nitzsch, *Sagenpoesie der Griechen*, p. 413 á 418. [También debe consultarse á R. Volkman, *Geschichte und Kritik der Wolf'schen Prolegomena zu Homer*, Leipzig, 1874, p. 299 y ss, y á O. Müller, *kl. Schriften*, vol. 1, p. 73-74.]

<sup>3)</sup> [A pesar del incontestable mérito de trabajos como los de Lachmann y Kirchhoff, no puede en modo alguno sostenerse que, desde que se escribió este libro, nos hayamos acercado mucho á aquel fin. La cuestión, difícil de resolver por cierto, de lo que con los poemas de Homero se hizo en la época de Pisistrato es, bajo cierto aspecto, el principal obstáculo con que tropiezan todas las investigaciones á ellos relativas. En esto mismo convienen aún aquellos que, como Nutzhorn, por ejemplo, *op. cit.*, p. 18 y ss., han llegado hasta á considerar como indignas de crédito y poco importantes cuantas noticias relativas á Pisistrato nos ha trasmitido la antigüedad.]

## CAPÍTULO VI

### Los poetas y los poemas cíclicos <sup>1)</sup>

Los poemas de Homero, que sirvieron de base á toda la literatura griega, forman también, por decirlo así, el núcleo de la poesía épica de Grecia: todas las producciones notables de este género poético traen de ellos su origen, y con ellos se relacionan, sirviéndoles como de continuación y complemento. Así, á medida que más de cerca estudiemos las relaciones íntimas que entre unas y otras obras median, no sólo llegaremos á formarnos una idea más clara de los asuntos que en las epopeyas post-homéricas se desarrollan, sino que también podremos proyectar alguna luz sobre los mismos poemas de Homero, la *Iliada* y la *Odisea*. Reciben la denominación de *cíclicos* los poetas épicos sucesores de Homero, porque todos ellos se esfuerzan de continuo en relacionar sus obras con las de su maestro, para formar con todas ellas un gran ciclo. De aquí también procede la costumbre de comprender todos sus cantos bajo el sólo nombre de Homero <sup>2)</sup>; pues la estrecha relación de aquéllos con la *Iliada* y con la *Odisea* era, á los ojos de los antiguos, una prueba más que suficiente de la unidad de concepción y de plan que se empeñaban en vislumbrar en el conjunto de obras tan diversas. Casi todos estos poemas, sin embargo, según noticias más exactas, fueron atribuídos á autores

<sup>1)</sup> [Consúltese sobre esta materia el artículo de O. Müller sobre la obra de Wüllner, *de cyclo épico poetisque cyclicis*, Monast., 1828, en sus *kl. Schriften*, vol. 1, p. 400 y ss., relacionado con las observaciones que en contrario aduce Welcker, *Epischer Cyclos*, vol. 1, p. 442 y ss.]

<sup>2)</sup> Οἱ μέντοι γ' ἀρχαῖοι καὶ τὸν Κύκλον ἀναφέρουσιν εἰς αὐτὸν (Ὀμηρον), Proclo, (*Vita Homeris*, p. 27 de Westermann). [Véanse los testimonios en G. Kinkel, *Epicorum graecorum fragm.*, Lipsa, 1877, p. 1 y ss.]



no es ciertamente inverosímil. Ahora bien, así como cuando la afluencia de los rapsodas á los agones fué aumentando, se comenzó á conceder más valor al arte del que declamaba que á las bellezas del poema, ya mil veces repetido, así también cuando otras muchas representaciones poéticas y musicales reclamaron un lugar al lado de la recitación de los rapsodas, permitiéndose á éstos declamar los fragmentos de poemas en que cada uno de ellos creía brillar más. Sin duda por esta causa la *Iliada* y la *Odisea* <sup>1)</sup> que aún no se hallaban consignadas por escrito, existieron durante algún tiempo en fragmentos sueltos é incoherentes. Debemos, pues, eterna gratitud al organizador de los concursos de rapsodas en las Panateneas — fuera Pisistrato ó Solon — quien obligando á los cantores á recitar uno después de otro siguiendo el plan lógico del poema declamado <sup>2)</sup>, redujo á la integridad de sus primeras formas aquellas grandes obras poéticas que habían ido fraccionándose. Posible es que entonces se hicieran en ellas algunas adiciones arbitrarias, pero no podemos esperar poderlas distinguir del resto de la composición, hasta que hayamos logrado formarnos una idea cierta de la forma primitiva y de la suerte que después sufrieron los cantos homéricos <sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> *διεσπασμένα, διεσπασμένα, σποράδια, ζήόμενα*. Véanse los testimonios auténticos á esto concernientes, en los *Prolegomena* de Wolf, p. 143.

<sup>2)</sup> *ἐξ ὑπολήψεως*. [Según el autor del diálogo Hiparco atribuido á Platon, pero apócrifo á todas luces, debe ser considerado aquél, y no Pisistrato como inventor de esta medida. En la p. 228, b, dice: τὰ Ὀμήρου ἐπη πρώτος ἐκόμισεν εἰς τὴν γῆν ταυτηνί, καὶ ἠνάγκασε τοὺς ῥαψωδοὺς Παναθηναίους ἐξ ὑπολήψεως ἐρεξῆς αὐτὰ διέναι, ὡσπερ νῦν ἐστὶ ποιῶσι. Por el contrario, el historiador Dieuchidas, á cuyo testimonio se remontan verosímilmente Diógenes Laercio I, 57 y Suidas en *ὑποβολή* fué Solon: τὰ τε Ὀμήρου ἐξ ὑποβολῆς γέγραφε ῥαψωδισθαι, οἷον ἔπου ὁ πρώτος ἐκῆξεν, ἐκείθεν ἀρχεσθαι τὸν ἐπόμενον.] \*Véase sobre ambos puntos G. Bernhardt, *Grundriss der gr. Litteratur*, 2.<sup>a</sup> edic. parte 2.<sup>a</sup>, p. 94 y ss. Nitzsch, *Sagenpoesie der Griechen*, p. 413 á 418. [También debe consultarse á R. Volkman, *Geschichte und Kritik der Wolf'schen Prolegomena zu Homer*, Leipzig, 1874, p. 299 y ss, y á O. Müller, *kl. Schriften*, vol. 1, p. 73-74.]

<sup>3)</sup> [A pesar del incontestable mérito de trabajos como los de Lachmann y Kirchhoff, no puede en modo alguno sostenerse que, desde que se escribió este libro, nos hayamos acercado mucho á aquel fin. La cuestión, difícil de resolver por cierto, de lo que con los poemas de Homero se hizo en la época de Pisistrato es, bajo cierto aspecto, el principal obstáculo con que tropiezan todas las investigaciones á ellos relativas. En esto mismo convienen aún aquellos que, como Nutzhorn, por ejemplo, *op. cit.*, p. 18 y ss., han llegado hasta á considerar como indignas de crédito y poco importantes cuantas noticias relativas á Pisistrato nos ha trasmitido la antigüedad.]

## CAPÍTULO VI

### Los poetas y los poemas cíclicos <sup>1)</sup>

Los poemas de Homero, que sirvieron de base á toda la literatura griega, forman también, por decirlo así, el núcleo de la poesía épica de Grecia: todas las producciones notables de este género poético traen de ellos su origen, y con ellos se relacionan, sirviéndoles como de continuación y complemento. Así, á medida que más de cerca estudiemos las relaciones íntimas que entre unas y otras obras median, no sólo llegaremos á formarnos una idea más clara de los asuntos que en las epopeyas post-homéricas se desarrollan, sino que también podremos proyectar alguna luz sobre los mismos poemas de Homero, la *Iliada* y la *Odisea*. Reciben la denominación de *cíclicos* los poetas épicos sucesores de Homero, porque todos ellos se esfuerzan de continuo en relacionar sus obras con las de su maestro, para formar con todas ellas un gran ciclo. De aquí también procede la costumbre de comprender todos sus cantos bajo el sólo nombre de Homero <sup>2)</sup>; pues la estrecha relación de aquéllos con la *Iliada* y con la *Odisea* era, á los ojos de los antiguos, una prueba más que suficiente de la unidad de concepción y de plan que se empeñaban en vislumbrar en el conjunto de obras tan diversas. Casi todos estos poemas, sin embargo, según noticias más exactas, fueron atribuídos á autores

<sup>1)</sup> [Consúltese sobre esta materia el artículo de O. Müller sobre la obra de Wüllner, *de cyclo épico poetisque cyclicis*, Monast., 1828, en sus *kl. Schriften*, vol. 1, p. 400 y ss., relacionado con las observaciones que en contrario aduce Welcker, *Epischer Cyclus*, vol. 1, p. 442 y ss.]

<sup>2)</sup> Οἱ μέντοι γ' ἀρχαῖοι καὶ τὸν Κύκλον ἀναφέρουσιν εἰς αὐτὸν (Ὀμηρον), Proclo, (*Vita Homeris*, p. 27 de Westermann). [Véanse los testimonios en G. Kinkel, *Epicorum graecorum fragm.*, Lipsa, 1877, p. 1 y ss.]



diversos que vivieron después de las primeras Olimpiadas, y por ende, mucho después que Homero; y en efecto, si examinamos con detención los mencionados cantos, encontraremos que se diferencian extraordinariamente de la *Iliada* y de la *Odisea*, tanto por su carácter, cuanto por la manera de presentar los acontecimientos míticos; además, tampoco sus autores pueden ser llamados Homéridas, porque la escuela de este nombre no existió más que en la isla de Chíos, y ninguno de éstos se dice procedente de aquella isla. No obstante, parece probable que fueran rapsodas homéricas de profesión, á los cuales, consagrados como estaban á recitar constantemente los antiguos poemas de Homero, se ocurriese la idea de continuarlos con sus propios ensayos en análogo estilo; y que recitados á su vez estos cantos por los mismos rapsodas, llegaran á conquistar el glorioso nombre de epopeyas homéricas. Ahora bien; comparando los fragmentos y los extractos que de estos poemas han llegado hasta nosotros, se infiere que sus autores debían poseer copias de la *Iliada* y de la *Odisea* en su forma completa, ó mejor dicho, que contuvieran la misma serie de acontecimientos que conocieron los griegos posteriores á Homero y que hoy conocemos nosotros, y que se contentaron con agregar sus propios poemas al principio ó al fin de estas epopeyas. Sin embargo, á pesar de la estrecha relación que entre sus composiciones y las de Homero existe, y á pesar de que á menudo aprovecharon simples alusiones del gran poeta para componer largos pasajes de sus propias poesías—lo cual, sobre todo, se observa en el extracto de la *Cipriada*—su manera de tratar los asuntos mitológicos difiere de tal modo de la de Homero, que claramente se deduce que en la época de los cíclicos, la *Iliada* y la *Odisea* habían cesado de transformarse y de extenderse, y que habían alcanzado ya una forma estable y definitiva <sup>1)</sup>. De lo contrario, no dejaríamos de reconocer en las interpolaciones de los poemas homéricos, vestigios de aquella época más reciente.

Comencemos por los poemas que *continuaron* la *Iliada*. *Arctino* de Mileto fué, como es sabido, un poeta tan antiguo, que se le cree discípulo de Homero, y el cual, según las noticias cronológicas, floreció en los comienzos de las Olimpiadas. Su poema, que consta de nueve mil quinientos versos <sup>2)</sup>—era, por consi-

<sup>1)</sup> Exceptuamos, naturalmente, el Catálogo de las naves, véase Cap. V.

<sup>2)</sup> Según la inscripción de la tabla del Museo Borgia (véase Heeren, *Biblio-*

guiente, una tercera parte más corto que la *Iliada*—principiaba con la llegada de las Amazonas á Troya, inmediatamente después de la muerte de Héctor. Existía en la antigüedad una redacción de la *Iliada* que terminaba con estas palabras: «Así se celebraron los funerales de Héctor; luego llegó la Amazona, hija del valeroso Ares, destructor de los hombres <sup>1)</sup>.» Esta era, sin duda, la *redacción cíclica* de los poemas homéricos, más de una vez citada por los críticos antiguos <sup>2)</sup>, en la cual hallábanse aquéllos ligados con el resto del ciclo épico formando una serie no interrumpida. Este mismo orden de cosas se encuentra en muchas obras del arte plástico de los antiguos, en las que se representa de un lado á Andrómaca llorando sobre las cenizas de Héctor, y de otro al venerable Priamo recibiendo con agrado á las mujeres guerreras. Los acontecimientos más culminantes de la epopeya de Arctino, eran los siguientes: Aquiles mata á Pentesilea, y luego, en un acceso de cólera, hace morir á Tersites, que se había burlado de su amor hacia aquélla. Aparece después con sus Etiopes, el hijo de Eos, Memnon, quien después de haber dado muerte á Antíloco, el Patroclo de Arctino, sucumbe á manos de Aquiles, el cual, á su vez, persiguiendo á los Troyanos hasta la ciudad, es herido mortalmente por Paris. Thétis roba su cuerpo á la hoguera, y después de infundirle nueva vida, lo transporta á la isla de Leuce, en el mar Negro, donde más tarde los navegantes creían ver deslizarse su imponente sombra durante el crepúsculo vespertino: Ajax y Ulises se disputan las armas de Aquiles, y vencido Ajax, se suicida <sup>3)</sup>. Arctino refiere además la historia del caballo de ma-

*the der alten Literatur und Kunst*, parte 4.<sup>a</sup>, p. 61), donde se lee: \*\*\*\*\* Ἀρκτινοῦ τὸν Μιλήσιον λέγουσιν ἐπὶ ὄντα, ἄρ'. El plural ὄντα se refiere, según lo que hemos dicho en el texto, á los dos poemas á la vez. [Véase *Griechische Bilderchroniken*, escrita en colaboración por O. Jahn, publicada por A. Michaelis, Bonn, 1873, p. 77 y tabla VI k<sup>2</sup>, según el cual, el numeral, ἄρ' debe leerse 9500. Los dos poemas de Arctino, la Etiopeida y la Destrucción de Troya, constaban, juntas, de 7 libros. En Ateneo 7, p. 277, d, véase 1, p. 22, c, Arctino es considerado con Eumelo, como autor de una Titanomaquia.]

<sup>1)</sup> Ὡς οἱ γ' ἀμείβων τάρον Ἐκτορος, ἦλθε δ' Ἀμαζόν.  
Ἄρτος θυγάτηρ μεγάλτορας ἀνδροφόνου.—Schol. Victor. al último verso del libro 24 de la *Iliada*.

<sup>2)</sup> [Sólo se encuentra esta cita en dos pasajes de nuestros escolios á la *Odisea* 16, 195 y 17, 25. Véase Laroche, *die Homerische Textkritik im Altertume*, p. 20.]

<sup>3)</sup> Véase el esolio á las *Isthmicas* de Pindaro 3, 58, que cita á propósito



dera; describe la confianza é indolente seguridad de los Troyanos y la muerte de Laocoonte, el cual, ante la inminente destrucción de Troya <sup>1)</sup>, induce á Eneas á refugiarse en el Ida. En la toma de Troya por los griegos que vuelven de Tenedos y por los que salen del caballo de madera, hace resaltar la arrogancia y la implacable crueldad de los Aquéos, que dan margen á la resolución de Athene, ya conocida por la Odisea, de castigarlos de mil maneras en su retirada. Esta última parte, cuando se hallaba separada de la precedente, intitulábase la *Destrucción de Troya* ('*Ἰλίου πέρις*'), mientras que la primera, que comprendía cuantos acontecimientos se realizaron hasta la muerte de Aquiles, llevaba por título la *Etiopéida* de Arctino.

*Lesches* ó *Lescheo* de Mitilene ó de Pirrha, en la isla de Lesbos, floreció mucho tiempo después que Arctino. Las mejores autoridades están de acuerdo en afirmar que vivió en la época de Arquíloco, ó sea hacia la 18.<sup>a</sup> Olimpiada <sup>2)</sup>. Algunos autores antiguos aseguran que Arctino y Lesches se disputaron el premio en un certamen, pero esta versión sólo puede interpretarse en el sentido de que el último emuló á su predecesor tratando los mismos asuntos que éste. Su poema, á menudo atribuído por muchos á Homero y á otros poetas <sup>3)</sup>, se llamaba la *Pequeña Ilíada*, y debió ser complemento de la de Homero. Según Aristóteles <sup>4)</sup>, relataba este poema los acontecimientos que precedieron á la destrucción de Troya, la muerte de Ajax, las aventuras de Filoctetes, de Neoptelemo y de Ulises, que determinaron la toma de la ciudad; y en fin, la destrucción de Ilion; aserción que vemos confirmada en numerosos fragmentos. La última parte de este poema llevaba, como la primera de la obra de Arctino, el título de la

de este acontecimiento la *Etiopéida*, y el escolio á la *Ilíada* 11, 515, que menciona, por el contrario, el '*Ἰλίου πέρις*' de Arctino. Menciono este hecho concretamente, porque podría inferirse de lo que se lee en la *Crestomatia* de Proclo, que Arctino omitió esta circunstancia.

<sup>1)</sup> Muy diferente de Virgilio que, bajo cierto punto de vista, sigue muy especialmente á Arctino, en el libro segundo de su *Eneida*.

<sup>2)</sup> [Según la *Crónica* de Eusebio, y las noticias de Georg. *Synk.* 213, b, Lesches floreció antes de la 30.<sup>a</sup> Olimpiada, 3658 años a. Chr. La opinión expuesta en el texto descansa en el testimonio de Phanias en Clemente Alejandro, *Stromat.*, 1, p. 144, que habla de un supuesto certamen en que tomaron parte Arctino y Lesches.]

<sup>3)</sup> [Entre otros al lacedemonio Cineton: véase Cap. IX.]

<sup>4)</sup> *Poet.*, c. 23, *ad finem*, p. 1459, b, 2.

*Destrucción de Troya*, y Pausanias cita de ella muchos pasajes que hablan del asedio de la ciudad, de la distribución de los prisioneros entre los vencedores, y de cómo fueron aquéllos transportados. De estas citas se infiere que Lesches, en la narración de muchos acontecimientos importantes—tales como la muerte de Priamo, el fin del joven Astianax y la suerte de Eneas, quien, según él, fué llevado á Farsalo por Neoptelemo—siguió tradiciones distintas de las utilizadas por Arctino. Como quiera que al asunto de la obra faltaba unidad, el lazo de unión de estos diversos hechos no podía ser sino débil y superficial por extremo, por lo cual dice Aristóteles que mientras que la *Ilíada* y la *Odisea* cada una en particular, apenas habrían podido proporcionar asunto para una sola tragedia, la *Pequeña Ilíada*, suministraba materiales para más de ocho <sup>1)</sup>. El comienzo del canto que tanto promete, y que Horacio tildó de pretencioso y arrogante, dice así: «Yo canto á Ilion y á la Dardania, famosa por sus corceles, y por la cual tantos males sufrieron los Dánaos servidores de Ares <sup>2)</sup>».

Pero antes de seguir adelante, fuerza me será justificar cuanto acabo de decir sobre Arctino y Lesches. El célebre filósofo y gramático Proclo <sup>3)</sup>, á cuya *Crestomatía* debemos las noticias más

<sup>1)</sup> Aristóteles cita diez, á saber: "*Ὀπίλων κρίσις, Φιλοκτήτης, Νεοπέτεμος, Εὐρύπυλος, Πρωγεία* (véase *Odisea* 4, 244); *Λάκωναι, Ἰλίου πέρις, Ἀπόλλους, Σίνων, Τρωάδες*. [Susemihl, como antes G. Hermann y Spengel, encuentra extraña en Aristóteles la expresión *πλέον ἄκτων*, por lo cual suprime el *πλέον*, y en su consecuencia los títulos de las dos últimas tragedias. Véase lo que en contrario dice J. Vahlen, en sus *Beiträge zu Aristoteles Poetik*, p. 283-284.] Entre estas tragedias, el asunto de los *Λάκωναι* no está del todo claro. El título en sí mismo significa «Lacedemonias», que son sin duda las mujeres que formaban el séquito de Helena y el coro. Ahora bien, Helena desempeña un papel importante en las aventuras de Ulises cuando entra como espía en Troya, asunto de la arriba citada *Πρωγεία*. Acaso también Helena figuró como cómplice en el ardid del caballo de madera. Véase *Odisea* 4, 271, *Eneida* 6, 517. De la tragedia de Sófocles que llevaba este título, sólo quedan hoy algunos fragmentos; n.º 336 á 339 de Dindorf. [El asunto de los *Λάκωναι* era el robo del Palladium por Ulises y Diómedes; sobre este punto véase la *Chrestomathia* de Proclo, p. 482. Véase también Nauck, *Tragic. gr. Fragm.*, p. 167.]

<sup>2)</sup> "*Ἴλιον αἰεῖδω καὶ Δαρδανίην εὐπωλον.*

*ἦς πέρι πολλὰ πάθον Δαναοί, θεράποντες Ἄρηος.*

<sup>3)</sup> \* Según Welcker, eran dos personas distintas, véase *op. cit.*, p. 498-499. [La hipótesis de Welcker, anteriormente expuesta por A. Valesius, *de crit.* 1, 20, á la cual se han asociado también Bernhardt y otros, y según la que este Proclo, fué Eutiquio Proclo de Sicca, maestro de Marco Aurelio, que vivió en el siglo segundo del Cristianismo, parece de todo punto inadmisibile. Así lo indu-



completas sobre el ciclo épico <sup>1)</sup>, difiere por completo de nuestra opinión en este punto. A guisa de extracto de los poetas cíclicos, expone Proclo la narración continuada de los acontecimientos de la guerra de Troya, en que un poeta sucede siempre á otro, á menudo en medio de un asunto que requiere la unidad más estrecha. Así, según él, Arctino continuó la Iliada de Homero hasta la lucha entre Ajax y Ulises por conquistar las armas de Aquiles, cuyo resultado refiere ya Lesches, con las subsiguientes empresas de los héroes griegos contra Troya, hasta que el caballo de madera queda dentro de los muros de la ciudad; en este punto Arctino reanuda el hilo de la narración, describiendo la salida de los héroes encerrados en el caballo, para romperlo de nuevo en medio de la historia de la retirada de los Griegos, en el momento en que Athene está ideando el modo de castigarlos; de relatar la ejecución de este proyecto se encarga Agias en el poema titulado los *Nostoi*. Para explicar satisfactoriamente este entrelazamiento de poemas diversos, es preciso admitir la existencia de una especie de Academia de poetas, los cuales acordaran distribuirse el asunto con la exactitud más escrupulosa. Pero de todas suertes, no puede comprenderse cómo Arctino interrumpiera dos veces el hilo de su narración en historias que el interés del auditorio no le habría permitido dejar imperfectas, con el único y exclusivo fin de proporcionar á Lesches, que vivió casi un siglo después que él, y á Agias, aún más moderno, ocasión para llenar sus lagunas y completar el poema. Además, como quiera que los fragmentos aún existentes de Arctino y de Lesches prueban que los acontecimientos, de que, según la Crestomatía de Proclo, no se hacía mención alguna en sus obras, fueron, por el contrario, tratados por ambos poetas, claramente se deduce que este extrac-

cen á creer no solo el testimonio de Suidas en *Πρόκλος*, sino también el de un escolio á Gregorio Nacianceno que cita Gaisford en su edición de Suidas, en la palabra *ἐγκύκλιον*, y Migne, *Patrolog. græc.*, vol. 36, p. 914, c, donde se llama á *Πρόκλος ὁ Πλατωνικός ἐν μονοβίβλιῳ περὶ κύκλου ἐπιγεγραμμένῃ*.]

<sup>1)</sup> Esta parte de la Crestomatía fué por primera vez impresa en la *göttinger Bibliothek für alte Litteratur und Kunst* (parte 1.<sup>a</sup> inédita); más tarde en el *He-phästion* de Gaisford, p. 378 y ss.; 472 y ss. y en otro lugar. [Véase también O. Jahn, *Bilderchroniken*, p. 98 y ss. Según la hipótesis, muy verosímil por cierto, de Studemund, todos los fragmentos de Proclo relativos al ciclo épico, proceden del célebre *Codex Venetus A.* de la Iliada. Algunas de las primeras hojas de este Códice se han perdido y se ha trocado el orden de las demás. Véase *op. cit.*, p. 97-98.]

to no ha sido sacado de aquellos cantos en su forma originaria, sino de una compilación hecha por algún gramático, con el solo intento de recoger de las obras de varios poetas cíclicos una descripción poética completa de aquellos mismos acontecimientos, y en la cual el autor cuidó de no repetir ninguna circunstancia y de no omitir ningún otro detalle importante. Esto mismo inducen á creer las propias palabras de Proclo <sup>1)</sup>. En este sentido, el ciclo comprendía no sólo el período de la guerra de Troya—en que los poemas hallábanse estrechamente relacionados entre sí y todos ellos con los de Homero,—sino también la mitología entera, desde las bodas de la Tierra y el Cielo, hasta las últimas aventuras de Ulises. Para llegar, pues, á aquel resultado, viéronse obligados los gramáticos á utilizar poemas enteramente diversos, de cuya originaria conexión no alcanza á descubrirse huella alguna en su plan ni en la ejecución de éste <sup>2)</sup>.

El poema que en el ciclo precedía á la Iliada, y que su autor destinó evidentemente á este objeto, se llamaba la *Cipriada*, compuesto de once cantos, y el cual puede atribuirse, sin temor de errar, á *Estasino* de Chipre, quien, según la tradición, lo recibió de Homero—á quien por esta razón se creyó natural de Salamina de Chipre—en concepto de dote, por su casamiento con la hija del gran poeta <sup>3)</sup>. Sin embargo, las ideas fundamentales que bri-

<sup>1)</sup> Καὶ παραοὔται ὁ ἐπικός κύκλος ἐκ διαφόρων ποιητῶν συμπληρούμενος μέχρι τῆς ἀποβάσεως Ὀδυσσεύς τῆς εἰς Ἰθάκην, Proclo en Focio, p. 378, edic. Gaisford.

<sup>2)</sup> Si se necesitaran otras pruebas para demostrar una tesis que es por sí misma evidente, recordáramos que, según Proclo, el ciclo épico constaba primero de cinco libros y después de otros dos, que eran los últimos, de Arctino; ahora bien: según la Tabula Borgiana, los poemas de Arctino constaban, como arriba decimos, de 9.500 versos, que, á juzgar por las proporciones de los poemas homéricos, debían formar por lo menos doce libros.

<sup>3)</sup> [Ya los antiguos dudaron de quién fuese el autor de la Cipriada. Además de Estasino, fueron considerados como autores de este poema, Hegesias de Halicarnaso y Hegesino natural de Salamina de Chipre. En las más antiguas citas que se han hecho del poema, Heródoto 2, 117 y Glauco en el escoliasta vaticano de la Hecuba de Eurípides, V. 41, no se dice quien sea el autor. Es por demás extraño, que, como asegura este último, en la Cipriada, se hablase de la muerte de Polixena. Ahora bien, siendo indudable que bajo el nombre de Glauco se designaba, al poeta natural de Regina de este mismo nombre, contemporáneo de Demócrito, y que escribió una obra sobre el poeta, en modo alguno puede creerse en una confusión de la Cipriada con las historias cipricas, como Welcker, *epische Cyclus*, vol. 2, p. 164, supone. Hay que observar además que la Cipriada debe su nombre al lugar en que se supone que fué compuesta.



llan en la Cipriada son tan ante-homéricas y contienen tan groseros ensayos de filosofía mitológica, cosa completamente extraña á Homero, que es imposible colocar á Estasio en una época anterior á la en que floreció Arctino. El poema comenzaba con una súplica de la Tierra á Zeus para que la librase de la pesada carga de la raza humana, que había llegado á hacerse demasiado fuerte y poderosa; refería luego cómo Zeus, con el objeto de humillar el orgullo humano, engendró en la diosa Nemesis á Helena, cuya educación confió á Leda; cómo Aphrodite prometió al pastor Paris darle, como recompensa por haberle adjudicado la manzana de Eris, á Helena, cuya hermosura había de ser causa de la ruina de los héroes; y cómo, en fin, fué esta robada por Paris mientras que Menelao, su esposo, estaba en Creta y sus hermanos los Dioscuros morían en un combate con los hijos de Afareo. De todos estos acontecimientos nació la expedición de los héroes griegos contra Troya. Entre tanto los Griegos, según la Cipriada, salieron dos veces de Aulide con dirección á Troya; la primera vez arribaron á Teutrania, en la Misia, país gobernado por Telefo, pero al salir de allí una tempestad les obligó á volver de nuevo á su primitivo punto de partida. En la segunda salida de Aulide se relataba el sacrificio de Ifigenia. Los nueve años de constante lucha al pie de los muros y en los alrededores de Troya ocupaban casi menos espacio en este poema que los preparativos de la guerra;—el abundante río de la tradición que manaba de mil fuentes en los cantos de Homero, había quedado reducido á un mezquino arroyuelo<sup>1)</sup>—y la mayor parte de la obra se refería á acontecimientos anteriores, accidentalmente citados por Homero, como por ejemplo, el ataque de que es objeto Eneas por parte de Aquiles junto á los rebaños de bueyes<sup>2)</sup>, la muerte de Troilo<sup>3)</sup> y la venta de Licaon á Lemnos<sup>4)</sup>; Palamedes, el noble adversario de Ulises, era el único héroe de este poema á quien Homero no conoció ó á quien no tuvo ocasión de nombrar. Aquiles aparece siempre como el héroe principal, nacido para destruir á los

Lo mismo sucede con las Naupactias de que trataremos en el Cap. VIII, y quizás con el poema Focais.]

<sup>1)</sup> \* Welcker combate esta tesis en su *epische Cyclus*, parte 2.ª, p. 264.

<sup>2)</sup> *Iliada* 20, 90 y ss.

<sup>3)</sup> *Iliada* 24, 257. La poesía de épocas posteriores, coloca la muerte de Troilo en los últimos días de Troya.

<sup>4)</sup> *Iliada* 21, 35.

hombres con su esfuerzo varonil, como Helena con su femenil belleza. De aquí que Thétis y Aphrodite, por medios milagrosos, procurasen acercarlos uno á otro, pues de otra suerte habría sido muy difícil que llegaran á conocerse. Pero como la guerra dirigida del modo que dejamos descrito, no hiciera suficientes estragos, Zeus, accediendo más eficazmente á las súplicas de la Tierra, resuelve al fin suscitar entre Aquiles y Agamemnon, rivalidades que provocan las grandes batallas de la *Iliada*. La Cipriada, pues, se refería á la *Iliada* completando su asunto y agregando al supuesto motivo de la resolución de Zeus en este último poema, esto es, á la súplica de Thétis, una causa más general de que no se habla en el poema de Homero, cual es el ruego de la Tierra. En la Cipriada una fatalidad siniestra, se cierne sobre el mundo heróico, como en Hesiodo<sup>1)</sup> las guerras de Tebas y de Troya se convierten entre los héroes en guerras de universal exterminio. El instrumento de que la fatalidad se sirve, en este poema, es también, como en el mito de Pandora en Hesiodo, la belleza de una mujer. Aphrodite, de carácter poco belicoso y que, en Homero, nunca se encuentra propicia á mezclarse en los combates de los héroes, es la que, en la obra atribuida á Estasio, dirige todas las empresas; hasta tal punto influyeron en el ánimo del poeta de Chipre las impresiones que recibiera en su isla natal, donde Aphrodite era la deidad predilecta<sup>2)</sup>.

Entre los poemas de Arctino y de Lesches y la *Odisea*, vinieron á colocarse los *Nostoi*, epopeya en cinco libros, del trecenio *Agias*<sup>3)</sup>. La *Odisea* pudo muy bien provocar la aparición de este poema en cuyo comienzo el autor supone que todos los héroes

<sup>1)</sup> Hesiodo, *Trabajos y Días* 160 y ss.

<sup>2)</sup> [Es posible que los versos de las Praxidamanticas de Aristoxeno (véase Harpocracion en *Μουσικη*, citados in *Anecdorum romanorum*, p. 5 Osann, como principio de la *Iliada* :

Ἔσπετε νῦν μοι, Μοῦσαι, Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι.  
ὅσπῳ δὲ μῆνις τε χόλος θ' εἶε Πηλεΐωνα.  
Ἀγροῦς ἀγάλαν υἱόν; ὃ γὰρ βασιλῆϊ χολωθεῖς.

estuvieran destinados á servir como de transición de la Cipriada á la *Iliada*, así como el final de la *Iliada* parece haber estado ligado con la *Etiopéida* de Arctino.]

<sup>3)</sup> *Ἄγϊα*; es la verdadera forma de este nombre, en jónico Ἄγϊα; [así se ve en Pausanias 1, 2, 1]. *Ἀγϊα*; es una corrupción. [El *Codex Venetus A.* dice *Ἄγϊα*, como si el nombre del poeta fuera Hagias.]



á excepción de Ulises, han vuelto á su patria, después de terminada la guerra de Troya. Sin duda existían ya, en la época de Homero, algunos poemas sobre la vuelta de los héroes; pero estos cantos sueltos cayeron en el más profundo olvido, al aparecer el poema de Agias, compuesto con arte casi homérico, y en el cual se ven recogidas y utilizadas, cuantas indicaciones se encuentran esparcidas en las obras del gran poeta <sup>1)</sup>. Agias daba principio á su canto, refiriendo cómo Athene realizó su meditada venganza suscitando entre los Atridas, rivalidades que impidieron la simultánea vuelta de los dos príncipes á su patria. Las aventuras de los Atridas, constituían, pues, el asunto principal de este poema <sup>2)</sup>. En él se cuentan, en primer término, las peregrinaciones de Menelao, el primero que había abandonado las costas de Troya, hasta la vuelta de este héroe á su patria; después el poeta refiere el viaje de Agamemnon, que se hizo á la vela mucho más tarde, hasta Micene, el asesinato del héroe y la suerte de su familia, hasta el momento en que llega Menelao, después de consumada la venganza de Orestes <sup>3)</sup>, con la cual termina el poema. En esta narración hallábanse con gran habilidad y arte encadenados los viajes y peregrinaciones de los demás héroes, de Diómedes, de Nestor, de Calchas, de Leonteo, de Polipetes y de Neoptelemo, y la muerte de Ajax el locio en las rocas Caferianas, de tal modo, que el conjunto formaba un cuadro admirablemente bosquejado de los héroes aqueos que en profunda discordia volvían á su patria por caminos diversos, luchando con mil obstáculos y peligros. Ulises era el único que quedaba para la Odisea <sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> Véase especialmente la *Odisea*, 3, 135.

<sup>2)</sup> Verosimilmente por esta razón Ateneo llama al poema más de una vez (7, 281, b y 9, 399, a): ἡ τῶν Ἀτρεΐδων κάθοδος.

<sup>3)</sup> Véase *Odisea* 3, 311. 4, 547.

<sup>4)</sup> No sabemos á ciencia cierta el lugar que la *Nekyia* ó descripción de los infiernos, ocuparía en los Nostoi; [Pausanias 10, 28, 7, véase 30, 5] pero no puede dudarse que estaba relacionada con los funerales de Teiresias, que Calchas, en los Nostoi, celebraba en Colofon. Teiresias, en la *Odisea*, es el espíritu más venerable de los infiernos; el único que está dotado de memoria y de reflexión, y gracias á él, Ulises se atreve á penetrar hasta la entrada del reino de las sombras. Si el poeta, se había propuesto hacer una especie de exposición preparatoria á la *Odisea*, ¿qué mejor ocasión podía presentársele para introducir, por decirlo así, el espíritu de profecía en el reino de las sombras, y para explicar el privilegio de que gozaba según la *Odisea* en la morada

Formaba la continuación de la *Odisea*, la *Telegonía* de cuyo poema no aparecen más que dos libros en la colección de que se sirvió Proclo <sup>1)</sup>. *Eugamon* de Cirene, que no vivió antes de la 53.<sup>a</sup> Olimpiada, es considerado como autor de este canto, el cual comenzaba en los funerales de los pretendientes celebrados por sus deudos. Aunque, en realidad la falta de este pasaje no quebranta la unidad de la *Odisea*, puesto que los pretendientes, después del castigo que reciben por mano de Ulises, no sólo no inspiran ya interés alguno, sino que parece como que son extraños al asunto del poema, éste, sin embargo, considerado como obra narrativa, resulta incompleto sin el pasaje mencionado. La *Telegonía* refería después un viaje de Ulises á Polixeno en Elide, cuyos motivos desconocemos; luego la ejecución de los sacrificios que le habían sido encomendados por Teiresias; por último el héroe—probablemente para llegar, en cumplimiento de la profecía de Teiresias, «al país cuyos habitantes no conocen el mar ni las sales marinas»—va á Tesprocia, donde reina feliz y victorioso, hasta que por segunda vez vuelve á Itaca, donde muere, sin ser conocido por su matador, á manos de Telegono, el hijo que había tenido en Circe y que iba en busca de su padre.

Ningún acontecimiento, excepción hecha de la guerra de Troya y de la vuelta de los Griegos á su patria, se halla tan íntimamente relacionado con la *Iliada* y con la *Odisea*, como la *guerra de los Argivos contra Tebas*; puesto que muchos de los principales héroes aqueos, especialmente Diómedes y Estenelo, se encontraban entre los vencedores de Tebas, y sus antepasados, de una generación más audaz y más terrible, habían combatido antes en aquel mismo lugar, sin éxito, pero no sin gloria. También sobre esta guerra existían poemas atribuidos á Homero y que quizá tenían grandes conexiones con su época y con su escuela. Y con efecto, no vemos que á estas poesías vaya unido, como á los de-

de Pluton y de Perséfone? Si alguna parte de la *Odisea* se presta á tal exposición preparatoria, es la consulta á Teiresias, que, disgregada del resto del poema, tiene mucho de enigmática. \* Véase Welcker, *op. cit.*, p. 298.

<sup>1)</sup> Estos dos libros no eran evidentemente más que un simple extracto del poema. (\* Combate esta tesis Welcker, *op. cit.*, p. 489.) Las mismas citas de Proclo hacen ya suponer una extensión mayor, aún no contando con el poema de colorido místico sobre los Tesprocios, que Clemente Alejandrino, *Stromat.* 6, p. 277, atribuye á Eugamon, y el cual, en su forma primitiva, era evidentemente una parte de la *Telegonía*. [Véase Cap. XVI.]



más cantos del ciclo, el nombre de uno ó de varios poetas posteriores, sino que, ó son atribuídas á Homero, como en general hicieron los griegos antiguos <sup>1)</sup>, ó en caso de duda, no se les atribuye á ningún otro poeta. La *Tebaida*, poema dividido en siete libros, y que consta de cinco mil seiscientos versos <sup>2)</sup> tuvo por patria á Argos, que es también, en Homero, el centro del poder griego, y comenzaba con estas palabras: «Canta, oh, musa, Argos la árida donde los príncipes...» <sup>3)</sup> En ella vivía Adrasto, que dió hospitalidad á Polínice, el desgraciado hijo de Edipo; el autor aprovecha esta ocasión para relatar las causas del destierro de Polínice, refiriendo la muerte de Edipo y la maldición, dos veces repetida, de sus hijos. Presentaba este poema á Amfiarao como el prudente consejero de Adrasto y abiertamente opuesto á los belicosos deseos de los héroes Polínice y Tideo. La Helena de esta guerra era Erifile, la mujer seductora que obligó á su marido, hombre por lo general cauto y que prevenía su ruina, á precipitarse en la desgracia <sup>4)</sup>. La soberbia y arrogancia de los jefes argivos presentábase probablemente en este poema como causa principal de su propio aniquilamiento, que Homero atribuye á la maldición que sobre ellos pesaba <sup>5)</sup>, y que Esquilo describe con característicos emblemas. Adrasto es el único que logra salvarse

<sup>1)</sup> En Pausanias 9, 9, 5 *Καλλίνος*, es evidentemente la palabra apropiada. Este antiguo poeta elegíaco, citaba pues, hacia la 20.<sup>a</sup> Olimpiada como obra de Homero la *Tebaida* [Fragm. 6, de Bergk]. Los Epígonos se atribuían todavía á Homero, en la época de Heródoto (4, 32). [Lo mismo sucedía con la *Cipriada*, como se infiere del testimonio de Heródoto 2, 117, que rechaza esta antigua opinión.]

<sup>2)</sup> Véase Welcker que combate este punto en *op. cit.*, p. 376. [La cifra 5.600 descansa en un doble error. En la Tabula Borgiana no se encuentra como pretende Heyne *εχ'*, sino como dice Franz *εχ'*, que significa, por consiguiente, 6.600; véase O. Jahn, *Bilderchroniken*, p. 77. Así, pues, dicha cifra no se refiere á la *Tebaida* que se nombra después, sino á una poesía de título desconocido, que se cita antes. El número de versos de la *Tebaida* según el *Certam. Hom. et Hesiodi*, p. 19, edic. de Nietzsche, es el de 7.000; del mismo número de versos constaban los Epígonos, según el mismo testimonio, p. 20. Véase Ritschl, *Stichometrie in den Opusc. phil.*, vol. 1, p. 82-83.]

<sup>3)</sup> Ἄργος ἄσιδε, θεῶν, πολυδάμων, ἐνθα ἄνακτες. [*Certam. Hom. et Hesiodi* 249, p. 20, edic. Nietzsche.]

<sup>4)</sup> Así el Pseudo-Heródoto (*Vita Homeri*, c. 9) llama á todo el poema Ἄμφιαρῶν ἐξέλασις ἐς Θήβας, y Suidas Ἄμφιαρῶν ἐξέλευσις. [Véase O. Müller, *Archäol.*, § 412, 2.]

<sup>5)</sup> *Iliada* 5, 409.

en su caballo Arion, sér sobrenatural; y el poema termina con una profecía anunciando la llegada de los Epígonos.

Los Epígonos formaban la segunda parte de la *Tebaida*, pero tenían con ella tan íntimas conexiones, que aunque en realidad eran dos obras independientes y separadas, á menudo se las designaba con el mismo nombre <sup>1)</sup>. El poema los Epígonos comenzaba con una alusión á la primera guerra: «Ahora, oh, Musas, comencemos á cantar las hazañas de los más jóvenes <sup>2)</sup>»; y refería las proezas menos conocidas de los hijos de aquellos héroes, dirigidas probablemente por el mismo Adrasto <sup>3)</sup>, designado por el destino para conquistar á Tebas, si su ejército, conduciéndose con dignidad y nobleza, se hacía digno de gloria. Diómedes y Estenelo, hijos el uno del terrible Tideo y del audaz Capaneo el otro, aparecen en los Epígonos iguales á sus padres en valor y en fuerza y superiores á ellos por su moderación y su respeto á los dioses.

Estos datos escasos, pero ciertos, revelan la alteza del asunto y que éste fué tratado en un estilo que no desmerecía del de Homero. Había, sin embargo, entre las obras del gran poeta y los Epígonos una diferencia, cual era la de que en este último poema la vida idealizada de los héroes no estaba presentada como en la *Iliada* y en la *Odisea*, en una sola acción grandiosa ni en relación con un fin único, sino que desarrollábase ante el auditorio una larga serie de acontecimientos cuyo lazo de unión, imperfecto y débil, consistía exteriormente en su común relación con una misma empresa, é interiormente en ciertas reflexiones morales é ideas mítico-filosóficas.

<sup>1)</sup> Así el escoliasta de Apolonio de Rodas 1, 308, cita, en el relato de Manto, la *Tebaida* en lugar de los Epígonos. \*Combate esta tesis Welcker, *op. cit.*, p. 404. [Sobre otro poema de Alcmeon, perteneciente al ciclo tebano, pero de índole completamente diversa, véase el Cap. XVI de esta obra.]

<sup>2)</sup> Νῦν αὖθ' ὀπλοτέρων ἀνδρῶν ἀρχώμεθα, Μοῦσαι. [*Certam. Hom. Hesiodi*, p. 20. Véase la *Paz* de Aristófanes, V. 1.270, en que el escoliasta considera, erróneamente por supuesto, á Antímaco como autor de los Epígonos.]

<sup>3)</sup> Véase Píndaro, *Pyth.* 8, 48. Puede fácilmente probarse que Píndaro en la mención que hace de esta leyenda, sigue fielmente la *Tebaida*.





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

## CAPÍTULO VII

### Los himnos homéricos

Formaban los himnos una rama esencial de la poesía épica. Estos cantos de los poetas épicos que nosotros hoy comprendemos bajo el calificativo de homéricos, fueron llamados por los antiguos, *proemios*, esto es, introducciones ó preludios <sup>1)</sup>; nombre que evidentemente debían á la circunstancia de haber servido á los rapsodas como de cantos de introducción á sus recitaciones poéticas. Los versos finales indican muy á menudo este uso que de ellos se hacía, como por ejemplo: «Comenzando por tí, voy á cantar ahora la progenie de los semi-dioses y las proezas de los héroes que acostumbran á celebrar los poetas <sup>2)</sup>». Pero no se prestaban á este objeto los poemas más *extensos* del género épico, á veces tan largos como las rapsodias en que los gramáticos dividieron la *Iliada* y la *Odisea*, y que otras veces contenían muchas

<sup>1)</sup> [Píndaro, *Nemeas* 2, 1. Tucídides 3, 104. Οἶμος ó οἶμη, está relacionado con εἶμα y significa paso ó manera.

<sup>2)</sup> Así, por ejemplo, *Hymn.* 31, 18:

ἐκ σέο δ' ἀρέαμενος κλήσω μερόπων γένους ἀνδρῶν  
ἡμετέων, ®

y 32, 18:

σέο δ' ἀρχόμενος κλέα φωστῶν  
ἄσομαι ἡμετέων, ὧν κλείουσ' ἔργατ' αἰδοί.

También aparece una plegaria para la victoria:

χαίρ' ἑλικοβλέφαρε, γλυκυμείλιχε, δός δ' ἐν ἀγῶνι  
νίκην τῷδε φέρεσθαι ἐμῆν δ' ἔντωνου αἰοδῆν.

*Hymn.* 6, 19.



y detalladas narraciones de leyendas particulares, capaces por sí solas de despertar el interés del auditorio. Estos himnos, pues, deben ser ante todo considerados como preludios de toda una serie de recitaciones épicas, ó en otros términos, como *introducciones á todo un certamen de rapsodas*, las cuales, de esta suerte, eran como el grado de transición de las festividades, de los sacrificios, de las plegarias y de los himnos religiosos, al certamen de los cantores épicos. El himno corto á Hermes — el décimooctavo de los himnos homéricos — que realmente no es más que el himno largo al mismo dios, abreviado, nos da una idea de la manera cómo se abreviaban estos himnos para que sirviesen de proemios á una epopeya ó á una parte determinada de un poema.

Es evidente que estos himnos no tenían relación alguna directa con las *ceremonias religiosas*, ni se entonaban, como los cantos líricos y corales, durante la procesión solemne en el templo (*παρῆ*), ni en los sacrificios (*θύσια*), ni en las libaciones (*σπονδαί*), que ordinariamente acompañaban á las plegarias del pueblo; sino que aludían en general al dios, como protector de la fiesta, al terminar la cual se celebraba un agón de aedas ó de rapsodas. Sólo uno de los himnos á que nos referimos — el octavo, dedicado á Ares — no es un proemio, sino una plegaria á aquel dios; pero lo mismo su estilo que sus múltiples invocaciones y epítetos se diferencian tanto de los de Homero, que con razón se le supone escrito en época muy posterior y se le coloca entre los himnos órficos <sup>1)</sup>.

Pero aunque estos proemios no tuviesen relación alguna inmediata con el culto, y aunque un poeta cualquiera hubiera podido preceder de análogas invocaciones una epopeya por él solo recitada ante un auditorio de ociosos <sup>2)</sup>, de ellos podemos inferir

<sup>1)</sup> Ares es, considerado también en este himno (8, 7, 10), como el planeta de este nombre, y pertenece, por consiguiente, á un tiempo en que ya se había difundido en Grecia la astrología caldea. La lucha para la que se invoca la ayuda de Ares, es puramente interna, esto es, contra las pasiones; por lo cual, el himno, en el fondo, es más *filosófico* que órfico. [Este himno se distingue también de los demás en la relación métrica. Véase Bücheler: *Hymnus Cerevis Homericus*, Leipzig, 1869, p. 1. La expresión *τὸρῆν* empleada en el mismo verso 5, no estuvo en uso antes de Arquiloco.]

<sup>2)</sup> Por ejemplo, en una *λέσχη*, casa de reunión pública, donde los extranjeros iban á buscar solaz. Según el Pseudo-Heródoto, Homero cantaba muchos fragmentos poéticos en estos lugares. [Estas *λέσχη* fueron ya mencionadas en la *Odisea* 18, 329, y el autor de los Trabajos y Días, versos 493-494 habla de

cuán numerosas y diversas eran en Grecia las fiestas religiosas á que los rapsodas concurrían. Así es evidente que los dos himnos á Apolo se cantaban, el uno en la isla de Delos, en la fiesta del nacimiento del dios, y el otro en la fiesta con que se celebraba la muerte del dragón en Pito; que el himno á Demeter se recitaba en las fiestas de Eleusis, en las que además se celebraban certámenes musicales, y que en las fiestas de Aphrodite celebrábanse también agones de rapsodas <sup>1)</sup> especialmente en Salamina y en la isla de Chipre <sup>2)</sup>, donde ya hemos visto nacer un notable poema épico. Pero el himno corto á Artemis, que describe el viaje de la diosa desde el río Meles, en Smirna, á Claros donde la aguardaba su hermano Apolo <sup>3)</sup>, fué ciertamente cantado en un certamen musical que formaba parte de las fiestas consagradas á estas dos divinidades, en el célebre templo de Claros, cerca de Colofon. Parece también probable que se celebrasen igualmente fiestas y certámenes de rapsodas en honor de la madre Frigia de los dioses, en las ciudades del Asia Menor.

Está fuera de toda duda que estos proemios fueron compuestos por rapsodas del Asia Menor como los que tomaron parte en el ciclo homérico, y de ningún modo por poetas de la escuela de Hesiodo. Pruébalo así el hecho de que no se encuentra entre los mencionados proemios ningún himno á las Musas, con los cuales el poeta de la Teogonía, como él mismo afirma, comenzaba y terminaba todos sus poemas <sup>4)</sup>. Solamente aparece en esta colección un himno brevísimo de este género <sup>5)</sup>; pero claramente se ve que está compuesto de versos tomados de la Teogonía. De este modo argumentando podremos también combatir la opinión de que estos himnos fueran obra *exclusiva* de los Homéridas, esto es, de la familia con este nombre establecida en la isla de Chíos; puesto que

ellas como de casas donde se alberga el ocio y la inacción. En épocas posteriores, no las utilizaron pocas veces los filósofos. Véase Suidas en *λέσχη* y O. Müller, *Dorier*, vol. 2, p. 398; y p. 398 de la 2.<sup>a</sup> edic.]

<sup>1)</sup> *Hymn.* 6, 19.

<sup>2)</sup> *Hymn.* 10, 4. Véase Cap. VI.

<sup>3)</sup> *Hymn.* 9, 3 y ss.

<sup>4)</sup> *Teogonía* 48. Estas fórmulas finales que los gramáticos llamaban *ἐρῶνι* aparecen citadas en los himnos homéricos 21, 4, 31, 18, 32, 18; y el himno corto 21, es probablemente una fórmula de este género. Véase *Theognis*, edic. Welcker 925. Apolonio de Rodas, *Arg.* 4, 1774. [Véase Elio Dionisio en Eustacio á la Iliada, p. 239, 19 y Hesiquio en *τὸν δὲ θεῶν*.]

<sup>5)</sup> Véase *Hymn.* 25 y *Teogonía* 94 á 97.



sabemos por Píndaro <sup>1)</sup>, que solían comenzar con una invocación á Zeus, y la colección de que hablamos no contiene más que un brevísimo é insignificante proemio dedicado á este dios <sup>2)</sup>.

Dúdase aún de si se conservó en la actual colección alguno de los preludios que usó en sus recitaciones musicales de los cantos de Homero, el poeta lésbico y citarista Terpandro <sup>3)</sup>; pero parece probable que estos cantos, compuestos para ser recitados con acompañamiento de cítara, tuvieran un carácter esencialmente distinto del de los himnos que nos ocupan.

En general hablando, aunque estos himnos presentan cierta analogía y semejanza entre sí, la variedad de lenguaje y estilo poético de los mismos nos induce á creer que contiene la colección fragmentos de todos los siglos trascurridos entre la época de Homero y las guerras médicas. Algunos de ellos, como por ejemplo el himno á Demeter, parece ser como el grado de transición á la poesía órfica; otros se refieren á cultos locales, completamente desconocidos para nosotros, como el himno de Selene, que celebra á la hija que ésta tuvo de Zeus, esto es, á la diosa Pandia, que brilla inmortal entre los dioses, y del cual sólo podemos conjeturar que la fiesta de Pandia en Atenas estaba consagrada á Selene <sup>4)</sup>.

Tratemos ahora de aclarar y completar estas observaciones generales, concretándonos á los cinco himnos más largos y más importantes. El himno á *Apolo Delio*, que, como ya hemos dicho <sup>5)</sup>, fué atribuído por Tucídides al mismo Homero, es indudablemente obra de un homérída de Chíos, el cual, al final del canto, se llama á sí mismo el poeta ciego que habita en la pedregosa Chíos. La opinión de que este poeta fuera aquel Cinetos, que floreció hacia la 69.<sup>a</sup> Olimpiada <sup>6)</sup> debió, sin duda alguna, su ori-

<sup>1)</sup> [Nemeas 2, 1 y ss.

Ὅθεν περ καὶ Ὀμηρίδῃ  
ῥαπτῶν ἐπέων ταπόλλ' αἰδοί  
ἄρχονται, Διὸς ἐκ προοιμίου.]

<sup>2)</sup> Hymn. 23.

<sup>3)</sup> Plutarco, *de Musica*, c. 4, 6 y Cap. IV de esta obra.

<sup>4)</sup> [La primera de las tres explicaciones que Focio da de la palabra Πάνδιαι es la siguiente: Πάνδιαι, ἑορτή τις Ἀθήνησι μετὰ τὰ Διονύσια ἀγομένη, ἀπὸ Πανδίας τῆς Σελήνης. Véase B. Stark en su nota á la obra de K. F. Hermann, *Gottesdienstl. Altert.*, § 59, 5.]

<sup>5)</sup> Véase Cap. V.

<sup>6)</sup> Escolio á las *Nemeas* de Píndaro 2, 1. [Véase el Cap. V de la presente

gen á que él era el más famoso de los Homéridas. Este himno es precisamente el que se compuso en época más inmediata á la en que vivió Homero, y es de deplorar que una gran parte del mismo se haya perdido <sup>1)</sup>; la parte precisamente que contenía el comienzo de la narración, y el verdadero motivo de las peregrinaciones de Leto, el cual, según todas las probabilidades, no podía ser otro que la predicción de Hera, de que Leto daría á luz un hijo poderoso y terrible. Esta profecía, sin embargo, parece estar en contradicción con las primeras palabras de Apolo cuando llama sus instrumentos favoritos lo mismo á la cítara que al arco, y declara que su principal oficio es promulgar los decretos de Zeus <sup>2)</sup>. Pero toda la leyenda del nacimiento de Apolo está presentada en este himno de tal modo que todo él parece consagrado á ensalzar la isla de Delos, única que, compadeciéndose de Leto, la ofrece hospitalidad; asunto apropiadísimo para un himno dedicado á las fiestas de Primavera, á las cuales concurrían los Jonios de las comarcas vecinas y aun de las más lejanas, en sus peregrinaciones á la isla sagrada.

El himno á *Apolo Pythio*, monumento el más importante de la antigua tradición de Apolo en Pito, pertenece á la época en que el templo pitio se hallaba aún en territorio de Crissa, sin que en él se encuentren vestigios de la enemistad entre los sacerdotes de Pito y los habitantes de Crissa, que más tarde fué causa de la guerra de los Anficciones contra esta ciudad (en la 47.<sup>a</sup> Olimpiada). De uno de sus pasajes se infiere igualmente que en aquella época no estaban aún en uso en los juegos píticos las carreras de caballos <sup>3)</sup>, las cuales dieron comienzo inmediatamente después de la guerra crisseia, al paso que los certámenes más antiguos de Pito eran exclusivamente musicales. El argumento del himno es el siguiente: Apolo descende del Olimpo para erigirse un templo, y mientras busca un lugar á propósito en Beocia, Til-

obra. En el escoliasta de Píndaro y en el comentario de Eustacio á la Iliada, p. 6, 40, aparece escrito este nombre, Κύναιθος. El nombre Cinetos descansa en la opinión no suficientemente probada de Welcker, *epische Cyclus*, vol. 1, p. 242 de que Cineton y Cinetos son el mismo nombre.]

<sup>1)</sup> Hymn. 1, 30.

<sup>2)</sup> εἴ μοι κίθαρίς τε φίλη καὶ κημπύλα τόξα,  
χρήσω δ' ἀνθρώποισι Διὸς νημερτέα βουλήν. Hymn. Apoll. Del. 131.

<sup>3)</sup> Hymn. 2, 84, donde el ruido de los caballos y de los carros aparece como causa de que el lugar no sea á propósito para erigir el santuario á Apolo.



phusa ó Delphusa, diosa de las aguas, le recomienda el territorio de Crissa, en las gargantas del Parnaso; consejo que le da con la esperanza de que una monstruosa serpiente que allí habitaba mataría al joven dios. Apolo sigue el consejo, pero defrauda las esperanzas de la diosa, porque después de fundar un santuario en aquel solitario y estrecho valle, mata á la serpiente y castiga á Tilphusa cegando su fuente <sup>1)</sup>. En seguida reviste de la dignidad de sacerdotes del nuevo templo á varios cretenses á quienes él mismo, en forma de delfín, transporta á Crissa, y los cuales se consagran á la custodia del santuario y á hacer sacrificios en honor del dios.

El himno á *Hermes* tiene un carácter muy diverso del de los restantes, razón por la que los críticos modernos se han aventurado á rechazar, sin más ni más, cuantos versos han creído apócrifos. Con esa agradable sencillez que da apariencias de verosimilitud á los acontecimientos más estupendos y maravillosos, se cuenta en él cómo Hermes, engendrado secretamente por Zeus, sabe, apenas acabado de nacer, abandonar la cuna en que su madre le había depositado creyéndolo en seguridad, para robar los rebaños de Apolo en las praderas divinas de la Pieria. El maravilloso niño logra, apelando á toda suerte de artificios, borrar las huellas de los bueyes robados, y ocultarlos en una caverna cerca de Pilos, donde los mata con destreza de expertísimo sacrificador. Al mismo tiempo había formado la primera lira con la concha de una tortuga que encontró en su primera expedición, y con cuyo instrumento logra aplacar la cólera de Apolo, el cual había ya adivinado quien era el ladrón de sus rebaños; de suerte que los dos hijos de Zeus, después de hacerse mutuos presentes, traban la más estrecha amistad. Está narrada esta historia con delicadeza y gracia, su estilo es ligero y picante, y el poeta parece gustar de las transiciones bruscas; en el comienzo de su canto anuncia las maravillosas proezas de Hermes de un modo enigmático, como cuando dice que «Hermes, al encontrar la tortuga, halló un inmenso tesoro, porque supo hacer de ella un cantor <sup>2)</sup>». Véase, pues, cuán distinto es el estilo de es-

<sup>1)</sup> Para comprender bien este himno, no es preciso explicar las relaciones, por cierto muy oscuras, de este mito con el culto de Demeter Tilphosea ó Erinys, enemiga de Apolo. (Véase O. Müller, *Orchomenos*, p. 47 y 480 (p. 41 y 468 de la 2.ª edic.), y Unger, *Paradoxa thebana*, p. 117.)

<sup>2)</sup> *Hymn.* 3, 24 á 26.

tos cantos del de los poemas homéricos, si bien no puede negarse que se encuentran en la *Iliada* y en la *Odisea*, ejemplos de esta ingenua malicia, y que la historia de los amores de Ares y de *Aphrodite* en la *Odisea*, parece pertenecer al mismo género de composición que este himno. No obstante, la circunstancia de que la lira ó la cítara—pues el autor no distingue estos dos instrumentos, que el uso más correcto de la lengua diferenció claramente,—es descrita en este himno como instrumento que consta de siete cuerdas <sup>1)</sup>, mientras que conocemos las palabras mismas de Terpan-dro, que se jactaba de haber sustituido la lira de siete á la de cuatro cuerdas <sup>2)</sup>, induce á creer que es obra de época muy posterior. Infírese, pues, de aquí que este poema fué compuesto después de la 30.ª Olimpiada, y acaso por un poeta de la escuela de Lesbos que ya por entonces se había extendido en el Peloponeso <sup>3)</sup>.

El himno á *Aphrodite* cuenta cómo esta deidad—que logró dominar á todos los dioses, excepto á tres—se enamora, por voluntad de Zeus, del troyano Anquises, á quien se presenta, solicitando su amor, bajo la forma de una princesa frigia, cuando aquél apacentaba sus rebaños en el monte Ida. Al marcharse, se le muestra en toda su majestad divina, anunciándole el nacimiento de un hijo llamado Eneas, que había de reinar, él y sus descendientes, en Troya <sup>4)</sup>. Parece muy probable que este himno—en el cual se encuentran expresiones y artificios homéricos—se cantase en honor de los príncipes de la familia de Eneas, en alguna ciudad de la comarca del Ida, donde continuó reinando esta dinastía hasta la época de la guerra del Peloponeso <sup>5)</sup>.

El himno á *Demeter* celebra la estancia de esta diosa en Eleusis. Demeter busca inútilmente á su hija, á quien le han arrebatado las Hadas, hasta que, por conducto del dios del Sol, sabe que su raptor es el dios del Tártaro; entonces resuelve quedarse

<sup>1)</sup> Verso 51.

<sup>2)</sup> Euclides (*Introduct. Harmon.*) en Meibomius *Script. Mus.*, p. 19. (Estrabon 13, p. 618. Véase *Fragm.* 5 de Bergk.)

<sup>3)</sup> Sabemos que el poeta lírico de Lesbos, Alceo, trató de una manera análoga, el mito del nacimiento de Hermes y del robo de los bueyes, en forma lírica, como puede suponerse. Véase *Fragm.* 7 de Bergk.

<sup>4)</sup> *Hymn.* 4, 196-197. Véase *Iliada* 20, 307.

<sup>5)</sup> [Respecto de la exactitud de esta aserción, acerca de la cual debe consultarse la *römische Geschichte* de Schwegler, vol. 1, p. 294, se han suscitado algunas dudas. Véase Baumeister, *Hymni Homerici*, p. 251, y R. Thiele, *Proleg. ad Hymn. in Venerem Homericum*, Halle, 1782, p. 74 y ss.]



en Eleusis, que le había dado hospitalidad, y donde pasa por tutora de Demofonte, hasta que reconociendo al fin los Eleusinos que es una diosa, le erigen un templo. En este templo se oculta la airada deidad, negando á los hombres sus dones, hasta que Zeus logra una transacción, en virtud de la que Cora, su hija, vivirá al lado de su madre dos terceras partes del año, y la otra tercera parte habitará con las Hadas <sup>1)</sup>. Reunida de nuevo con su hija, Demeter inicia á los Eleusinos en sus sagradas orgías, en recompensa de su hospitalidad.

No es posible desconocer en las numerosas expresiones de marcado colorido local que se encuentran en este himno, la mano de un poeta ateniense conocedor de las fiestas de Eleusis y de las ceremonias que en ellas se celebraban, aunque se pretenda que su autor no trata de invitar á sus oyentes á asistir á las fiestas eleusinas ó á tomar parte en los ritos de iniciación, cuando promete á los que á ellas concurran la bendición divina, y á los que no, una suerte funesta en el reino de las sombras <sup>2)</sup>. Este poema encierra, pues, la antigua y sagrada leyenda de las Eleusinas en su forma más pura y primitiva, y revestida con las hermosas galas de la epopeya. Por las sucintas noticias que hemos expuesto puede juzgarse de la importancia que para la historia de la religión griega tiene indudablemente este himno, no conocido hasta el siglo pasado, y del cual se ha perdido una buena parte.

<sup>1)</sup> Esto está fundado en el ciclo de las fiestas atenienses. En las Tesmoforias, la fiesta de la siembra, imaginábase á Cora debajo de la tierra; en las Antesterias, la fiesta de las primeras flores de primavera, que se celebraba cuatro meses después que la primera, imaginábase subiendo de los infiernos. Véase \*O. Müller, *hl. deutsche Schriften*, vol. 2, p. 297.

<sup>2)</sup> [V. 480 y ss. con los cuales debe compararse el *Fragm. 719* de Sófocles en Dindorf, véase Plutarco, *Moral*, p. 21, b.]

## CAPÍTULO VIII

### Hesiodo

Mientras que en las colonias eólicas y jónicas del Asia Menor la poesía heroica de los Griegos alcanzaba su mayor grado de desarrollo, merced al influjo de las más favorables circunstancias, la Grecia en general y especialmente la Beocia, á la cual vamos á conceder ahora especial atención, gozaba de tiempos menos felices. Las emigraciones, que cerraron la edad heroica de los Griegos, habían de llevar al seno de la metrópoli, ya poblada por numerosas tribus griegas y dividida en múltiples y pequeños Estados, profundas perturbaciones que debían encontrar eco aún en el seno de las familias; puesto que este país no podía ofrecer á los conquistadores las mismas facilidades para repartirse y para establecerse que encontraron en las costas del Asia Menor, *tierra virgen* aún en su mayor parte, los colonos griegos, y donde éstos sólo hallaron una débil resistencia por parte de los aborígenes bárbaros. Sucedió, pues, que una parte considerable de los *Beocios eólicos* que después de la guerra de Troya emigraron de la Tesaliótide y conquistaron la Beocia, abandonaron de repente su nueva patria, ya demasiado estrecha para ellos, y se unieron á los Aquéos, que arrojados por entonces del Peloponeso, se dirigían á Lesbos, á Tenedos y á las vecinas costas del Asia Menor, para fundar las colonias que universalmente fueron llamadas después eólicas, porque el nombre de los Eolios predominó bien pronto sobre el de los Aquéos. Pero mientras que en estas regiones del Asia Menor el brillante nacimiento y la prosperidad maravillosa de las ciudades, cuyos fundadores y reyes descendían de las más ilustres dinastías heroicas, imprimía poderoso im-



en Eleusis, que le había dado hospitalidad, y donde pasa por tutora de Demofonte, hasta que reconociendo al fin los Eleusinos que es una diosa, le erigen un templo. En este templo se oculta la airada deidad, negando á los hombres sus dones, hasta que Zeus logra una transacción, en virtud de la que Cora, su hija, vivirá al lado de su madre dos terceras partes del año, y la otra tercera parte habitará con las Hadas <sup>1)</sup>. Reunida de nuevo con su hija, Demeter inicia á los Eleusinos en sus sagradas orgías, en recompensa de su hospitalidad.

No es posible desconocer en las numerosas expresiones de marcado colorido local que se encuentran en este himno, la mano de un poeta ateniense conocedor de las fiestas de Eleusis y de las ceremonias que en ellas se celebraban, aunque se pretenda que su autor no trata de invitar á sus oyentes á asistir á las fiestas eleusinas ó á tomar parte en los ritos de iniciación, cuando promete á los que á ellas concurran la bendición divina, y á los que no, una suerte funesta en el reino de las sombras <sup>2)</sup>. Este poema encierra, pues, la antigua y sagrada leyenda de las Eleusinas en su forma más pura y primitiva, y revestida con las hermosas galas de la epopeya. Por las sucintas noticias que hemos expuesto puede juzgarse de la importancia que para la historia de la religión griega tiene indudablemente este himno, no conocido hasta el siglo pasado, y del cual se ha perdido una buena parte.

<sup>1)</sup> Esto está fundado en el ciclo de las fiestas atenienses. En las Tesmoforias, la fiesta de la siembra, imaginábase á Cora debajo de la tierra; en las Antesterias, la fiesta de las primeras flores de primavera, que se celebraba cuatro meses después que la primera, imaginábase subiendo de los infiernos. Véase \*O. Müller, *hl. deutsche Schriften*, vol. 2, p. 297.

<sup>2)</sup> [V. 480 y ss. con los cuales debe compararse el *Fragm. 719* de Sófocles en Dindorf, véase Plutarco, *Moral*, p. 21, b.]

## CAPÍTULO VIII

### Hesiodo

Mientras que en las colonias eólicas y jónicas del Asia Menor la poesía heroica de los Griegos alcanzaba su mayor grado de desarrollo, merced al influjo de las más favorables circunstancias, la Grecia en general y especialmente la Beocia, á la cual vamos á conceder ahora especial atención, gozaba de tiempos menos felices. Las emigraciones, que cerraron la edad heroica de los Griegos, habían de llevar al seno de la metrópoli, ya poblada por numerosas tribus griegas y dividida en múltiples y pequeños Estados, profundas perturbaciones que debían encontrar eco aún en el seno de las familias; puesto que este país no podía ofrecer á los conquistadores las mismas facilidades para repartirse y para establecerse que encontraron en las costas del Asia Menor, *tierra virgen* aún en su mayor parte, los colonos griegos, y donde éstos sólo hallaron una débil resistencia por parte de los aborígenes bárbaros. Sucedió, pues, que una parte considerable de los *Beocios eólicos* que después de la guerra de Troya emigraron de la Tesaliótide y conquistaron la Beocia, abandonaron de repente su nueva patria, ya demasiado estrecha para ellos, y se unieron á los Aquéos, que arrojados por entonces del Peloponeso, se dirigían á Lesbos, á Tenedos y á las vecinas costas del Asia Menor, para fundar las colonias que universalmente fueron llamadas después eólicas, porque el nombre de los Eolios predominó bien pronto sobre el de los Aquéos. Pero mientras que en estas regiones del Asia Menor el brillante nacimiento y la prosperidad maravillosa de las ciudades, cuyos fundadores y reyes descendían de las más ilustres dinastías heroicas, imprimía poderoso im-



pulso al genio de la poesía y hacía mirar el destino del hombre á través del más risueño prisma, en Beocia, la comparación de los tiempos presentes con las edades pasadas inspiraba, por el contrario, los sentimientos más opuestos. Los lugares que otro tiempo ocupaban pueblos por tantas tradiciones famosos, y que habían sido señores de Tebas y de Orcomene, como los Cadmeos y los Minios, hallábanse ahora ocupados sólo por los Beocios eólicos, cuya mitología debía parecer pobre y poco elocuente al lado de las leyendas de sus predecesores. Ciertó es que los cantores homéricos, dejándose arrastrar sin duda por las creencias más generalizadas en aquella época, colocaron entre los conquistadores de Troya á los héroes de estos Beocios y no á los Cadmeos; pero ¡cuán poca importancia, carácter propio y poética realidad tienen aquel Peneleo y aquel Leito, comparados con los jefes de las huestes aqueas del Peloponeso y de la Tesalia! En la historia de Grecia, sino siempre, al menos las más veces se han cumplido las predicciones de la primitiva leyenda; así los Beocios se han mostrado en toda su historia un pueblo robusto y valeroso, cuyo espíritu no logró nunca dominar las naturales inclinaciones de la vida de la materia; tan lejano de las altas aspiraciones del genio dórico que lo somete todo al imperio de ciertas ideas que habían echado ya en él profundas raíces, como de la fina penetración y de la impresionabilidad del carácter jónico, pronto siempre á abandonarse con apasionado desinterés á nuevas impresiones. Pero en el sombrío cielo de la indiferencia de los Beocios brillan también luminosos astros: Píndaro, Epaminondas, y antes que ellos *Hesiodo*, con toda la serie de poetas que compusieron cantos á los cuales dieron su nombre.

Pero también Hesiodo, á pesar de su poderosísimo ingenio, es hijo cariñoso de su patria y de su época. De sus poemas, fiel trasunto de la vida beocia, podemos servirnos para completar el cuadro de ésta. Si antes de entrar en el estudio detallado de cada una de sus obras queremos, examinándolas en conjunto, determinar la impresión general que produce la poesía hesiódica, comparada con la que producen los poemas de Homero, veremos que en todas las obras de Hesiodo, lo mismo en las que han llegado íntegras hasta nosotros como en otras de que no podemos juzgar sino por fragmentos, se echa de menos aquella poderosa fantasía con que los poemas homéricos describen las grandezas

de la edad heróica y las más hermosas creaciones. Aquel abandono del pensamiento á un torrente de poéticas imágenes, aquel adormecerse, por decirlo así, entre las revueltas ondas de este torrente—pues ni el deleitable abandono ni la picante malicia eran ajenas, como ya hemos visto, á la poesía homérica—están muy distantes del estilo de Hesiodo, cuya poesía surge de las angustias y miserias de la vida, á la cual tiende á ennoblecer y á hacer menos gravosa. Contristado por la aciaga suerte del humano linaje, afligido por la depravación de la sociedad que destruye las alegrías todas de la vida, el poeta intenta difundir ideas religiosas acerca del poderío de un destino supremo, con objeto de despertar en el hombre una resignación tranquila ante males inevitables. Ya sienta máximas y sabias doctrinas encaminadas á restablecer el orden en un Estado político profundamente desquiciado ó en una familia mal gobernada, ya se ocupa en reducir la infinita y desordenada variedad de mitos religiosos á un sistema ordenado, en el cual asigna á cada uno de los dioses un lugar fijo. El poeta de esta escuela trata también de clasificar en grandes grupos las leyendas heróicas, con objeto de hacerlas más inteligibles y más claras<sup>1)</sup>. No se encuentra un solo pasaje en sus obras en que la poesía se presente como única aspiración del poeta, sino que domina en ellas en cierto sentido el interés práctico; ni puede negarse que esta circunstancia hace perder á sus cantos gran parte de su mérito, aunque por otro lado, compensan esta pérdida la bondad de su fin, las bellezas de la exposición y la habilidad é ingenio del poeta.

Con este cuadro de la poesía hesiódica, concuerda perfectamente la manera cómo el mismo Hesiodo, según sus propios poemas nos dicen, fué iniciado en la profesión de poeta. Encuéntrase el relato de este hecho en el proemio de su *Teogonía* (versos 1 á 35), y debe ser antigua tradición, porque á él alude tam-

<sup>1)</sup> [La acerba crítica que Bernhardt, *gr. Litteratur*, vol. 2, 1, p. 303, hace de este pasaje del texto, solo podría ser considerada como justa si la opinión de Pausanias 9, 31, 4, según la que los Trabajos y Dias es el único escrito auténtico de Hesiodo, fuese incontestable. Pero aun prescindiendo de que Pausanias no aduce ningún argumento en su abono, pues no puede considerarse como tal, el ser aquella creencia tradicional entre los Beocios del Helicon, carece en absoluto de eficacia para invalidar la opinión corriente representada por Jenófanes, Heráclito, Heródoto, Platon y Aristóteles, y adoptada ó seguida en lo esencial por los críticos alejandrinos.]



bién en los Trabajos y Días (verso 659). Las *Musas* que, según creencia general entre los Griegos, habitaban en el Olimpo, en la Pieria, solían también visitar, dice el cantor beocio, el Helicon, que igualmente les estaba consagrado, y después de bañarse en una de sus fuentes y de bailar en la cima del monte, recorrían los alrededores durante la noche cantando á las sublimes divinidades del Olimpo y á los primeros seres del universo. En una de sus nocturnas expediciones, en un valle al pie del Helicon, encontraron á Hesiodo que guardaba sus rebaños, y le enseñaron el hermoso arte de la poesía, diciéndole antes estas palabras (versos 26 y ss.): «Oh pastores rústicos, ineptos y esclavos sólo del vientre: sabed que aunque á menudo nos complacemos en hacer pasar por verdaderas muchas cosas que son falsas, podemos también decir la verdad cuando nos agrada.» Dichas estas palabras, las Musas consagraron á Hesiodo, entregándole una rama de laurel, emblema que los aedas beocios tenían siempre en la mano mientras recitaban poemas. Este discurso de las Musas es notable, porque en primer lugar nos enseña que el genio poético es un don de que también puede participar el hombre grosero é inculto, al cual saca de la ignorancia brutal para elevarle á una vida mejor; y porque en segundo lugar, enseña que este don de las Musas debe consagrarse á la proclamación de la *verdad*, con lo cual el poeta parece como que quiere anunciar el elevado asunto y el carácter de su poema teogónico y moral, no sin dirigir una tácita acusación á otros poetas que se dejan arrastrar por su rica fantasía.

Pero por muy bella y muy importante que sea esta narración, es indudable que la poesía hesiódica no ha podido ser sólo el resultado de una inspiración divina, sino que debe estar enlazada con otras formas de la poesía épica anteriores y contemporáneas. De una parte, como hemos visto <sup>1)</sup>, el *culto á las Musas*, importado á estas regiones por las tribus pierias de las comarcas del Olimpo, había echado en ellas desde los más antiguos tiempos, y con él la música y la poesía, fuertes y profundas raíces. Empleábanse una y otra muy especialmente en la composición de himnos á los dioses, para lo cual ofrecía múltiples ocasiones la Beocia, comarca tan rica en antiguos santuarios y donde tanto abundaban las ceremonias religiosas y los ritos simbólicos. *Ascra*

<sup>1)</sup> [Véase Cap. III, p. 50.]

misma, según los poemas épicos citados por Pausanias <sup>1)</sup>, había sido fundada por los Aloides, héroes pierios que antes habían ofrecido sacrificios á las Musas en el Helicon. Que Hesiodo vivía en Ascra, nos lo dice él mismo en sus Trabajos y Días (verso 640), testimonio que confirman varias noticias históricas cuyo conocimiento debemos á otro escritor beocio, Plutarco <sup>2)</sup>. Ascra había sido destruída en tiempos remotos por sus poderosos vecinos los Teéspios, y los Orcomenios habían recibido en su ciudad á los fugitivos de Ascra; después, por orden del Oráculo, se trasladaron á Orcomene los restos mortales de Hesiodo; y cuando fueron halladas las que se creyeron cenizas del gran poeta, se les erigió en dicha ciudad una tumba cuyo epitafio, escrito por Chersias, épico beocio, le proclamaba el más sabio de todos los poetas <sup>3)</sup>.

De otra parte también, el comercio activo que los Beocios mantenían con sus congéneres de las *costas eólicas* del Asia Menor, y el vuelo que había tomado la poesía en aquellas comarcas, contribuyeron probablemente á estimular á los poetas beocios á emprender nuevas composiciones. No hay motivo alguno para poner en tela de juicio el testimonio de Hesiodo cuando en los Trabajos y Días (verso 636), dice que su padre se había trasladado de Cumas, en Eólida, á Ascra; y la razón que le movió á escoger á Ascra por habitual residencia, no debió ser otra que la memoria que se había conservado del antiguo parentesco de los colonos eolios con este pueblo de la metrópoli, y de que se hablaba aún en la época de la guerra del Peloponeso <sup>4)</sup>. No se dice que el padre de Hesiodo fuera un poeta de Cumas, sino que se habla de él como de un navegante que después de repetidos viajes habíase al fin establecido en Ascra. Ahora bien; estos colonos que se trasladaban á la metrópoli debían extender en ella la fama de la

<sup>1)</sup> [9, 29, 1, Véase O. Müller, *Orchomenos*, p. 89, 381, 329 (83, 374, 380 de la 2.<sup>a</sup> edic.)]

<sup>2)</sup> [En su comentario á los Trabajos y Días de Hesiodo, *Fragm.* 35 de Dübner.]

<sup>3)</sup> [Pausanias 9, 38, 10. Aristóteles, *Append. Proverb.* 4, 92, citaba como epitafio de Hesiodo, un dístico que Suidas y otros han atribuido á Pindaro. Véase Bergk, *Poeta Lyrici*, p. 383 de la 3.<sup>a</sup> edic. Acerca de la muerte de Hesiodo existían en la antigüedad varias versiones. Véase sobre esto á Nietzsche, en el *rhein. Museum*, vol. 28, p. 222 y ss.]

<sup>4)</sup> Véase Tucídides 3, 2. 7, 57. 8, 100.



poesía heroica, que por entonces florecía en las colonias. Los antiguos alegaron esta remota relación entre ambas escuelas poéticas para probar que existía entre Homero y Hesiodo un vínculo estrecho de parentesco. Ya los logógrafos—nombre que se da á los historiadores anteriores á Heródoto,— como Helánico, Ferécides y Damasto <sup>1)</sup>, barajando en eternas genealogías varios nombres hijos de la tradición, hicieron descender á ambos poetas de un tronco común. Así, por ejemplo, Apelis (llamado también Apeles y Apeleo) había tenido dos hijos, Meon, supuesto padre de Homero, y Díos, quien según una antigua interpretación, reputada errónea, de un verso de los Trabajos y Días, pasaba por padre de Hesiodo <sup>2)</sup>.

No queremos sostener con esto en manera alguna la opinión de que la poesía hesiódica no es más que una rama de la homérica trasplantada á la Beocia y que á ella deba su lengua, su estilo y hasta su versificación. Por el contrario, la opinión más generalmente admitida en la antigüedad consideraba á Hesiodo y á Homero como contemporáneos, y tal precisamente creía Heródoto (2, 53), según el cual vivieron cuatro siglos antes que él; por regla general Hesiodo es antepuesto á Homero, como se ve, entre otros pasajes, en el que acabamos de citar de Heródoto; Jenófanes de Colofon es, de entre los escritores que conocemos, el primero que afirma que Hesiodo fué posterior á Homero <sup>3)</sup>; mientras que por el contrario, Eforo, el historiador de Cumas, y muchos otros se esforzaron por probar que Hesiodo era más antiguo. De todas suertes, los Griegos de aquellos remotos tiempos nunca creyeron que Homero hubiera formado la lengua épica en Jonia, ni que Hesiodo se la hubiese apropiado empleándola en cantar asuntos de índole diversa. Lejos de esto, debieron profesar la opinión—que las investigaciones de los tiempos modernos han confirmado—de que este dialecto épico era la lengua gene-

<sup>1)</sup> [Proclo, *Vita Homeri*, p. 25 de la edic. de Westermann. Con más extensión habla de esto Eforo, en el Pseudo-Plutarco *de Vita Homeri* c. 2, donde para honrar, sin duda, á Cumas, su ciudad natal, presenta á Homero y á Hesiodo como nacidos en ella. Véase Cap. IV, p. 65.]

<sup>2)</sup> Verso 299: Ἐργάλεω, Πέρσει, Δίον γένος—

<sup>3)</sup> En Gelio, *Noct. att.* 3, 11. Jenófanes, el fundador de la escuela de Elea, que floreció hacia la 70.<sup>a</sup> Olimpiada, era al mismo tiempo poeta épico. En su *κτίσις Κολοφώνος* pudo encontrar, sin duda, más de una ocasión para hablar de Homero, á quien los de Colofon llamaban su conciudadano. Véase Cap. V.

ral de la poesía y de la civilización en el continente helénico, antes de que se fundaran las colonias del Asia Menor. Además este dialecto es en el fondo el mismo en ambas escuelas de cantores; y sean cualesquiera las diferencias que, examinándolos detalladamente, se encuentren entre ellos, no sería difícil demostrar que la lengua de los antiguos cantores tomó entre los Beocios no poco del dialecto primitivo de éstos, que no era sino un eolismo que se aproximaba mucho al dialecto dórico <sup>1)</sup>. Ni tampoco se sabe que los Griegos antiguos creyeran que ambos poetas se copiaban mutuamente las frases, los epítetos y las expresiones proverbiales que aparecen en las obras de uno y otro, porque todas ellas parecen derivadas de la fuente común de una poesía primitiva; y si hemos de juzgar por las noticias de los antiguos y por el tono general de la poesía hesiódica, los proverbios y locuciones de la antigüedad más remota se han conservado en Hesiodo, en toda su sencillez y pureza <sup>2)</sup>.

A la opinión de que Hesiodo imitaba la forma de los poemas de Homero, se opone también la diversidad profunda que existe entre el espíritu y la índole de ambos géneros de poesía épi-

<sup>1)</sup> Así Hesiodo abrevia frecuentemente la desinencia  $\alpha\varsigma$  en el acusativo de plural de la primera declinación, como Alcman, Estesicoro y Epicarmo. También se ha observado que solo aparece larga donde la sílaba está en el arsis. [En el Escudo de Heracles no se encuentra ningún ejemplo de esto. Véase Förstemann, *de dialecto Hesiodica*, Halle, 1863, p. 13.] En Hesiodo domina generalmente la predilección por las formas breves, á menudo también por las formas sincopadas y contraídas, mientras que, por el contrario, Homero parece como que se complace en multiplicar las vocales.

<sup>2)</sup> Así el verso 370 de los *Trabajos y Días*: Μισθός δ' ἀνδρὶ φίλῳ εἰρημένος ἄρκιος ἔστω, era atribuido al antiguo rey de Trecenia, Piteo, sabio de los tiempos primitivos (Aristóteles en el *Teseo* de Plutarco 3). El sentido de este verso, según Buttman, sería: «el salario debe ser firmemente concertado con el amigo.» Homero emplea la locución más breve: μισθός δέ οἱ ἄρκιος ἔσται. — También debe remontarse á la más alta antigüedad la locución hesiódica: Ἄλλὰ τίη μοι ταῦτα περὶ δρυὸν ἢ περὶ πέτρην; (Teogonia 35) que se relaciona con la homérica: Οὐ μὲν πως νῦν ἔστιν ἀπὸ δρυὸς οὐδ' ἀπὸ πέτρης τῷ βαρζέμεναι (Iliada 22, 126), y con Οὐ γὰρ ἀπὸ δρυὸς ἔσσι παλαιφάτου, οὐδ' ἀπὸ πέτρης (Odisea 19, 162). En todos estos versos la encina y la roca representan la sencilla vida del campo de los autóctonos griegos, que se creían nacidos de sus montes y de sus selvas, y cuyos pensamientos giraban, en su inocente sencillez, en torno de estos objetos. El verso con el cual Hesiodo termina la descripción de la escena de los pastores que duermen al lado de sus rebaños, se asemeja á un dicho de los antiguos bardos pierios entre los Pelasgos. [Véase Preller, *verm. Aufsätze*, p. 179-180.]



ca. Á las observaciones que ya hemos hecho sobre este punto, agreguemos otra consideración que pone de manifiesto cuán poco se sujetaba Hesiodo á las reglas de Homero. De entre todas las formas que en las diversas épocas ha revestido el arte poético, la poesía homérica es la que posee en mayor grado lo que los modernos llaman *objetividad*, es decir, el completo abandono del espíritu del poeta al asunto que trata, sin que para nada en él se mezcle la conciencia de las condiciones individuales, del estado y de la posición del sujeto. La mente de Homero se agita en una esfera de pensamientos é ideas sublimes muy apartada de las preocupaciones y necesidades del presente, y que indudablemente está más en armonía con el perfecto y nobilísimo estilo de la poesía épica. Hesiodo, por el contrario, jamás pretendió remontar tanto su vuelo, y lejos de esto, nos describe su vida privada y nos hace sentir su estrechez y sus privaciones. Ciertamente sería error craso, trasladando á aquellos tiempos primitivos costumbres de poetas posteriores, el considerar cuanto el autor nos refiere acerca de su propia vida, como pura invención que le hubiera servido de pretexto para exponer y desarrollar sus poéticas concepciones. El tono ingenuo y natural con que el poeta habla á su hermano Perses, clama, por otra parte, contra semejante suposición; y el plan mismo del poema *Trabajos y Días* sería incomprendible si no se admitiese que lo que en él narra Hesiodo, es fiel trasunto de la realidad <sup>1)</sup>.

Este poema, único que los Beocios, según Pausanias <sup>2)</sup>, reputaron obra auténtica de Hesiodo, y con el cual debemos dar comienzo al examen de las varias epopeyas de esta escuela, está de tal modo plagado de acontecimientos y detalles comunes de la vida, que de ningún modo podríamos figurarnos á su autor un cantor de profesión, como los antiguos llamaron á Homero, sino como un agricultor de la Beocia, en cuyo ánimo habían ejercido poderoso influjo ciertas circunstancias excepcionales y tristes, y cuyas ideas y sentimientos toman naturalmente una forma poética. Ya hemos dicho que el padre del poeta se había establecido en Ascra, y dedicóse al cultivo de la tierra; y aunque el clima era poco propicio, pues hacía allí excesivo calor durante el verano y un frío intenso en el invierno, al morir había dejado á sus

<sup>1)</sup> \*De diverso modo opina Fr. Ritter, *op. cit.*, p. 135.

<sup>2)</sup> [9, 31, 4.]

dos hijos, Hesiodo y su hermano menor Perses, una fortuna considerable. Repartiéronse los hermanos la herencia; pero Perses, ganando á los reyes, que eran en aquella época los únicos que administraban justicia, logró despojar á su hermano, mostrando inclinaciones que más tarde adquirieron gran incremento entre los Griegos; en efecto, en vez de dirigir el arado, prefería asistir en la plaza pública á las contiendas de derecho, y meditar intrigas para apoderarse de los bienes de los demás. De esta suerte, llegó un día en que, habiendo disipado su herencia, á cuya obra coadyuvó también probablemente una esposa pródiga, amenazó á su hermano mayor con un nuevo pleito, disputándole lo poco que le había sido adjudicado en la primera partición, ya tan desigual. En esta situación, Hesiodo, dando rienda suelta á su pensamiento, compone su poema, cuyos puntos más capitales vamos á exponer con el exclusivo objeto de hacer resaltar la estrecha relación que entre su obra y el medio en que vivió el poeta existe <sup>1)</sup>.

«Dos son las clases de contiendas,» comienza el poeta: «la una odiosa y reprehensible: la guerra y el litigio; la otra noble y laudable: la emulación de los artesanos y de los artistas. Evita la primera, oh Perses, y no intentes arrebatarme lo que me pertenece, valiéndote de la injusticia de los jueces; antes bien, contentate con lo que adquieras honradamente por medio de tu trabajo. Los dioses han hecho de la vida una carga para los hombres, cuando para castigar á Prometeo por haber robado el fuego sagrado, enviaron á Epimeteo, á Pandora de cuya caja salieron las calamidades todas que afligen á la humanidad. Encontrámonos ahora en la quinta edad, en la edad de hierro, en que el hombre está destinado á luchar sin descanso contra la miseria y las fatigas.

«Pero ahora quiero contar al juez la fábula del halcón, que devora al ruiseñor sin cuidarse de sus dulces trinos. Únicamente puede prosperar y florecer bajo la protección de los dioses la ciudad en que se practica la justicia; á aquella en que se cometen iniquidades, Zeus envía el hambre y la peste. Sabed, oh jue-

<sup>1)</sup> Paso en silencio el breve proemio á Zeus, rechazado por casi todos los críticos antiguos, porque, según todas las probabilidades, no es más que uno de tantos exordios con los que los rapsodas hesiódicos podían comenzar la recitación de los Trabajos y Días.



ces, que los innumerables inmortales á quienes Zeus ha confiado el cuidado de la humanidad, y la penetrante mirada del padre de los dioses, os observan. A los animales, los dioses dieron la ley de la fuerza; á los hombres, la ley de la justicia.

» La capacidad, oh Perses, no se adquiere sino con el sudor de la frente. El trabajo agrada á los dioses, y no es infamante. Sólo lo que se adquiere honradamente asegura una prosperidad durable; guárdate de cometer actos injustos; honra á los dioses; rodéate de buenos amigos y vecinos; no te dejes arruinar por una mujer pródiga; procura tener una descendencia numerosa, pero no excesiva, y vivirás tranquilo y feliz.»

Con estas y otras máximas análogas, algunas de las cuales son más de utilidad práctica que nobles y generosas, termina la primera parte del poema, encaminada á reformar el carácter y sentimientos de Perses, distrayéndole de la manía de enriquecerse por medio de los litigios, y exhortándole al trabajo, única fuente de prosperidad durable. Las narraciones míticas, las fábulas, las descripciones, las sentencias y proverbios, hábilmente combinados, dan nueva eficacia y mayor fuerza á la idea principal de la obra.

En la segunda parte del poema, enseña Hesiodo á Perses cómo debe pasar de unos trabajos á otros, si se decide á seguir el camino que le traza. Observando la natural sucesión de las estaciones, comienza por la época á propósito para arar y para sembrar, é indica los instrumentos que han de utilizarse en estos trabajos: el arado y los bueyes. Luego expone la manera cómo un labrador inteligente puede emplear en su casa el invierno, en que se hallan suspendidas las labores del campo. A este propósito hace una descripción de las tempestades y del frío del invierno en Beocia, descripción que muchos modernos reputaron exagerada y extemporánea, y cuya autenticidad ha sido puesta en duda. Al comenzar la primavera, dice, ha de empezarse á preparar y podar las vides, y al salir las Pléyades (en la primera mitad de nuestro mes de Mayo) debe segarse la miés. Continúa el poeta explicando cómo debe aprovecharse el tiempo cuando entra la época de los grandes calores, después de trillado el grano. La vendimia, que precede inmediatamente á la siembra, cierra el círculo de estas ocupaciones rurales.

Pero como el objeto del poeta, más que encomiar los encantos de la vida del campo, es indicar los medios que á su alcance

tiene el agricultor de Ascra para enriquecerse honradamente, después de haber agotado toda la materia en punto á la agricultura, trata con minuciosidad de la navegación. Gracias á este relato, sabemos que el agricultor beocio, en tiempos de Hesiodo, trasportaba en naves el sobrante de su recolección de vino y de grano, á comarcas ménos ricas en estos productos. Sin duda, el poeta no hablaba aquí de otra clase de comercio, porque de lo contrario, habría dado más detalladas noticias acerca de los productos exportados, y habría indicado los medios por los cuales un agricultor como Perses podía proporcionárselos. Para emprender estos viajes por mar, Hesiodo recomienda la última parte del estío, hacia el quincuagésimo día después del solsticio de verano, en que, terminados ya los trabajos agrícolas, el tiempo era también más seguro en los mares de Grecia.

Todas estas prescripciones y todos estos consejos concernientes á las labores, interrumpen, á veces demasiado bruscamente, la exposición de las máximas para el buen gobierno de la familia <sup>1)</sup>. Luego habla el poeta de la edad en que conviene contraer matrimonio é indica cómo debe escogerse esposa. Sobre todo, recomienda después que se tenga siempre presente en la memoria que los dioses inmortales ven las acciones de los hombres; que en el trato social se abstengan todos de pronunciar palabras inútiles y ofensivas, y que se conduzcan con el más exquisito tacto aun en las ocupaciones más vulgares. Al mismo tiempo expone muchos curiosos preceptos, que de un lado recuerdan las reglas sacerdotales concernientes al decoro que debe observarse en los actos todos del culto, y de otro las prescripciones simbólicas de los Pitagóricos, los cuales atribuían excepcional importancia moral á muchas acciones indiferentes de la vida.

La última parte del poema es de índole muy semejante á la primera. En ella trata el poeta de los días en que conviene ó no emprender tal ó cual negocio. Estos preceptos, que se refieren, no á estaciones determinadas del año, sino al curso de cada mes lunar, son extremadamente supersticiosos, y en su ma-

<sup>1)</sup> Adelantaríamos mucho si fuera posible colocar los versos relativos al matrimonio (695 á 705 de la edic. de Götting) delante de *Μουνογενής δὲ πάϊς εἴη* (verso 376). En este caso todas las máximas que se refieren á los vecinos, amigos, esposa é hijos, estarían expuestas antes de los trabajos agrícolas, y todas las siguientes reglas de economía doméstica se referirían á la sentencia: *Εὖ δ' ὅπιν ἀθανάτων μακάρων πεφυλαγμένους εἶναι* (verso 706).



yor parte halláanse relacionados con los cultos de las divinidades que se celebraban en aquellos días; pero dado el estado actual de los conocimientos, no es posible explicarlos todos <sup>1)</sup>.

Ahora bien; si examinamos en conjunto el poema, sin perder de vista las ideas fundamentales que acabamos de exponer, reconoceremos que todo él está en perfecta armonía con las circunstancias por que atravesaba el poeta y con la intención del mismo, que no era otra que disuadir á su hermano del propósito de enriquecerse por medio de injustos litigios, exhortándole á dedicarse al cultivo del campo. Por otra parte, es innegable que no ha logrado el autor combinar las diversas partes de su obra de tal modo que formaran un conjunto armónico, en el cual cada una de ellas, como otros tantos miembros de un cuerpo vivo, tuviese un lugar fijo. Lejos de esto, rara vez existe entre las mismas un vínculo de unión, y al terminar una, sólo sirve como de preparación para la siguiente un anuncio como este: «Ahora, si quieres, te hablaré de otra cosa <sup>2)</sup>» ó bien, «Ahora voy á contar á los reyes una fábula que comprenderán perfectamente <sup>3)</sup>» y otros análogos. Si comparamos este poema con los de Homero, claramente se ve que el arte poético ha degenerado. La razón de la inferioridad de los Trabajos y Días está en que en aquella época remota, sobre todo, debían ser infinitamente mayores las dificultades con que había de tropezar el que quisiera recoger en una obra poética completa una serie de observaciones generales sobre la vida humana, que el que pretendiera narrar un gran acontecimiento heroico.

Por lo demás, no deja de encontrarse cierta uniformidad en el carácter general del poema así como en las ideas que en él se desarrollan; y al leerlo sentímonos trasportados á aquella edad primitiva en que ni el rico se avergonzaba de aumentar sus bie-

<sup>1)</sup> Al hablar del sétimo día, el poeta mismo nos hace notar la relación que éste tiene con Apolo. El *τετράς* del comienzo y del fin del mes, era un día en que había que temer toda clase de desgracias. Se le consideraba como el día del natalicio del infortunado Heracles. El diez y siete, debía llevarse el trigo á la era. El diez y siete del Boedromion era día de sacrificios á Demeter y á Cora en Atenas (*Corpus Inscriptionum Graec.*, n.º 523) y un día importante para los Eleusinos. [En Plutarco, *Camill.* 19, parece haber censurado esta parte del poema el filósofo Heráclito.]

<sup>2)</sup> Verso 106.

<sup>3)</sup> Verso 202.

nes con el sudor de su propia frente, ni el cuidado de los asuntos domésticos era reputado innoble, como lo fué en época posterior por los Griegos, cuando de simples agricultores se convirtieron en políticos. Un sano juicio para administrar los propios intereses y cierta habilidad calculadora y egoísta, profundamente arraigada en el carácter griego, se asocian en él á muchos honrados principios de justicia, traducidos en hermosas sentencias y en nobles imágenes. Si nos representamos al poeta como educado en esta ciencia sentenciosa, herencia de sus antepasados, y profundamente convencido de la necesidad de emprender una vida laboriosa, comprenderemos con facilidad cuán profundamente debió conmoverle la conducta de su hermano Perses y cómo, precisamente porque ésta estaba en abierta oposición con sus sentimientos, le indujo á exhalar sus quejas en una composición poética. En mi concepto, hemos hallado aquí la verdadera *fuerza de la epopeya didáctica*, cuyo objeto no puede ser exclusivamente la enseñanza, que nada de común tiene con la poesía. En el fondo de toda verdadera poesía didáctica late siempre una idea grande, poderosa, que atrae y conmueve, y á la cual la mente se esfuerza en dar una forma definida y determinada. En los Trabajos y Días, esta idea fundamental es evidente y manifiesta: encuéntrase en los decretos y en las instituciones de los dioses que protegen la justicia, que hacen del trabajo el único camino que lleva á la felicidad, y que ordenan el curso del año de modo tal, que cada trabajo tiene su estación propia que ciertas señales revelan al hombre. Al proclamar este orden inmutable y estas leyes eternas, el poeta se siente arrastrado por la alteza de su asunto, y la embriagadora emoción que se apodera de su alma se revela en el tono sibilino y en el sacerdotal estilo de muchas de sus exhortaciones y preceptos <sup>4)</sup>. Este carácter sacerdotal se observa muy especialmente en el final del poema; y era cosa muy corriente que muchos antiguos enlazasen con el último verso:

«Observando las aves y evitando las trasgresiones,»

<sup>4)</sup> Aludimos aquí, muy especialmente, al *μέγα νήπιε Πέρση* de Hesiodo [versos 286, 633. Véase 131 y 397] al *μέγα νήπιε Κροΐσε* de la Pitonisa [en Heródoto 1, 85] y á los términos verdaderamente sibilinos de los Trabajos y Días, tales como *πέντολος*; las cinco ramas [verso 742], por la mano, el que duerme de día *ήμερόνοτος ἀνὴρ* [verso 605], por el ladrón [*χειροδύτης* verso 189], y otros, acerca de los que debe verse el Hesiodo de Götting, *Praef.*, p. xxx y xxx.



otro poema didáctico de la misma escuela sobre la adivinación<sup>1)</sup>. Este último trataba probablemente del vuelo y del canto de las aves, porque Hesiodo, según Pausanias<sup>2)</sup>, había aprendido el arte de adivinar, en la Acarnania, donde habitaban las familias de augures descendientes de Melampo, el cual comenzó á comprender el lenguaje de las aves desde que, niño aún, las serpientes le lamieron las orejas<sup>3)</sup>.

Mucho más deplorable que la pérdida de este apéndice sobre la adivinación es la de la *Doctrina de Chiron* (*Χείρωνος ὑποθήκαι*) del mismo Hesiodo; esta obra era como una especie de complemento de los Trabajos y Días, porque mientras este último poema, que poseemos entero, no rebasa jamás los límites de las ocupaciones anuales del agricultor beocio, aquél, por el contrario, presentaba al sabio Centauro, que en su caverna del monte Pelion enseñaba al joven Aquiles cuanto puede convenir á un príncipe y á un héroe. Así es que no sin razón, aplicando á éste el nombre de otro poema alemán de la Edad Media, se le ha llamado *Espejo de la Caballería griega*<sup>4)</sup>.

Pero sigamos á la poesía hesiódica en su grandiosa empresa de formar, de los mitos religiosos de los Helenos, un cuadro ordenado y armónico de la genealogía, del poder y en general de la historia toda de los dioses griegos. La *Teogonía* de Hesiodo, áun considerada bajo el solo punto de vista de la poesía, es obra muy estimable, pues al lado de muchos mitos contiene pensamientos y descripciones de admirable elevación; pero sobre todo es un monumento de grandísima importancia para la historia de la religión griega. La *Teogonía* es, en efecto, como la piedra de toque que nos da á conocer el valor y la generalidad de las ideas acerca de los dioses, de sus gerarquías y de su mútuo parentesco, ideas que habían alcanzado en Grecia mayor desarrollo y carácter más vario que en ningún otro país del mundo antiguo. Cuantos mitos no pudieron conciliarse con este poema cayeron en la oscuridad propia de las tradiciones puramente locales, y sólo con-

<sup>1)</sup> Τούτοις ἐπάγοισι τινες τὴν Ὀρνιθομαντείαν, ἢ τινὰ Ἀπολλωνίου ἢ Πόδιος ἀθετοῦσι. Proclo, *ad. v. ult.* (824) *Trabajos y Días*.

<sup>2)</sup> [9, 31, 5. A la adivinación se refiere también el verso 32 del Proemio de la *Teogonía*. Véase Cap. IX.]

<sup>3)</sup> [Véase Cap. X.]

<sup>4)</sup> Aristófanes de Bizancio negó, según Quintiliano 1, 1, 15, á Hesiodo la paternidad de este poema. Véase también Ciceron, *Ep. ad Atticum* 7, 18.]

tinuaron viviendo, ó en el estrecho círculo de los habitantes de cualquiera ciudad de la Arcadia, ó en el de los ministros de un templo determinado, bajo la forma de historias maravillosas y extrañas, con tanto más celo conservadas cuanto que precisamente á causa de su misma incompatibilidad con la *Teogonía* ya recibida, alcanzaron el atractivo del misterio<sup>1)</sup>. Gracias á Hesiodo tuvo por primera vez la Grecia una especie de Código religioso, el cual, aunque carecía de sanción externa, de sacerdotes que lo custodiasen, y de intérpretes, como los tuvieron los Vedas en los Brahmanes, el Zend-Avesta en los Magos, las leyes de Moisés en los Levitas, había de ejercer grandísima influencia en el estado religioso de los Griegos, haciéndoles sentir la necesidad de un acuerdo en lo tocante á las ideas fundamentales de la religión, al mismo tiempo que reunía en un solo cuerpo las ideas profesadas por las tribus más poderosas y las conservadas en los más célebres santuarios. Ahora se comprenderá con cuánta razón dijo Heródoto, que Homero y Hesiodo habían creado la *Teogonía* de los Griegos, dando nombre, dignidad y ministerio á sus dioses<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> ¡Cuántas leyendas de esta índole inconciliables con la *Teogonía* encontró Pausanias, especialmente en Arcadia! ¡Y cuán poco sabemos hoy de ellas por los poetas que se dirigieron en sus cantos á la nación entera! Los trágicos de Atenas siguen más, cuando hablan del parentesco de los dioses, la *Teogonía* de Hesiodo, que los cultos locales y las tradiciones del Atica.

<sup>2)</sup> [Véase lo que antes ha dicho el mismo O. Müller, en sus *Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie*, p. 371 y ss., sobre la *Teogonía* de Hesiodo. Es casi indudable que Bernhardt tiene razón, cuando en su *gr. Litteratur*, vol. 2, 1, p. 304 de la 3.ª edic., dice que es gran error considerar á la *Teogonía* como un Código religioso de los Helenos. Antes bien, deben considerarse como ensayos de tales, los poemas que desde la época de Pisistrato andaban en boga, y los cuales, sin embargo, nunca lograron ser generalmente aceptados. Por otra parte, es fuerza convenir en que la opinión de Heródoto 2, 53: οὗτοι δὲ (Homero y Hesiodo) εἰσι οἱ ποιήσαντες θεογονίην Ἑλλήσι καὶ τοῖσι θεοῖσι τὰς ἐπωνυμίας δόντες καὶ τιμὰς τε καὶ τέχνας διελόντες, καὶ εἶδεα αὐτῶν σημήναντες, era la más difundida entre los Griegos y en que los filósofos fueron sus principales mantenedores. Véanse, por ejemplo, los conocidos versos del filósofo Jenófanes:

πάντα θεοῖς ἀνέθηκεν Ὀμηρὸς ἢ Ἡσιόδος τε,  
οἳ κλειστοὶ ἐφθέγγαντο θεῶν ἀθεμίστια ἔργα.

De un modo análogo se expresa Heráclito en Diógenes Laercio 9, 1, 1 (véase *Fragm.* 25 y 134 de Schuster y las *Acta societ. philol.*, vol. 3, de Ritschl), á quien siguió Platon; mientras que de otro lado, los ensayos, ya de antiguo comenzados, y continuados más tarde principalmente por los estóicos, de una ex-



Según las creencias religiosas de los Griegos, la Divinidad omnipotente que gobierna el mundo y que, omnisciente, regula los destinos de los hombres, carece de un atributo que nosotros consideramos como el más esencial de la divinidad; este atributo es la *eternidad*. Los dioses de la Grecia estaban demasiado ligados al mundo de la materia para que no les alcanzasen también las leyes del desenvolvimiento de las grandes masas que poco á poco fueron revistiendo formas más perfectas. Los dioses olímpicos eran para los Griegos, más que el origen del universo, la cumbre y el vértice de la vida orgánica y animal. Así *Zeus*, á quien debemos considerar como divinidad propia de los Griegos, recibió ya mucho tiempo antes de Homero y Hesiodo el nombre de Cronos ó Crónides, que según la interpretación más probable significa hijo de los tiempos antiquísimos ó del tiempo primitivo<sup>1)</sup>; y soberano único del cielo y del éter, descendía del Cielo mismo, como mitad del Universo y uno de los primitivos seres cósmicos. De igual suerte todos los demás dioses, según su carácter y peculiares atributos eran relacionados con otros seres y con otros fenómenos más antiguos. La relación que existe entre el principio creador y la cosa creada, no era concebida sino bajo la forma de generación ó de nacimiento, al mismo tiempo que se consideraba al universo dotado de una vida como la de los animales, y como organismos animados también al cielo y á la tierra. El concepto de *creación*, tan antiguo en Oriente, y que desde los primeros tiempos fué conocido por los Indios, los Persas y los Hebreos, los cuales suponían que la divinidad había formado el mundo según un plan previamente trazado, como un artífice una obra perecedera, era perfectamente desconocido para los Griegos antiguos, porque no podía existir sino en una religión que atribuyese á la divinidad existencia propia y eterna. De aquí

plicación alegórica, prueban que las creencias religiosas del pueblo eran consecuencia de las teorías de ambos poetas.]

<sup>1)</sup> Por difícil que sea determinar la etimología de *Cronos*, (pues no se sabe aún á ciencia cierta si su nombre se deriva de *κρῖνος* [véase G. Gurtius, *gr. Etymol.*, p. 147] ó de *χρόνος*) todo lo que de él se ha dicho, está perfectamente de acuerdo con estas ideas: su reinado en la edad de oro, la representación de una vida sencilla y patriarcal en la fiesta *Κρόνια*, Cronos como soberano del mundo de los héroes muertos y otras análogas. [Acercas de lo arriba dicho sobre el gradual desenvolvimiento del mundo, deben verse los *Prolegomena* de O. Müller, p. 375-376.]

que la Teogonía, en la más lata acepción de esta palabra, esto es, nociones sobre la genealogía de los dioses, es tan antigua como la misma religión griega, y seguramente los poetas primitivos dieron cabida á tales leyendas en sus cantos, y las difundieron con ellos. Como resultado de los esfuerzos de aquellos rápsodas para clasificar y agrupar los seres teogónicos, debe considerarse á los Titanes, conocidos tanto por Hesiodo como por Homero, y los cuales son como el paso ó grado de transición de los entes primitivos más generales á las divinidades olímpicas, por las cuales fueron precipitados á las profundidades del Tártaro.

Rodeado de tales tradiciones y antiguos poemas, era imposible que Hesiodo, como muchos modernos han supuesto, formara su Teogonía con arreglo á ciertas ideas propias filosóficas y abstractas acerca de las fuerzas de la materia y del espíritu: si así fuera ¿habría encontrado tan benévola acogida su Teogonía en las generaciones sucesivas? Por otra parte, no puede considerarse á Hesiodo como un simple recopilador de tradiciones dispersas y de fragmentos de antiguos poemas, que él repitiera al acaso y desconociendo su estrecha y oculta conexión. Es, por el contrario, evidente, á juzgar por la elección que hace entre las diversas versiones de una misma fábula y por la ingeniosa disposición de las varias partes de su obra, que se sujetaba á ciertas ideas fundamentales, y á una idea general acerca del desarrollo de la vida del Universo.

A fin de aclarar este punto, será conveniente explicar la naturaleza de los entes primitivos que, según la Teogonía, precedieron á la raza de los Titanes, á fin de poner de manifiesto la unidad y coherencia de las ideas de Hesiodo. Respecto de lo demás, bastará con hacer consideraciones más generales.

«Desde el principio, comienza el poema teogónico propiamente dicho, existía el *Caos*,» (vocablo sinónimo de *χάσμα*, hendidura), esto es, el abismo en el que desaparece toda formación y externa apariencia, y el cual sólo puede concebirse excluyendo toda idea de forma definida. Es evidente que Hesiodo, en el mero hecho de presentar como surgidos del *Caos* á otros seres, no pudo entender por tal un espacio vacío ni la materia inerte ó acumulación de átomos de toda especie, sino que debió imaginárselo como organismo vivo y primera y oscura fuente de la vida universal. Después nacieron (naturalmente del *Caos*) la Tierra de ancho seno, el suelo inquebrantable sobre lo que todo está sus-



tentado, Tártara en las profundidades de la tierra, y Eros, el más hermoso de los dioses inmortales <sup>1</sup>). La Tierra, según las ideas de los Griegos y de muchos pueblos orientales, madre de todo lo que vive, surgió del negro Abismo, tiene sus raíces en la noche más tenebrosa, y su superficie es el suelo, sobre el cual se desarrollan la luz y la vida. Tártara es, por decirlo así, el lado oscuro de la Tierra, la parte por la cual está en eterno contacto con el Caos. Si la Tierra y Tártara representan la materia contenida en el Caos, Eros, por el contrario, es la manifestación del espíritu vital como principio de todo lo que se reproduce y crece. Fué realmente una idea sublime del poeta teogónico la de presentar al dios del amor como procedente del Caos, en el principio de todas las cosas, aunque, según todas las probabilidades, este pensamiento no era en él original, porque se encontraba ya expresado en los himnos á Eros que se cantaban en Tespia <sup>2</sup>). No es, en realidad, una coincidencia meramente fortuita que esta ciudad, situada á unos cuarenta estadios de Ascra, poseyera el templo de Eros más célebre en toda la Grecia, y que Hesiodo atribuyese á este dios una dignidad y una importancia de que no se ve huella alguna en los poemas homéricos. Parece, sin embargo, que el poeta se contentó con tomar aquella idea de los himnos tespios, sin hacer especial aplicación de ella en el resto de su poema, porque, si bien se sobreentiende que Eros es la causa directa de todas las uniones y nacimientos de los dioses, el poeta, no obstante, ni lo expresa claramente, ni siquiera hace á ello alusión alguna. «Del Caos surgió el Erebo» — las tinieblas de las profundidades de la tierra — «y la negra Noche» — la oscuridad que se extiende sobre la superficie de la tierra. — «De la unión de la Tierra y del Erebo, nacieron el Éter y el Día.» La contradicción aparente que salta á primera vista al considerar

<sup>1</sup>) Platon y Aristóteles en sus citas de este pasaje [*Sympos*, p. 178 b. *Metaphys.* 1, 8, p. 989 a, 10 y 14, 4, p. 1091 b, 4. Véase el tratado de Meliso, Jenófanes, Gorgias c. 1, p. 975 a, 11, Sexto Empírico, *adv. Mathem.* 9, p. 550 y los comentarios de Schömann á la Teogonía, p. 86] omiten á Tártara (llamada también Tártaro) sin duda solo porque no tenía tanta importancia como los demás *principia mundi*. El Tártaro podía también hallarse comprendido en la Tierra, porque también se le llama á veces *τάραρα γαίης*. Pero el poeta teogónico, debía indicar aquí su origen, porque más tarde, verso 821, hace nacer á Tífeo de la Tierra y del Tártaro.

<sup>2</sup>) [Pausanias 9, 27, 2 los atribuye á Pamfós y á Orfeo, y sostiene que fueron cantados por los Licomidas.]

que la unión de estos oscuros hijos del Caos produce el Éter, eternamente esplendoroso en las alturas del Universo, y la Luz del día que se extiende sobre la tierra, no es más que una consecuencia de la ley general que sigue la Teogonía, y según la cual aparece primero la materia opaca é informe, y el mundo se mueve continuamente pasando de la oscuridad á la luz. Esta hermosa creación de la fantasía, el nacimiento de la luz del seno de la oscuridad, se encuentra también en las cosmogonías de otros pueblos antiguos. «La Tierra engendró primero al Cielo estrellado de igual extensión que ella, á fin de que la envolviera enteramente, y para que fuese la eterna morada de los dioses, y después las vastas montañas, deliciosa morada de las Ninfas.» Así como las montañas no son más que elevaciones de la tierra, así también imaginábanse al cielo como un sólido que se extiende sobre ella, y el cual, según las leyes generales ya más arriba indicadas, nació del seno de la Tierra. Al mismo tiempo, la natural observación de las varias fuerzas fecundantes y vivificantes que la tierra recibe del cielo, indujo á los Griegos (que ya lo habían hecho, si bien en forma menos directa, en otros mitos), á considerar al Cielo y á la Tierra como unidos en matrimonio <sup>1</sup>), y cuya descendencia forma en la Teogonía una segunda y numerosa generación de dioses. Pero antes de esto, menciona otro parto de la Tierra: «La Tierra parió también el proceloso mar, Pontos, sin previa unión amorosa.» La razón que movió al poeta á hacer constar expresamente que Pontos fué engendrado por la Tierra sin intervención del amor, aunque también los demás seres antes nombrados fueran igualmente procreados por ella sola, no fué, sin duda, otra que el deseo de que se le considerara como un ser duro é inhospitalario; Pontos es salado é indómito, y está separado desde su nacimiento de los ríos y de las fuentes de agua dulce que nutren á las plantas y á los animales. Los ríos y las fuentes nacieron del Oceano, llamado el primogénito de los Titanes, los cuales, con los Cíclopes y los Hecatonquiros, nacieron de la unión de la Tierra y del Cielo. Por lo que hace á estos seres, baste aquí observar que, según Hesiodo, los Titanes representan un orden natural en que se compenetran entes elementales, potencias dinámicas é ideas de orden y de regularidad formando un todo; los Cíclopes denotan las pasajeras alteracio-

<sup>1</sup>) Véase Cap. II (Religión).



nes de este orden por las tempestades, y los Hecatonquiros ó gigantes de cien brazos, la terrible fuerza de los grandes cataclismos de la naturaleza.

El plan sucesivo del poema es el resultado de su carácter mixto de genealógico y narrativo. Al hablar de cada nueva generación de dioses, nárrese la serie de acontecimientos en virtud de los cuales alcanza esta el poder subyugando á las razas más antiguas. Así, á la enumeración de los Titanes y de sus hermanos los Ciclopes y los Hecatonquiros sigue el relato de cómo Cronos, creando nuevos entes, priva á su padre Uranos del poder de relegar á las tinieblas á los seres que ya existían: siguen luego las familias de los otros seres primordiales, la Noche y Pontos, y los descendientes de los Titanes. Hablando de Cronos, el poeta narra el modo cómo Zeus logró librarse de ser devorado por su padre; y cuando más tarde menciona á Iapetos, refiere la historia de su hijo Prometeo, que, provocando la ira de Zeus, se hace defensor del género humano, para desdicha más que para ventura de los mortales; continúa con la descripción detallada de la lucha que Zeus y sus hermanos y hermanas, guiados por los Hecatonquiros, sostienen contra los Titanes; con la del horrible Tártaro, donde los Titanes fueron al fin encerrados, y la cual no puede negarse que está plagada de adiciones de los rapsodas; y finalmente, con la rebelión de Tifeo, hijo de la Tierra y del Tártaro, contra Zeus. La descendencia de Zeus y de los dioses olímpicos, sus aliados, formaba la última parte de la Teogonía primitiva.

En la misma sencillez de este plan se observan ciertas sutilezas que permiten entrever un premeditado intento en el poeta. Hesiodo, por ejemplo, habría podido unir los descendientes de la Noche, procreados sin previa unión amorosa (versos 211 y ss.) á los hijos que en ella engendró Erebo, esto es, el Éter y el Día (verso 124); pero antes narra la lucha entre Cronos y Uranos y la mutilación de este último, que motivó la primera alteración del orden cósmico, hasta entonces tranquilo; siendo al mismo tiempo causa de que penetrasen en el mundo la maldición y la ira, personificadas en las Erinyas (así como la fuerza productora arrebatada á Uranos creó las ninfas dryadas, esto es, los mejores productos de la vegetación, los gigantes ó manifestaciones las más poderosas de la humanidad, y por último, la diosa misma del amor). Después de aquel cataclismo, la Noche solo arroja

de su tenebroso seno seres que, como la muerte, la discordia, el dolor y los vituperios, se coligan con las necesidades y las miserias de la existencia terrena. La descendencia de Pontos, tan fecunda en mónstruos con los cuales los héroes habían de sostener después las más terribles luchas, no aparece, y con razón, en la obra, sino después del primer acto de violencia contra Uranos. Es igualmente producto de madura reflexión el que los dos Titanes, Cronos y Iapetos, también mencionados juntamente por Homero, aparezcan en la genealogía de sus descendientes (versos 453 y 507) en un orden distinto del en que aparecen cuando se hace por primera vez mención de los Titanes (versos 132 y ss.) Aquí Cronos es el más joven, como en Hesiodo Zeus es el menor de sus hermanos, mientras que en Homero gobierna por derecho de primogenitura. Hesiodo supone al mundo en perpetuo estado de desarrollo, y como los hijos subyugan á los padres, así también los más jóvenes, colocándose á la cabeza de un nuevo orden de cosas, son los más poderosos. La estirpe de Iapetos, que se refiere exclusivamente á los atributos y destinos de la humanidad<sup>1)</sup>, aparece, por el contrario, después de los descendientes de Cronos, de los cuales traen su origen los dioses del Olimpo; porque los actos y el destino de aquellos Titanes de forma humana están determinados por sus relaciones con los Olímpicos, los cuales, reservándose para sí una felicidad constante, uniéronse para rechazar con severidad las audaces tentativas de los Iapétidas.

Aunque en realidad este poema no es un simple y desordenado montón de groseros materiales, y aunque encontramos en él muchas ideas perfectamente encadenadas y un plan bien meditado, es innegable que en la Teogonía, lo mismo que en los Trabajos y Días, no se halla el perfecto arte y la composición acaba-

<sup>1)</sup> En la genealogía de Iapetos en la Teogonía, encontramos restos de un antiguo poema sobre la suerte de la humanidad. Según este poema, Iapetos mismo es el hombre caído (de *ἰάπτω*, raíz IAH), esto es, la humanidad excluida de la suprema bienaventuranza. Entre sus hijos, Atlas y Menecio, representan el *θυμός* del alma humana; Atlas (de *ἀτλαν*, TAA) el ánimo sufrido y perseverante á quien los dioses impusieron la carga más pesada; y Menecio, (de *μῆνος* y *οἶτρος*) el indomable, á quien Zeus precipita en el Erebo. Prometeo y Epimeteo representan, en fin, el *νοῦς*; el primero la previsión, el espíritu reflexivo; el segundo la ligereza, la estolidez; y los dioses ordenan las cosas de modo que las ventajas que la humanidad consigue por el uno, las pierde por el otro, que personifica la irreflexión.



da que nos sorprenden y maravillan en las obras de Homero. Hesiodo no sólo ha conservado fielmente la tradición antigua y dado cábida en su poema á muchas sentencias de siglos anteriores sin introducir en ellas alteración alguna <sup>1)</sup>, sino que parece también que ha prolijado, sin cambiar mucho su forma, largos pasajes y aun himnos enteros que encajaban bien en el plan primitivo de su obra. Así se observa que la lucha de los Titanes no comienza, como era de esperar, en la decisión de Zeus y de los demás dioses Olímpicos de hacerles la guerra, sino con el encadenamiento de Briareo y de los demás Hecatonquiros por Uranos; y sólo cuando nos ha referido cómo Zeus les dió libertad por consejo de la Tierra, nos presenta el poeta la lucha de los Titanes ya muy adelantada. Esta parte de la Teogonía termina relatando cómo los dioses confiaron á los Hecatonquiros la custodia de los aprisionados Titanes, y cómo Briareo, por su casamiento con Cymopoleia, vino á ser yerno de Poseidon. Este Briareo, llamado también Egeon por Homero (*Iliada* 1, 404), y que representa el impetuoso movimiento del mar, era un demonio íntimamente ligado con el culto de Poseidon <sup>2)</sup>; y es de creer que en los templos consagrados á este dios se cantasen himnos en los cuales fuera especialmente celebrado como vencedor de los Titanes, y que uno de estos himnos sirviera á Hesiodo de base para su Titanomaquia.

Es también casi indudable que la Teogonía fué interpolada en muchos pasajes por los rapsodas, cosa muy natural tratándose de un poema transmitido á posteriores generaciones por tradición oral. Las enumeraciones de diversos nombres, como por ejemplo, la especificación de los ríos llamados hijos del Oceano (versos 338 y ss.), ofrecían numerosas ocasiones á la interpolación de nuevos versos. Entre aquellos ríos se omiten precisamente los nombres de los que con más razón debían mencionarse, como el Asopo y el Cefiso, en Beocia, al paso que figuran otros muchos que son extraños á la geografía homérica, como el Fasis, el Istro, el Eridano, el Nilo, y este último con el nombre, no de Egipto, como

<sup>1)</sup> [Véase p. 135.]

<sup>2)</sup> Poseidon, llamado así de αἴης, que significa olas agitadas, llamábase también Αἰγαίος y Αἰγαίων. [Véase Hesiquio en αἴης: τὰ κύματα. Δωριεῖς. Artemidor Oneirocr. 2, 12, asegura que también se usaba la expresión κύματα αἴης ἐν τῇ συνήθειᾳ λέγομεν. Sobre su etimología véase G. Curtius, p. 170, y sobre su significado O. Müller, *Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie*, p. 272.]

le llamó Homero, sino con su moderna denominación. Pero lo más extraño es que en este catálogo, por cierto no muy largo, ha sido de tal modo utilizado el pasaje de la *Iliada* (12, 20 y ss.), que de los ocho riachuelos, en dicho pasaje mencionados, que partiendo del Ida corren en dirección á la costa, aparecen siete en la Teogonía; prueba incontestable de que este poema recibió no pocas adiciones de los rapsodas, que acostumbraban recitar, juntamente con los poemas hesiódicos, los homéricos <sup>1)</sup>.

La Teogonía original, como ya hemos dicho, terminaba con las genealogías de los dioses, esto es, en el verso 962, puesto que la parte siguiente fué agregada á la obra para que sirviera como de transición á otro poema más extenso que los rapsodas unían á la Teogonía como si fuera continuación de ésta; pues no es verosímil que á un cantor de tales tradiciones genealógicas se le ocurriese la idea de celebrar á las diosas que, en unión amorosa con hombres mortales, dieron vida á hijos divinos (que tal es el asunto de la última parte de la versión que ha llegado hasta nosotros), á menos que al mismo tiempo se propusiera cantar á los dioses que en mujeres mortales engendraron poderosos héroes (cosa muy frecuente en la mitología griega). Cierto es que el dios Dionysos y Heracles, colocado en el número de los dioses, que nacieron de una unión de esta última especie, aparecen nombrados en la primera parte del poema (versos 940 y ss.); pero hay aún otros muchos héroes cuya genealogía no aparece, y los cuales son tanto ó más importantes que los nacidos de diosas, como Medeo, Foco, Eneas y otros. Por otra parte, los últimos versos de la Teogonía nos suministran una prueba patente de que á ella se agregó un poema de esta índole, puesto que las mujeres para cuyo elogio se invoca á las Musas en estos versos, no pueden ser otras que aquellas mortales bellezas por quienes los dioses descendieron del Olimpo. En breve examinaremos el carácter de este poema hesiódico, por desgracia perdido.

Hasta aquí no hemos hablado de la parte de la Teogonía que ha ofrecido más dificultades á la crítica —nos referimos al proemio— porque sólo un examen general de todo el poema podía co-

<sup>1)</sup> [Por lo demás, puede también suponerse que muchos poemas están sacados de una misma y primitiva fuente. Véase además, por lo que toca al catálogo de los ríos de Hesiodo, los comentarios de Schömann á la Teogonía, p. 171 y ss.]



locarnos en condiciones de podernos formar una idea exacta de la forma primitiva de aquélla. Es evidente que esta introducción no pudo ser, á causa de su desproporcionada extensión (versos 1 á 115), de la repetición intolerable de pensamientos idénticos, ó por lo menos análogos, y de la incoherencia de muchos pasajes, el primitivo comienzo de la Teogonía; y lejos de esto, parece una simple colección de cuanto los aedas beocios habían dicho en alabanza de las Musas. No es, sin embargo, preciso recurrir á hipótesis muy complicadas para explicar cómo se formó este confuso fragmento ni suponer que aquel largo proemio haya sido formado merced á la premeditada fusión de varios otros más breves. Lejos de esto, puede explicarse muy fácilmente, con sólo recordar noticias conservadas en los autores antiguos <sup>1)</sup>. El *proemio propiamente dicho*, contenía la hermosa historia, ya citada, de la visita de las Musas al Helicon y de la iniciación de Hesiodo en el arte de la poesía, por medio de la rama de laurel. A este pasaje debía seguir aquel otro que describe la vuelta de las Musas al Olimpo, donde cantaban himnos en honor de su padre Zeus, vencedor de Cronos y rey y ordenador del mundo, con cuyo pasaje debía enlazarse la invocación á las Musas, en que el poeta las invita á cantar la progenie y genealogía de los dioses. Según esto, formaban el proemio primitivo los versos 1 á 35, 68 á 74 y 104 á 115, cuyo nexa no se halla interrumpido sino por la última invocación á las Musas, que la repetición del mismo pensamiento bajo formas casi idénticas hace por extremo monótona. Por lo que hace á los fragmentos interpolados, el primero (versos 36 á 67) es un himno que celebra á las Musas como cantoras olímpicas, engendradas por Zeus en la Pieria y no lejos del Olimpo, y que no tiene relación alguna con la Teogonía. En efecto, la enumeración de los asuntos cantados por las Musas en el Olimpo, esto

<sup>1)</sup> Según Plutarco, *Quaest. conviv.* 9, 14, 1, [véase también 9, 1, 2] la historia del nacimiento de las Musas de los poemas de Hesiodo, esto es, versos 36 á 67 de nuestro proemio, era cantada como un himno especial; y Aristófanes el gramático alejandrino (en los escolios al verso 68), pretende que la expedición de las Musas al Olimpo, según á sus danzas en el Helicon. [Nauck, en su *Aristophanis Byzantii fragmenta*, Halle, 1848, p. 59, cree que es sospechosa la autenticidad del pasaje citado de los escolios, atribuido á Aristófanes. De todas suertes, la observación que en él se encuentra acerca de la expedición de las Musas al Olimpo, no procede evidentemente de este crítico. Sobre el proemio de la Teogonía habla más extensamente O. Müller en sus *kl. Schriften*, vol. 1, p. 425 y ss.]

es, los elogios de los dioses todos, antiguos y modernos, los himnos consagrados en particular á Zeus, y finalmente, los cantos sobre las familias heroicas y sobre la lucha de los gigantes, abraza en conjunto todos los materiales épicos cultivados por los poetas de la escuela beocia, y hasta incidentalmente se mencionan en ella los poemas sobre la adivinación de la escuela de Hesiodo <sup>1)</sup>. Este himno á las Musas era, por consiguiente, muy á propósito, no sólo para ser cantado como un poema épico acabado y completo, sino también para servir de introducción, á semejanza de los himnos más largos de los Homéridas, á las recitaciones de los rapsodas beocios en los certámenes.

Pero las Musas eran celebradas, según nos dice el mismo proemio (verso 34), no sólo al *principio*, sino también al *final* del poema; y debieron existir algunos cantos de épicos beocios en los que los poetas, del asunto principal de su epopeya, pasaran á las alabanzas de las Musas. Nada cuadraba mejor á un *canto final* de este género, que una arenga del poeta á los príncipes que ocupaban un lugar de preferencia entre la multitud que le escuchaba, para demostrarles cuán necesaria era también para ellos la protección de las Musas en los tribunales de justicia y en las asambleas populares, y para recomendarles al mismo tiempo (intento principal de Hesiodo) el respeto á las divinidades del canto y á los que se consagraban al servicio de las mismas. No de otra índole es, en efecto, otro fragmento interpolado en el proemio primitivo (versos 75 á 103), el cual encajaría mejor en el final de la Teogonía, donde volvería, por decirlo así, á la realidad de la vida humana la epopeya hasta entonces consagrada á cantar las genealogías de los dioses, y convertiría la mirada antes fija en las celestes regiones y en los seres sobrenaturales, á la perspectiva ordinaria de los hechos humanos; mientras que en la introducción de la Teogonía rompe por completo la unidad de la composición. Este pasaje, sin embargo, tampoco podría colocarse en el lugar que verdaderamente le corresponde, esto es, á continuación del verso 962, porque aquí se interpoló la parte que trata de las deidades unidas por amorosos lazos con hombres

<sup>1)</sup> Verso 38: εἰρῆσαι τὰ τ' ἔδοντα τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἔδοντα. [Welcker, en sus comentarios á la Teogonía de Hesiodo, p. 65, combate la opinión de que en la época en que fué compuesto este himno, existiesen ya «poesías de adivinación de los épicos de la escuela de Hesiodo».]



mortales, para que sirviera de introducción, prolongando de esta suerte casi infinitamente la Teogonía, al relato de los amores de los dioses con mujeres mortales también. No quedaba, pues, otro recurso al que tratase de ligar todos estos fragmentos conservados juntamente con la Teogonía, con el resto de la obra, que el de interpolar en el proemio el himno á las Musas y el epílogo; lo cual, no obstante, no podía hacerse sino en una época en que el verdadero arte de la poesía épica se hubiera eclipsado por completo <sup>1)</sup>.

Veamos ahora, para terminar, la relación que media entre la Teogonía y el poema en cuyo examen nos hemos ocupado al principio de esta nuestra exposición de la poesía hesiódica: los Trabajos y Días. Es indudable que el estilo y el carácter de ambos poemas son muy semejantes; pero ¿quién se atrevería á asegurar que esta semejanza sea tal que haya de atribuirse necesariamente la paternidad de ambos á un mismo individuo y no á una familia ó escuela de cantores? Cierzo es que el autor de la Teogonía y el de los Trabajos y Días desean ser considerados como la persona misma que, nacida en el Helicon y educada en la vida del campo, fué iniciada por las mismas Musas en el arte de la poesía; como es igualmente cierto que el Hesiodo primitivo, el jefe de esta familia de aedas, abandonó las ocupaciones de la vida ordinaria para dedicarse á la poesía, la cual fué cultivada por sus sucesores en términos que hicieron de ella una profesión. Es digno de observarse que el espíritu doméstico y económico del autor de los Trabajos y Días se manifiesta también en la Teogonía, en pasajes donde la gran variedad de los asuntos lo consiente, como por ejemplo, en el mito de Prometeo y de Epimeteo <sup>2)</sup>. Es verdad que esta leyenda toma en la Teogonía una forma algún tanto diversa de aquella bajo la cual aparece en los Trabajos y

<sup>1)</sup> Es por otra parte indudable que existía otra redacción completamente distinta de la Teogonía á cuyo final habiase agregado un fragmento que hacía derivar el nacimiento de Hephestos y de Athene de una contienda entre Zeus y Hera. El testimonio de Crisipo en Galeno *Hippocratis et Platonis dogm.* 3, 8, vol. 5, p. 349 y ss., así lo indica. [El pasaje de Crisipo no se refiere en modo alguno á los versos pertenecientes á una redacción de la Teogonía, distinta de la que ha llegado hasta nosotros, sino á poemas teogónicos verosímilmente dependientes de la Teogonía, y que pasaban por ser de Hesiodo. Véase sobre esto á Schömann, *Opusc. academ.*, vol. 2, p. 418 y ss. En sentido análogo se expresa O. Müller [en su artículo sobre Pallas Athene, *kl. Schriften*, vol. 2, p. 224.]

<sup>2)</sup> [Versos 590 y ss.]

Días, en cuanto que en este último poema es la caja de Pandora la causa de todos los males que atormentan al género humano, mientras que en el primero es la misma encantadora doncella, colmada por los dioses de toda clase de dones, quien tantos males ocasiona al mundo, en su cualidad de progenitora del sexo femenino. Pero el antiguo cantor (cuya malicia se vislumbra á través de su ingenuidad) habla del mal que ocasiona la mujer, no en el sentido moral, sino en el sentido económico; no se lamenta el poeta de las seducciones de las mujeres ni de las pasiones que inspiran, sino que deplora tan sólo que, como los zánganos en las colmenas, no sirvan más que para consumir el fruto del trabajo de otro, en vez de acrecentarlo.

Es cosa digna de ser notada el que esta misma escuela, que solía tratar con humor satírico al sexo débil, produjera también epopeyas mitológicas y heróicas en que se hacía el elogio de las mujeres de la antigüedad, y el que á gran parte de los mitos heróicos uniera los nombres de celebradas heroínas. La escuela de Hesiodo, sin embargo, pudo hallar motivos para hacer estos catálogos laudatorios de mujeres ilustres de tiempos antiquísimos, en las circunstancias coetáneas y en ciertas instituciones políticas. Los Locrios, limítrofes de los Beocios, tenían una nobleza compuesta de cien familias, las cuales, según Polibio <sup>1)</sup>, fundaban sus títulos y blasones en su descendencia de antiguas heroínas; y Píndaro (en la novena oda olímpica) celebra á Protogeneia como progenitora de los reyes de Opuncia. Demuéstrase al propio tiempo que la Locria fué como una especie de segunda patria de la poesía hesiódica, por una tradición que encontramos en Tucídides (3, 96), y según la cual Hesiodo, al morir, fué sepultado en el templo de Zeus Nemeio, cerca de Eneon, comarca contigua á la de Naupactos, que en un principio perteneció á los Locrios; y es indudable que cuando se habla de un sepulcro del poeta en el territorio de Naupactos (Pausanias 9, 38, 3), debe entenderse el mismo que se hallaba no lejos de Eneon. Ahora bien; es muy digna de tenerse en cuenta la circunstancia de que también Naupactos fué patria de un poema épico intitulado *Naupactia*, en el cual se celebraba á las mujeres de la edad heróica <sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> [12, 5, 6.]

<sup>2)</sup> Pausanias 10, 38, 11, usa la expresión ἐπὶ πεποιημένα ἐς γυναῖκας; y en otra parte el poema hesiódico es llamado τὰ ἐς γυναῖκας ἄδόμενα. De numerosas citas



Infiérese de todo esto que había una rama locria de la escuela hesiódica <sup>1)</sup>, á la que perteneció el «apologista de las mujeres», que compuso las Eeas.

Este gran poema, intitulado las Eeas ó Grandes Eeas (Μεγάλαι Ἠοῖαι) <sup>2)</sup>, debía tal nombre á que todas sus partes comenzaban con las palabras ἢ οἷη, *aut qualis*. Solo cinco de estos comienzos han llegado hasta nosotros, y todos ellos tienen entre sí de común que aquellas palabras se refieren siempre á una heroína cualquiera, amada de un dios y madre de un héroe famoso <sup>3)</sup>. De su examen se infiere que debía darse principio á cada uno de los órdenes de las diversas generaciones con una introducción semejante á ésta: *Ya no volverán á verse mujeres como las de los antiguos tiempos, cuya belleza y encantos eran tales que obligaron á los dioses á descender del Olimpo; y á cuyo comienzo se refería cada una de las partes, las cuales se ligaban entre sí mediante la repetición de las palabras ἢ οἷη en los versos iniciales.* El fragmento más importante y donde mejor se aprende á conocer el plan de las diversas partes de este poema, es el formado por los cincuenta y seis versos que constituyen la introducción á el «Escudo de Heracles», y el cual—como lo atestigua el primer verso—pertenece á las Eeas. Dicho fragmento hablaba de Alcmena, pero sin referirnos la genealogía ni las primeras aventuras de la heroína. La narración comienza con la fuga de Anfitríon, esposo de Alcmena, del hogar doméstico, y con la estancia de Alcmena en Tebas, donde el padre de los dioses y de los hombres descende del Olimpo durante la noche para compartir con ella el lecho nupcial, engendrando de esta suerte á Heracles, el más grande de los héroes. Si bien no nos da una historia completa de Alcmena,

se infiere que las Nantactias ensalzaban especialmente á las hijas de Minyas, así como también á Medea, y que se hablaba á menudo en ellas de la expedición de los Argonautas. [El logógrafo Charon, en Pausanias, *op. cit.*, atribuye este poema á Carcino de Naupactos.]

<sup>1)</sup> [Véase Cap. XIV.]

<sup>2)</sup> [Pausanias 9, 35, 5.]

<sup>3)</sup> Los versos conservados (que se encuentran en las colecciones de fragmentos hesiódicos de Gaisford, Götting y otros) [véase *Epicorum graecorum fragm. coll.* de Kinkel, Lipsa, 1877, p. 135 y ss.] se refieren á Coronis, á quien Apolo hizo madre de Asclepio; á Antiope, madre de Zétho y de Amphión por obra de Zeus; á Mecionice, á quien Poseidon hizo madre de Euphemo; y á Cirene, en quien Apolo engendró á Aristeo. Del fragmento concerniente á Alcmena se habla en el texto.

el poeta parece como que se complace en celebrar su belleza, su gracia, su talento y su amor conyugal. Véase también en los fragmentos que se han conservado de esta parte de las Eeas, que, al referir las hazañas de Heracles, el poeta vuelve frecuentemente á hablar de Alcmena, y nos describe con especial amor las relaciones de ésta con su hijo, la admiración que la causan las aventuras del héroe, y las torturas que hacen sufrir á su amante corazón los trabajos que á Heracles habían sido impuestos <sup>1)</sup>. Fácil es adivinar, dados estos antecedentes, el plan seguido en todo el curso del poema.

La oscuridad que reina todavía, no obstante las investigaciones que á este propósito se han hecho, acerca de la relación que entre las Eeas y los Κατάλογοι γυναικῶν ó Catálogos de las mujeres mediaba, hace muy difícil el conocimiento de la índole y de la extensión del poema en primer término mencionado; porque ya se hace una misma y única poesía de los Catálogos y de las Eeas—razon por la que los escoliastas de Hesiodo <sup>2)</sup> colocan en el libro cuarto de los Catálogos el fragmento que habla de Alcmena, y cuyo solo comienzo bastaría para probar que pertenece á las Eeas,—ya, por el contrario, se dice que son dos poemas distintos de asuntos también completamente diversos <sup>3)</sup>. Otras veces se hace de los Catálogos un poema histórico-genealógico <sup>4)</sup> de carácter completamente distinto de las Eeas, donde sólo figuran las mujeres que habían sido amadas de los dioses. Por otro lado, los Catálogos tienen cierta semejanza con aquel poema, en cuyo pri-

<sup>1)</sup> A este poema pertenecía el hermoso pasaje que contiene las palabras de Alcmena á su hijo:

ἦ τέκνον, ἦ μάλα δὴ σε πονηρότατον καὶ ἄριστον  
Zeús ἐπέκνωσε πατέρα.

Sobre los fragmentos de esta parte de las Eeas véanse los *Dorier* del autor, vol. 2, p. 478 y ss.; p. 461 y ss. de la 2.<sup>a</sup> edic.

<sup>2)</sup> [Argum. 3 de el Escudo, p. 108 de Götting. Véanse los testimonios en *Epicorum graecorum fragm. coll.* de Kinkel, p. 92 y ss.]

<sup>3)</sup> Véanse los escolios á Apolonio de Rodas 2, 181. El Κατάλογος Λευκιπιδῶν, donde Arsinoe, hija de Leucipo es, según la leyenda mesenia, madre de Asclepio, como se ve en los escolios á la Teogonía, verso 142, estaba en palmaria contradicción con el canto de las Eeas en que Asclepio figura como hijo de Coronis.

<sup>4)</sup> [Diómedes, *art. gramm.* 3, p. 482, 33 de Keil: *historice est qua narrationes et genealogiae componuntur, ut est Hesiodi γυναικῶν κατάλογος et similia.* Véase O. Müller, *Dorier*, vol. 2, p. 478; p. 461 de la 2.<sup>a</sup> edic.]



mer libro se dice que Pandora, la primera mujer según la tradición de la Teogonía, tuvo de Prometeo un hijo, Deucalión, de quien descendían los progenitores de la nación helénica. Fuerza es, pues, admitir que las Eeas y los Catálogos eran en su origen dos poemas de plan y asunto perfectamente distintos, pero que uno y otro estaban consagrados á celebrar á las mujeres de la época heroica, lo cual dió motivo para que se fundiesen posteriormente ambos en uno solo. Como quiera que estos poemas, merced á su falta de cohesión, se prestaban á mil interpolaciones con tal que las ramas agregadas reconociesen la misma genealogía, no ha de extrañarnos que las Eeas, cuyo origen se remonta á una época anterior, fueran continuadas hacia la 40.<sup>a</sup> Olimpiada. La parte que se refiere á Cirene <sup>1)</sup>, doncella tésala que, robada por Apolo y conducida á Libia, dió á luz á Aristeo, no fué seguramente escrita antes de la fundación de Cirene en Libia (37.<sup>a</sup> Olimpiada); y todo este mito sólo pudo difundirse con el establecimiento de los Griegos de Tera, entre los cuales se encontraban varias familias nobles de origen tésalo <sup>2)</sup>.

Mucho más difícil es dar una idea completa de los demás poemas que en la antigüedad andaban con el nombre de Hesiodo. *La Melampodia* era, por decirlo así, la exposición heroica del espíritu profético de la poesía hesiódica, de cuyas formas didácticas ya hemos hablado anteriormente. Era el protagonista de este poema, el famoso Melampo, príncipe, sacerdote y adivino de los Argivos; y como quiera que de este Melampo se hacía descender á la mayor parte de los profetas que gozaron de fama en la mitología, el poeta hesiódico, dada su acostumbrada predilección á las conexiones genealógicas, no dejaría probablemente de hablar en su obra, de la familia toda de los Melampódidas <sup>3)</sup>.

Por lo que hace al *Egimio* de Hesiodo, su mismo nombre denota que esta epopeya hablaba del príncipe legendario de los Dorios, amigo y aliado de Heracles, cuyo hijo Hilos había adoptado, educándolo con sus propios hijos Pámfilo y Dimano: referíase esta leyenda á la división de los Dorios en tres tribus ó philas, los Hileos, los Pámfilos y los Dimanos. Si bien es muy difícil for-

<sup>1)</sup> [Fragm. 81 de Götting.]

<sup>2)</sup> [Véase á este propósito, O. Müller, *Orchomenos*, p. 340 y ss.; p. 334 de la 2.<sup>a</sup> edic.]

<sup>3)</sup> [Véase O. Müller, *Dorier*, vol. I, p. 253; p. 258 de la 2.<sup>a</sup> edic.]

marse una idea exacta del plan de esta epopeya, de los fragmentos que han llegado hasta nosotros se infiere que contenía las leyendas nacionales de los Dorios, y la parte de la mitología de Heracles que estaba íntimamente ligada con aquéllas <sup>1)</sup>.

Entre las obras atribuidas á Hesiodo, se encuentran también breves epopeyas, á las que podría darse el nombre de *Epilias* <sup>2)</sup>, y cuyo asunto, lejos de ser un ciclo entero de tradiciones ó una leyenda complicada, consistía en ciertos acontecimientos sacados de la mitología heroica, y consistentes por lo general en alegres y vivas descripciones más bien que en altas y sublimes empresas. A esta clase de poemas pertenecían las *Bodas de Ceix*, el conocido príncipe de Traquis, amigo también de Heracles <sup>3)</sup>, y el *Epitalamio de Peleo y de Thétis*, de asunto análogo al primero. Podríase añadir á éstos la *Bajada de Teseo y de Piritoo á los infiernos*, si bien esta aventura de los dos héroes no era sino una mera introducción, y el asunto principal del canto una descripción del infierno, de carácter religioso. La única de estas epilias que ha llegado hasta nosotros, el *Escudo de Heracles*, es cabalmente la que mejor puede darnos una idea de la índole de este género de epopeyas. No trata este poema más que una sola aventura del héroe, el combate con Cicno, hijo de Ares, en el templo de Apolo, en Pagase; pues es evidente que los cincuenta y seis primeros versos están tomados de las Eeas é interpolados en este lugar, sin duda porque el poema había sido transmitido sin introducción alguna <sup>4)</sup>. No existe entre ambas partes otra conexión que la circunstancia de que la primera narra la genealogía del mismo héroe de quien la epilia refiere una aventura. De igual suerte, y con mucha más razón, habríasele podido preceder de un breve himno á Heracles. La descripción del escudo es, no obstante, la parte más extensa y más minuciosa, y parece constituir su asunto principal. Su autor, al escribirla, tomó evidentemente por modelo la del escudo de Aquiles, de la *Iliada*; pero su carácter y estilo son á todas luces

<sup>1)</sup> [Acerca del presunto autor de este poema que algunos atribuyeron al milesio Cercops, véase O. Müller, *Dorier*, vol. I, p. 29 de la 2.<sup>a</sup> edic., y Ritschl, *über die alexandrinischen Bibliotheken*, p. 54, *Opusc.*, vol. I, p. 46.]

<sup>2)</sup> [Con este nombre designa Ateneo 2, p. 65 a, una de las poesías breves atribuidas á Homero.]

<sup>3)</sup> [Véase O. Müller, *Dorier*, vol. 2, p. 481; p. 463 de la 2.<sup>a</sup> edic. Algunos opinan que estas poesías no eran sino una parte del Catálogo ó de las Eeas.]

<sup>4)</sup> [Véase *ibid.*, p. 479-480; p. 462-463 de la 2.<sup>a</sup> edic.]



hesiódicos. En efecto, mientras que las escenas representadas en el escudo de Aquiles son puramente fantásticas é ideales, en el escudo de Heracles encontramos los mismos asuntos que grabaron los artistas griegos en sus relieves en bronce y en otras esculturas decorativas de este género <sup>1)</sup>. Es, pues, imposible suponer que el Escudo de Heracles fuera anterior á la época de las Olimpiadas, porque antes de esta fecha, los Griegos no conocían las obras de arte de esta índole; ni puede suponérsele posterior á la 40.<sup>a</sup> Olimpiada, porque Heracles aparece en él vestido y armado como cualquier otro héroe, y hacia esta última época comenzaron los poetas á representarlo con la clava y con la piel de león <sup>2)</sup>. Toda esta serie de epílias, es como un resto del estilo de los aedas primitivos, los cuales para amenizar los banquetes, escogían por tema, antes de que se compusieran poemas más extensos, ciertos hechos culminantes de la historia de los héroes. Por otra parte, estas epílias hesiódicas tienen estrecha relación con la poesía lí-

<sup>1)</sup> El Escudo de Aquiles nos ofrece en el centro de la parte convexa una representación de la tierra, del cielo y del mar; á su alrededor dos ciudades, la una entregada á pacíficas ocupaciones, y la otra asediada; más allá, en seis campos concéntricos, algunas escenas campestres y alegres: la siembra, la recolección, la vendimia, pastos, rebaños de ovejas, y un coro bailando; en el último círculo, en fin, el Océano. El poeta se complace en adornar este instrumento de la sangrienta guerra, con las más risueñas imágenes de la paz, proscribiendo cuantas habrían podido esculpir en él los artistas de su época. El poeta hesiódico, por el contrario, coloca en medio del escudo de Heracles la espantosa imagen de un dragón (*δράκοντος φόβου*), rodeada de doce serpientes enroscadas como se representan el Gorgoneion ó la cabeza de Medusa. Los escudos tirrenos de Tarquino tienen en el centro otras cabezas monstruosas. Hállase rodeado de leones y jabalies que mantienen sangrienta lucha, escena que se ve con frecuencia en los grabados de los vasos griegos más antiguos. El primer círculo principal que forma la periferia de esta parte céntrica, está dividido en cuatro campos, de los cuales dos representan asuntos de paz, y los otros dos de guerra; de modo que el escudo ofrece una parte belicosa y otra apacible. En efecto, allí encontramos la lucha de los Centauros, un coro bailando en el Olimpo, un puerto y pescadores, Perseo y los Gorgones. Ahora bien, sabido es que la primera y última de estas escenas fueron también asunto de las primeras obras del arte plástico de los Griegos. En un círculo exterior (*ὑπὲρ αὐτῶν*, verso 237) aparecen la ciudad tranquila y la guerrera; idea que el poeta tomó de Homero, desarrollándola y recargándola, preciso es confesarlo, con demasiados detalles. Los bordes del escudo están igualmente rodeados por el Océano. Véase O. Müller, *hl. deutsche Schriften*, vol. 2, p. 615 á 634.

<sup>2)</sup> Véase en el capítulo siguiente, lo que se dice acerca de Pisandro.

rica, y especialmente con la de *Estesícoro*, la cual se asemeja más que ninguna otra á la epopeya. Estesícoro componía á menudo largas odas para los coros sobre iguales ó análogos asuntos, como por ejemplo Cicno, no sin referirse también á Hesiodo. Esta relación estrecha que entre la epopeya hesiódica y la lírica de Estesícoro existe, motivó, sin duda, la leyenda que hacía á Estesícoro (á pesar de haber florecido mucho más tarde que el verdadero fundador de la escuela hesiódica), hijo de Hesiodo <sup>1)</sup>.

Respecto de los demás poemas hesiódicos mencionados por los gramáticos griegos, unos son de autenticidad dudosa, dado que los escritores más antiguos no nos hablan de ellos, y otros de nada pueden servirnos en la tarea de dar á conocer la escuela de Hesiodo, porque sus títulos, única cosa que de ellos sabemos, ni siquiera dan idea de sus asuntos ni del plan de los mismos <sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> [Véase Cap. XIV.]

<sup>2)</sup> [Además de las poesías verosíblemente adicionadas á los Trabajos y Días, de las cuales en parte hemos hablado, mencionaremos aquí las llamadas *Μεγάλα ἔργα*. Según el testimonio de Ateneo 8, p. 364, a, el autor de la comedia *Chiron*, por algunos atribuida á Ferecrates, parodió muchos pasajes de aquéllas. Es también muy posible que los mencionados pasajes estuvieran tomados de los *Ἑποθῆκαι Χείρωνος* y que la denominación *Μεγάλα ἔργα* indicase una colección que abrazara, excepción hecha de los Trabajos y Días, todos los demás poemas que eran como accesorios de éste. El carácter gnómico de este poema resulta también del verso del mismo, citado por un escoliasta de la Etica de Aristóteles:

*εἰ κακὰ τις σπείρη κακὰ κέρδη ἀμύσειεν.*

Véase Hermes, vol. 5, p. 81 y 357.]





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE ESTUDIOS

## CAPÍTULO IX

### Otros poetas épicos

Por muy considerable que fuese el número de cantos que en la antigüedad corrían, con el nombre de Homero, agregados á la Iliada y á la Odisea como complementos y continuaciones de estos poemas, y el de los atribuídos á Hesiodo, todos ellos no formaban más que la mitad próximamente de la literatura épica de los Griegos antiguos. El exámetro fué durante muchos siglos la única forma de poesía cultivada con verdadero arte, como la narración de los acontecimientos legendarios constituía el principal deleite del pueblo. La mitología heroica era fuente inagotable de asuntos poéticos, para el poeta que quería seguir las tradiciones de las diferentes ciudades y familias. Era, pues, muy natural que en las más diversas comarcas de Grecia consagráranse los cantores, siquiera fuese sólo para proporcionar solaz y recreo á sus conciudadanos, á dar á aquellas leyendas una forma épica, ya tratando de imitar el estilo homérico, de suyo muy difícil, ya limitándose á adoptar el estilo de la escuela de Hesiodo, empresa más fácil de llevar á feliz término. La mayoría de estos poemas no ofrecía evidentemente otro interés que el de su asunto; y perdieron toda su importancia cuando los logógrafos compendiaron las tradiciones en ellos narradas, en escritos más breves. De aquí que apenas se encuentra en la antigüedad un erudito que se ocupase en examinar estos poemas <sup>1)</sup>. Es aún hoy de capital importancia

<sup>1)</sup> [Uno de los más antiguos críticos, el cual parece haber utilizado como fuentes los cantos de los poetas épicos, y cuya obra sirvió de fundamento á los escritores posteriores, fué Herodoro de Heraclea Pontica, padre del sofista



para la investigación mitológica, el rebuscar cuidadosamente los fragmentos de poemas tales como la *Foronide* y la *Danaide*, obras de autores desconocidos, que contenían las antiguas leyendas de los primitivos tiempos de Argos; si bien para la historia de la literatura, cuyo objeto es exponer el verdadero carácter de las composiciones, aquellos casi no son más que nombres vacíos de sentido. No obstante, las noticias que hasta nosotros han llegado de un corto número de estos poetas épicos, bastan para poder formar una idea general del camino que siguieron.

Es indudable que algunos de estos poetas utilizaron los vínculos genealógicos para enlazar— como lo hizo el autor de los Catálogos hesiódicos— ciertos mitos que no tenían entre sí relación alguna, y que á menudo abrazaban muchas generaciones. Estaban fundadas en la genealogía, según Pausanias <sup>1)</sup>, las obras del lacedemonio *Cineton*, que floreció hacia la 5.<sup>a</sup> Olimpiada <sup>2)</sup>, y las cuales, si tenemos en cuenta la predilección que los Espartanos mostraban por las leyendas heroicas, debían tratar ciertos asuntos míticos á que iba unido un sentimiento patriótico. Su *Heracleida* <sup>3)</sup>, rara vez citada, trataba quizá de los príncipes dorios como descendientes de Heracles, y su *Edípodea*, de Procles y de Euristenes, primeros reyes de Esparta, como descendientes, por su madre Argeia, de los reyes cadmeos de Tebas. Es de notar que la *Pequeña Iliada*, una de las epopeyas cíclicas que, como ya hemos dicho, debió ser complemento de la de Homero, ha sido por muchos atribuída á Cineton <sup>4)</sup>, y que el corintio *Eumelo*, poeta del Pelopo-

Bryson y contemporáneo de Sócrates. Como muy acertadamente hace notar O. Müller, *Dorier*, vol. 2, p. 464-465; p. 449-450 de la 2.<sup>a</sup> edic., es como el grado de transición entre los logógrafos y la escuela de Eforo. Véase acerca de él á C. Müller, *Fragm. historic. graec.*, vol. 2, p. 27 y ss.]

<sup>1)</sup> [2, 3, 9, 4, 2, 1.]

<sup>2)</sup> [*Hieronym. Euseb. Chronic. ad Olympicas IV.*, 2 *Cinaethon Lacedaemonius poeta... agnoscitur.*]

<sup>3)</sup> [Solo la cita una vez el escoliasta de Apolonio de Rodas I, 1357. Véase O. Müller, *Dorier*, vol. 2, p. 477; p. 460 de la 2.<sup>a</sup> edic. El mismo escoliasta I, 1165, menciona una *Heracleida* de Conon, donde Keil propone que se lea *Cineton*.]

<sup>4)</sup> Véanse los *Scholien vaticana ad Eurip. Troad.* 822 [donde aparece Helánico como defensor de esta opinión].— Eumelo (escrito por error Eumolpo), es citado como autor del *Nóstos*; en los escolios á las *Olympicas* 13, 31 de Píndaro.

neso, también fué por muchos considerado como autor de otra epopeya cíclica, los *Nostoi*. A ambos, por supuesto, se les ha atribuído con manifiesta sinrazon la paternidad de los poemas mencionados, porque los autores que imitaron y ampliaron las epopeyas homéricas debieron adoptar un estilo de composición distinto del que exigían las colecciones genealógicas de leyendas peloponesiacas. Eumelo era de Corinto, pertenecía á la noble y predominante familia de los Bacchiades, y floreció hacia la época de la fundación de Siracusa (esto es, hacia la 11.<sup>a</sup> Olimpiada, según la cronología generalmente admitida <sup>1)</sup>). Corrían con su nombre poemas *genealógicos é históricos*, denominaciones por las cuales no ha de entenderse la manera más reciente de convertir las maravillas de los tiempos heroicos en una historia ordinaria, sino simplemente la narración cronológica de las tradiciones míticas de tal ciudad ó de tal pueblo. Pertenecían á este género, á juzgar por los fragmentos que de ellas conocemos, la *Corintiaca* de Eumelo, y quizá también la *Europeia*, en la cual se hallaban tal vez coleccionadas varias leyendas antiguas relativas á la genealogía de Europa. Es indudable que los antiguos no tenían una idea clara y uniforme del estilo de Eumelo, puesto que Ateneo <sup>2)</sup>, dudaba sobre si debía atribuirse el poema, entonces existente, intitulado la *Titanomaquia*, á Eumelo de Corinto ó á Arctino de Mileto. Sólo el hecho de la existencia de la duda acerca de si debe atribuirse á uno ú otro de estos dos poetas, cíclico el uno, autor de la *Etiopéida* y genealógico el otro, es una prueba palmaria de la incertidumbre de los juicios literarios de aquella época y de que este campo era una «instabilis terra» para la crítica elevada. Pausanias, de entre las obras atribuídas á Eumelo, sólo reconoce la autenticidad de un *Prosdion* ó canto de salutación <sup>3)</sup>, compuesto para los Mesenios con motivo de una misión sagrada al templo de Delos. Está fuera de toda duda que este himno épico, escrito en dialecto dórico, pertenece á la época en que Mesenia, libre y floreciente, no había dado aún comienzo á su primera guerra con los Lacedemonios, la cual principió hacia la 9.<sup>a</sup> Olimpiada <sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> [Véanse las noticias que trae Kinkel, *Epicorum graecorum fragm. coll.*, p. 185.]

<sup>2)</sup> [I, 22, c, y 7, 277, d.]

<sup>3)</sup> [Véase Cap. XIV.]

<sup>4)</sup> El pasaje que de él cita Pausanias 4, 33, 3:

Τῷ γὰρ Ἰθωμάτων καταθύμιος ἐπέλετο Μοῖσα  
ἢ καθαρὰ καὶ ἐλευθερὰ ἄσματ' (?) ἔχουσα,



Pausanias atribuye también á Eumelo los versos épicos en dialecto dórico que explicaban los bajo-relieves de la *Caja de Cipselo*, famosa obra del arte antiguo: es, sin embargo, evidente que estos versos son coetáneos de la caja, esto es, que fueron compuestos en una época muy posterior; en la época del reinado de los Cipsélidas en Corinto<sup>1)</sup>. Pausanias cita muy á menudo á un tercer poeta genealógico, *Asio* de Samos, cuyos poemas se refieren muy especialmente á aquella isla jónica, su patria; y aún parece que al celebrarla, el autor buscaba ocasión de hablar de su época, como lo hace en la brillante y animada descripción de los ricos trajes de los Samios en una procesión solemne al templo de Hera, su diosa protectora. El poeta épico *Chersias*, de Orcomene, hizo una colección de leyendas y genealogías beocias, y era, según Plutarco<sup>2)</sup>, contemporáneo de los Siete Sabios: el epitafio ya citado<sup>3)</sup> demuestra que era gran admirador de Hesiodo.

Es verdaderamente extraño que mientras que todos los héroes grandes y pequeños cuyos nombres había conservado la tradición, encontraban un lugar en esta inagotable literatura épica,

[El segundo verso que ha de leerse como lo hace Bergk, *Poetae lyrici*, p. 811, fundándose en una tradición manuscrita:

ἄ καθ' ἑμὴν . . . καὶ ἐλευθερὰ σάμβλ' ἔχουσα],

parece querer decir que la Musa de Eumelo, que compuso el *Prosodion*, agradó también á *Zens Ithómata*; esto es, que había ganado el premio en el certamen poético de los Itomeos en Mesenia.

<sup>1)</sup> Pausanias (5. 19. 9) parte de la idea de que esta caja es la misma en que siendo niño ocultó á Cipselo su madre Labda para sustraerlo á las persecuciones de los Bacchiades, y la cual fué consagrada después por los Cipsélidas, en recuerdo de aquel hecho, en Olimpia. Pero aparte de que no se trata de un hecho histórico sino de una fábula que sin duda debió su origen á la etimología del nombre *Κύψελος* de *κύψελη*, caja, es de todo punto increíble, que un objeto tan precioso y adornado de hermosos relieves, sirviera á Labda como mueble de uso ordinario. Es, por el contrario, más que probable, que los Cipsélidas, en la época de su prosperidad y de su imperio (después de la 30.<sup>a</sup> Olimpiada), mandaron fabricar, entre otros preciosos donativos, el ya mencionado, para consagrarlo en el templo de Olimpia, y que quisieron que el nombre de la caja (*κύψελη*) — como los emblemas en las monedas griegas — fuera el nombre de los donantes. Abona en pro de esta opinión el hecho de que *Heracles* está en ella representado con un traje especial (*σχιμα*) y distinto de aquel con que el héroe aparece en el Escudo hesiódico. [Véase O. Müller, *Archäologie* § 57.]

<sup>2)</sup> [*Conviv. sept. sap.*, p. 156, e. Véase O. Müller, *Orchomenos*, p. 18.]

<sup>3)</sup> [Véase Cap. VIII, p. 133.]

el héroe en cuyo solo nombre está basada la mitad de la mitología heroica de los Helenos, y cuyas prodigiosas empresas — muy superiores á las que realizaron todos los héroes á quienes, reunidas al pie de los muros de Troya, contribuyeron á ensalzar las tribus de Grecia, — *Heracles*, en fin, no haya sido celebrado en alguna epopeya en armonía con su grandeza. Ya las obras de Homero dan una idea de la extensión de este ciclo mítico, haciendo ver al mismo tiempo que solían componerse breves poemas, epilias, sobre cada una de las aventuras del héroe; tal era, sin duda, la *Toma de Ecalia*, que Homero, según una tradición muy generalizada, regaló á un su amigo, á Creófilo de Samos (probablemente el jefe de una familia de rapsodas samios). Refería este poema cómo *Heracles*, para vengar la ofensa recibida de Eurito y de sus hijos, conquistó á Ecalia, ciudad de aquel príncipe, dió muerte á éste y á sus hijos, y llevóse prisionera á su hija Iole. Este mito, que tiene cierta relación con la Odisea, puesto que el arco que Ulises tiende, en esta última epopeya, contra los pretendientes, había pertenecido á Eurito<sup>1)</sup>, el mejor arquero de su época, fué sin duda, á causa de esta misma relación, objeto de una epopeya distinta, compuesta por los primeros Homéridas en un estilo no indigno de llevar el nombre de Homero.

Otros pasajes de la leyenda de *Heracles* hallaron cabida en los más extensos poemas de Hesiodo: las *Eeas* y los *Catálogos*, y en las pequeñas epilias; y aun el lacedemonio Cineton, contribuyó á la difusión de muchas leyendas relativas á aquel héroe, poco conocidas antes de que él las diese á luz. Pero carecía este ciclo mítico del carácter general y esencial que hoy todos creemos descubrir en el *Heracles* presentado por los poetas y por las obras de arte. Esta idea, sin embargo, no podía surgir sin que antes fueran coleccionadas las luchas del héroe con los animales, tales y como se relataban en las diversas comarcas del Peloponeso, y adornadas con todas las galas de la poesía; sin que antes, en fin, descollase entre todos los héroes la imponente figura de aquel que, sin necesidad de casco de bronce, de coraza ni de escudo, y sin ninguna de las armas generalmente usadas en la guerra heroica, confiado exclusivamente en el vigor de sus miembros, armado sólo de una clava, y no por otra armadura protegido que por la piel de

<sup>1)</sup> [Véase O. Müller, *Dorier*, vol. 1, p. 411; p. 415 y ss. de la 2.<sup>a</sup> edic.]



un leon que él mismo había muerto, se ejercita en una especie de gimnástica con varios mónstruos, apelando ya á la carrera y al salto, ya á los esfuerzos del pugilato y á los recursos todos de la lucha. El primero que, representando de este modo á Heracles, rompe la monotonía de los acostumbrados combates heróicos, fué *Pisandro*, natural de Camiros, en la isla de Rodas, el cual, según general creencia, vivía hacia la 33.<sup>a</sup> Olimpiada <sup>1)</sup>, si bien la época de su florecimiento fué, según todas las probabilidades, algo posterior. Cuantos pasajes se citan de su *Heracleida* se refieren á las luchas que constituyen propiamente los celebrados trabajos impuestos al héroe por Euristeo, y los cuales eran llamados Ἡρακλέους ἔργα. Es, además, muy probable que el mismo Pisandro fuese el primero que fijó en doce aquellos trabajos, número rigurosamente conservado por todos los escritores posteriores, aunque los hechos de que en ellos se habla no siempre son los mismos, y que fué admitido también en las artes plásticas, por lo menos desde la época de Fidias (en el templo de Olimpia). Si los primeros de estos trabajos tienen cierto carácter idílico, los últimos, por el contrario, préstanse á asombrosas invenciones de la fantasía y á narraciones maravillosas y extrañas, de las cuales Pisandro supo sacar mucho partido; así, por ejemplo, la leyenda según la cual Heracles (en su expedición contra Gerión) atraviesa el Océano en una copa del Sol, aparece por vez primera en el poema de Pisandro, á quien tal vez sugirieron esta invención los símbolos del culto del Sol, que desde los primeros tiempos existía en Rodas. La originalidad, que brilla siempre con igual fuerza en este breve poema, fué lo que verosímilmente indujo más tarde á los gramáticos alejandrinos á colocar á Pisandro en el *canon de los épicos* al lado de Homero y de Hesiodo; honor que no concedieron á ningún otro de los poetas que hemos mencionado <sup>2)</sup>.

De esta suerte, la epopeya de los Griegos, que al consagrarse á la genealogía comenzaba á tomar un carácter árido y prosaico, renacía emprendiendo nuevos derroteros y como animada por nueva vida. Ahora bien; podría preguntarse: ¿habría alguna vez revestido este nuevo carácter la poesía épica si los poetas hubie-

<sup>1)</sup> [Suidas en Πισανδρος.]

<sup>2)</sup> [Sobre el poema de Pisandro véase O. Müller, *Dorier*, vol. 2, p. 475 y ss.; p. 458-459 de la 2.<sup>a</sup> edic.]

ran permanecido siempre apegados á los antiguos cantos heróicos, y si, entre tanto, otros *géneros poéticos* no hubieran surgido para revelar á la Grecia la poesía de otras impresiones y de otros sentimientos, distintos de los que predominaban en la epopeya? A estos géneros poéticos, que nacieron al lado de los cantos épicos, y como rivales de ellos, vamos ahora á dedicar nuestra atención <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Acerca de algunas composiciones épicas de tiempos remotísimos, como la *Miniada*, la *Alcmeónida* y la *Tesprocia*, hablaremos en el capítulo XVI que trata de la poesía teológica.





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN  
DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES

## CAPÍTULO X

### La poesía elegíaca y el epigrama

La epopeya fué el único género de poesía, y el exámetro la única forma métrica que los poetas griegos cultivaron con verdadero arte hasta el siglo VII antes de nuestra era, ó sea hasta la 20.<sup>a</sup> Olimpiada. Es indudable que existían ya, especialmente, relacionados con los diversos cultos, cantos de otros géneros y metros, melodías de ritmo más ligero, destinadas á servir de acompañamiento al baile; pero éstos no eran aún más que rudos ensayos, gérmenes poco desarrollados de otros géneros poéticos, los cuales no gozaban todavía sino de una importancia meramente local, basada en los usos y costumbres de determinadas regiones. El tono majestuoso y solemne de la epopeya y del himno épico predominaba en los certámenes musicales y poéticos, despertando apacible alegría, único sentimiento que hasta entonces había encontrado una expresión poética. El dolor que producía la pérdida de una persona querida, el deseo ardiente de cosas de difícil consecución, las preocupaciones del presente, las emociones que en el alma despiertan el placer y la pena, el amor y la ira, no habían hallado aún eco en la poesía; la hermosura del arte no había ennoblecido aún, como sólo ella sabe hacerlo, todos estos sentimientos del ánimo. La epopeya mantenía el espíritu fijo en la contemplación de pasadas generaciones de héroes, que podían despertar el interés y la simpatía, pero de ningún modo apasionadas emociones. Si las angustias y los pesares del presente dieron materia á Hesiodo para componer un canto épico, fué merced á una breve y extraña desviación de la epopeya, la cual, levantando de nuevo su vuelo, convierte la mirada á ideas de importancia y trascendencia extremas, no sólo para el



pueblo griego sino para la humanidad entera, y celebra con elevada inspiración las leyes de la naturaleza y de la vida social establecidas por los dioses.

El exclusivo predominio de la poesía épica guardaba relación entonces con el estado político de Grecia. Ya hemos hecho notar <sup>1)</sup> cuán del agrado de los príncipes cuyas familias descendían de los héroes legendarios—y tal sucedía con todas las dinastías de los primeros tiempos—eran los asuntos de ordinario tratados en los poemas épicos. La monarquía hereditaria que era, por lo menos hasta el comienzo de las Olimpiadas, la forma de gobierno dominante en Grecia, fué desde aquella época desapareciendo poco á poco, primero entre los Jonios por consecuencia de violentas sacudidas, y después entre los pueblos del Peloponeso. Los movimientos republicanos, que despojaron á las familias reales de sus privilegios, debieron necesariamente favorecer la libre manifestación del pensamiento, y en general debieron dar vigoroso impulso al sentimiento de la individualidad. El poeta, que en la forma más perfecta de la epopeya desaparece por completo ante el asunto de su canto, como si fuera el espejo en que se retratan las grandes y espléndidas imágenes del mundo heroico, comienza á presentarse al pueblo como hombre que expresa sus propios sentimientos y pasiones, y que da libre curso en la elegía y el yambo á los múltiples sentimientos que agitan su alma. Como quiera que la elegía y el yambo, géneros poéticos coetáneos y afines, debieron su existencia á los poetas jónicos y á los ciudadanos—á juzgar por lo que de aquéllos sabemos—de los Estados libres, cuanto ha llegado hasta nosotros y cuanto se nos dice de aquellos géneros de poesía, nos dará la mejor idea de la organización interior de los Estados jónicos del Asia Menor y de las islas adyacentes en el primer período de su constitución republicana.

La palabra *elegeion*, lo mismo que el vocablo *epos* <sup>2)</sup>, indica, en los mejores autores, no un asunto poético determinado, sino la forma del poema. En general, los Griegos clasificaban la poesía en varios órdenes, según la forma métrica; pero si estudiamos

<sup>1)</sup> Véase Cap. IV.

<sup>2)</sup> [Según antiguo uso, se emplea en el plural τὰ ἔπη y τὰ ἐλεγεία. Acerca de la definición arriba expuesta, véase el escoliasta de Dionisio el Tracio en Bekker, *Anecdota*, vol. 2, p. 750, 26 y ss.]

los asuntos de las diversas clases de cantos, veremos que también están aquéllos en armonía con las citadas divisiones, porque los poetas escogían siempre con delicadeza suma el metro que mejor se adaptaba á los sentimientos que querían expresar. Uno de los caracteres más notables de la poesía helénica, que á menudo tendremos ocasión de recordar, es la perfecta armonía y la correspondencia exacta entre aquellas múltiples formas métricas y las diversas disposiciones del ánimo ó diferentes estados psicológicos que revela el poema. Así, pues, la palabra ἐλεγείον, en su sentido más estricto, no indica otra cosa que la unión del exámetro y el pentámetro, formando un dístico; y *elegía* (ἐλεγεία) un poema compuesto de estos dísticos.

El vocablo *elegeion* no es á su vez más que un derivado de otro más primitivo, cuyo uso nos lleva á los primeros orígenes de este género poético. *Elegos* (ἐλέγος) significa propiamente canto lastimero, sin referirse á ninguna forma métrica determinada; así, por ejemplo, en Aristófanes, el ruiñón canta un elegos por la pérdida de su querido Ithys, y en Eurípides, el alción canta un elegos por la muerte del esposo Ceyx <sup>1)</sup>. El origen de esta palabra no es probablemente griego, pues todas las etimologías que han querido atribuírsele son muy improbables <sup>2)</sup>; y si recordamos la alta reputación de que entre los Griegos gozaron los Carios y los Lidios por sus cantos fúnebres, y en general por sus melodías tristes <sup>3)</sup>, parecerános verosímil que los Jonios recibieran de sus vecinos del Asia Menor, con estos cantos y melodías, la palabra elegos <sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> Aristófanes, *Aves*, verso 217. Eurípides, *Iphig. Taur.*, verso 1091. [Véanse *Troad.* 119, *Helen.* 185 y Pausanias 10, 7, 6.]

<sup>2)</sup> La derivación más favorita es de εἰ λέγειν; pero λέγειν es aquí una expresión impropia y debería por lo menos tomar la forma de λόγος. La composición toda de la palabra sería además extraña.

<sup>3)</sup> Mencionan á menudo los antiguos los cantos fúnebres de los Carios y de los Lidios (véase Franck, *Callinus*, p. 5 de *origine carm. elegiaci*, p. 124 y ss.), y el ritmo antispástico — — — — —, que tiene algo de ingrato y de duro, al cual daban el nombre de Καριώτης, sin duda porque se le empleaba en los cantos fúnebres de los Carios. Es también muy probable que la palabra *νηνία* procediera del Asia Menor (Pollux 4, 79 [el cual cita el frigio *νηνίατον* de Hiponax]) y que los Tirrenos la llevaran de Lidia á Etruria y de aquí á Roma. [Véase *Festus*, p. 161 de Müller: *Nenia est carmen quod in funere laudandi gratia cantatur ad tibiam.*]

<sup>4)</sup> \*Véase Bött., *Avica*, p. 34. [Intenta derivar la palabra elegía del arme-



Por grande que sea la diferencia existente entre estas nenias del Asia Menor y la elegía ennoblecida ya por el gusto helénico, no es posible dudar de su conexión íntima. Entonábanse siempre estos cantos lastimeros del Asia Menor, con acompañamiento de flauta, instrumento de antiguo uso en Frigia y en las comarcas á ella limítrofes, pero desconocido por los Griegos de la época de Homero <sup>1)</sup>, y que sólo menciona Hesiodo al hacer la descripción del Cómos <sup>2)</sup>. La elegía fué, por otra parte, el primer género poético metódicamente cultivado, que se recitó con sólo el acompañamiento de flauta y no de la cítara ni de la lira. El poeta elegíaco Mimnermo (hacia la 40.<sup>a</sup> Olimpiada. 620 a. Chr.), según el testimonio de Hiponax <sup>3)</sup>, poeta no mucho más moderno, tocaba en la flauta el Cradies-Nomos (κραδίας νόμος), literalmente traducido: la canción de la rama de higuera; extraña melodía que se cantaba en la fiesta jónica de Targelia, cuando con ramas de higuera eran arrojados de la ciudad los hombres malditos (φαρμακοί) condenados á expiar las culpas de ésta. Nanno, la amante de Mimnermo, tocaba también la flauta, y según un poeta elegíaco más moderno, Mimnermo mismo tocaba la flauta de madera de loto y llevaba en la boca las correas (φορβείαι) que acostumbraban usar los antiguos flautistas, cuando con su amada guiaba un Cómos <sup>4)</sup>. Hasta parece que la profesión de flautis-

nio elégn., sinónimo de *calamus*. Puede perfectamente compararse con *elogium*; véase sobre este punto á G. Curtius, *Berichten der k. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften*, 1864, *histor.-philol. Classe*, p. 5. Véase también Proclo, *Chrestomathia*, p. 379: τὸ γὰρ ὄρθνος ἔλεγον ἐκάλουν οἱ παλαιοὶ καὶ τοὺς τελευτηκίτας δὲ αὐτοῦ εὐλόγουν· οἱ μὲντοι μεταγενέστεροι τῇ ἐλεγείᾳ πρὸς διαφόρους ὑποθέσεις ἀπεχρήσαντο. Sobre el carácter primitivo de la elegía, véase Cäsar, *de carminis graecorum elegiaci origine et notione*, Lipsa, 1837.]

<sup>1)</sup> [La mención de las flautas, *Iliada* 10, 13, se refiere á los Troyanos. Como ya se ha hecho notar en el Cap V., p. 91, el libro décimo era un poema aparte que Pisistrato hizo agregar á la *Iliada*. Queda, pues, únicamente el pasaje del libro décimo octavo de la *Iliada*, verso 495, que corresponde al verso 281 del Escudo de Heracles.]

<sup>2)</sup> Véase Cap. III.

<sup>3)</sup> En Plutarco, *de Musica* c. 8; véase Hesiquio en *Κραδίας νόμος*.

<sup>4)</sup> Según la versión más probable, tal es el significado del pasaje de *Hermesianas* en Ateneo 13, p. 598, a,

καίτεο μὲν Ναννοῦς, πολλῶ δ' ἐπὶ πολλᾶσι λωτῶ  
κημοσεί;

(según un *vir doctus* [Blomfield] en el *CLASSICAL JOURNAL*, vol. 7, p. 238.)

κώμους στίχοι συνεζανύων

ta debió ser en su familia, hereditaria, como lo indica el nombre patronímico *Λιγυρτιάδης ὁ Λιγυραστάδης* <sup>1)</sup>, derivado del sonido agudo de la flauta. De acuerdo con todo esto, dice el poeta elegíaco Teognis que su querido Cirno, elevado por él en alas de la poesía sobre toda la tierra, asistiría á todos los banquetes donde los jóvenes celebrarían sus bellas cualidades al son de las flautas (versos 237 y ss.)

No hay, sin embargo, que inferir de aquí que las elegías se compusieran desde un principio para ser cantadas y recitadas como los poemas líricos propiamente dichos. Es indudable que las elegías, esto es, los dísticos, fueron cantados con acompañamiento de flauta antes de que se inventaran para este instrumento otras formas métricas; lo cual verosímelmente no sucedió antes de la 40.<sup>a</sup> Olimpiada <sup>2)</sup>, y por consiguiente, después de Terpandro el lesbio, que puso en música los exámetros para que fuesen cantados con acompañamiento de cítara. Cuando, después de la conquista de Crissa, celebraron los Anficciones los juegos píticos (año 3 de la 47.<sup>a</sup> Olimpiada, 590 a. Chr.) Echembroto de Arcadia y Sacadas de Argos recitaron, acompañándose con la flauta, elegías de carácter triste y lastimero, que parecieron á los Griegos allí reunidos, tan poco en armonía con la índole de la fiesta, que al punto quedó abolido este género de representaciones musicales <sup>3)</sup>. De aquí puede deducirse que en los primeros tiempos recitábase la elegía, como los poemas homéricos, en un tono vivo y animado, con la diferencia de que en ella sustituía á la cítara del homérica, la flauta con la cual se tocaba un preludeo y algunos intermedios <sup>4)</sup>. Empleada de esta suerte,

(según la corrección de Schweighäuser). [Véase *Hermesianactis Elegi* en los *Opusc.* de G. Hermann, vol. 4, p. 244.]

<sup>1)</sup> [Véase más adelante en este mismo capítulo.]

<sup>2)</sup> Plutarco, *de Musica* c. 3. 4. 8.

<sup>3)</sup> *Ibid.* c. 8 y Pausanias 10, 7, 3. De cuanto Chameleon dice en Ateneo 14, p. 620, c., acerca de que los poemas de Mimnermo fueron, como los de Homero, puestos en música (*μελωδηθησαν*), se infiere que no lo estuvieron desde un principio. [Véase Cap. IV, p. 62.]

<sup>4)</sup> Si Arquilocos (escolios á las *Aves* de Aristófanes 1426 [y escolios á la *Iliada* 18, 492, fragm. 123 de Bergk; véase Teognis, verso 533]), dice ἔδων ὑπ' ἀλητῆρος refiriéndose verosímelmente á una elegía, y si Solon recitó su elegía á Salamina ἔδων, la palabra ἔδων, como en Homero, expresa necesariamente una especie de recitación rapsódica. Véase también Filocoro en Ateneo 14, p. 630-631 [1, 17. Véase Ateneo 12, p. 517 a.]



la flauta no debía ser tampoco extraña á la elegía bélica de Calino, puesto que los antiguos no podían creer que las variadas notas de este instrumento <sup>1)</sup> habían de tener necesariamente carácter pacífico. No sólo, como dice Heródoto, animaban á los ejércitos lidios en la batalla, flautistas de ambos sexos, sino que los Espartanos, abandonando el antiguo uso de la cítara, organizaron músicas militares compuestas de gran número de flautas. No queremos decir con esto que la elegía se cantase por el ejército en marcha ó preparándose para la batalla, puesto que ni el estilo ni el ritmo de estos poemas se prestaban á ello. Por el contrario, Tirteo, Arquíloco, Jenófanes, Anacreonte y especialmente Teognis <sup>2)</sup>, nos ofrecen tantos ejemplos de elegías cantadas en los banquetes, que es fuerza convenir en que el verdadero lugar de la elegía en Grecia era el banquete, y sobre todo la última parte de éste, á que se daba el nombre de Cómos, amenizada ya en tiempos de Hesiodo por los agudos sonidos de la flauta <sup>3)</sup>.

La ligera alteración que al trasformarse en dístico sufre el exámetro, es una prueba de que la elegía no fué en su origen destinada á producir una impresión totalmente diversa de la producida por el poema épico. Diríase que el espíritu del arte, impaciente por traspasar límites demasiado estrechos, da con este metro su primer paso fuera del sagrado recinto; pero no se atreve aún á inventar nuevas formas métricas, ni siquiera á dar nuevo colorido al solemne exámetro agregándole un metro de carácter diverso, y se contenta simplemente con quitar á los segundos versos la tercera y última tesis, con lo cual podía variar el metro sin destruir el ritmo; de esta suerte, parece como que el exámetro avanza siempre con igual vigor y energía, mientras que el pentámetro, semejante á un hermano más débil, ó mejor á una esposa delicada, le sigue, pero deteniéndose á menudo, como fatigado, para tomar aliento. A este cambio débese también la estrecha unión de dos versos, imposible en la no interrumpida serie de exámetros que forman la epopeya, y la cual da origen al mismo tiempo á una especie de pequeña *estrofa*. Este carácter métrico debió influir muy directamente en la construcción de las frases, y en general en todo el tono de la lengua.

<sup>1)</sup> *πάμφωνοι αὐλοὶ* Pindaro [*Olimpicas* 7, 12 é *Isthmicas* 5, 27. Véase *πολύχορδος αὐλός*; en Simónides, fragm. 47 de Bergk y Platon, *Republica* 3, p. 399, d.]

<sup>2)</sup> [Versos 241-242.]

<sup>3)</sup> Véase Cap. III.

En las hermosas formas de este metro infundieron los poetas jónicos un alma é hicieron de él la expresión del corazón humano fuertemente impresionado por los acontecimientos del presente y de continuo agitado por el flujo y reflujo de un mar de emociones; que las emociones del espíritu son el elemento verdadero é indispensable de la elegía; no la queja, y mucho menos la queja amorosa, que de ningún modo puede ser su asunto exclusivo. Conmovido el poeta por lo que en su derredor acontece, abre su corazón á sus amigos y compatriotas, exponiéndoles sus experiencias, comunicándoles sus temores y sus esperanzas, censurándoles con sus reprobaciones y exhortándoles con sus consejos; y como el Estado constituía para los Griegos de aquella época la preocupación principal, natural era que la elegía revistiera en un principio el carácter político y guerrero que encontramos en los poemas de Calino.

La época en que floreció Calino de Efeso está principalmente determinada por sus poemas, los cuales hablan de las expediciones de los Cimerianos y de los Treros. Según los mejores testimonios de la antigüedad, los Cimerianos, arrojados por los Escitas, penetraron en el Asia Menor en tiempos de Giges; apoderáronse, reinando Ardis (año 3 de la 25.<sup>a</sup> Olimpiada al 4 de la 37.<sup>a</sup>, 678 á 629 a. Chr.), de la ciudad de Sardes, capital del reino de Lidia, pero no de la ciudadela, y se dirigieron á Jonia, amenazando particularmente al templo de Artemis Ephesia; su jefe Ligdamis murió en Cilicia. Los Treros, que al parecer seguían de cerca á los Cimerianos, unidos con los Licios, toman de nuevo á Sardes y destruyen á Magnesia, sobre el Meandro, ciudad hasta entonces floreciente y próspera, y la cual, aunque había sufrido algunos reveses de la fortuna, había quedado por lo general victoriosa en sus guerras con los Efesios. Pero los Treros, capitaneados por su rey Cobos, fueron (según Estrabon <sup>1)</sup>) expulsados bien pronto por los Cimerianos guiados por Madis; siendo al fin estos últimos definitivamente arrojados del Asia Menor, país que tanto tiempo habían ocupado, por Haliates, segundo sucesor de Ardis (desde el año 4 de la 40.<sup>a</sup> Olimpiada al 1 de la 55.<sup>a</sup>, 617 al 560 a. Chr.) Con estos acontecimientos coincide la vida de Calino, el cual recordaba la formidable irrupción de los Cimerianos y la primera destrucción de Sardes; y aunque

<sup>1)</sup> [I4, p. 647.]



habla también de la aproximación de los Treros, describe á Magnesia como ciudad floreciente aún y triunfante de los Efesios <sup>1)</sup>). En aquella época peligrosa en que los de Efeso estaban amenazados, no sólo de ser sojuzgados por sus compatriotas de Magnesia, sino también de la invasión aún más temible de los Cimerianos y de los Treros, no escaseaban ciertamente motivos ni ocasiones para estimular y animar á los Efesios. Pero los Jonios, en medio de las delicias de la hermosa comarca que habitaban, y merced á su continuo trato con los Lidios entre los cuales había adquirido gran desarrollo el lujo asiático, habíanse de tal modo afeminado, que ni aun en aquellas circunstancias para ellos tan críticas, supieron sacudir la indolencia de su ordinaria vida de placeres. Compréndese el profundo sentimiento con que Calino se dirigía á sus conciudadanos, diciéndoles: «¿Hasta cuándo, oh jóvenes, permaneceréis en la inacción? ¿Cuándo daréis pruebas de tener un corazón valiente? ¿No os avergonzáis ante las naciones vecinas que os ven sumidos en profundo letargo? ¿Creéis acaso poder vivir en paz cuando la guerra devasta toda la comarca? <sup>2)</sup>».

El único fragmento de alguna extensión que hasta nosotros ha llegado de Calino, es el que comienza del modo que en el párrafo anterior dejamos apuntado; y aunque imperfecto <sup>3)</sup>, es de altísima importancia, por ser el primer ejemplo de un género de

<sup>1)</sup> Pruébanlo así dos fragmentos de Calino [3 y 4:]

νῦν δ' ἐν Κιμμερίων στρατῶς ἔρχεται ὄβριμοεργῶν  
 γ: Τρήραις ἄνδρας ἄγων.

Los demás detalles que el texto cita están tomados de los circunstanciados y minuciosos relatos de Heródoto y de Estrabon [véase Duncker, *Geschichte des Alterthums*, vol. 2, p. 429 y 433 de la 4.<sup>a</sup> edic., y Clemente Alejandrino, *Stromat.* 1, 21, p. 398 de Potter]. Es de todo punto insostenible lo que dice Plinio acerca del cuadro de Bularco «Magnetum excidium». [*Hist. nat.* 7, 39. En la misma obra 35, 34 es llamado este mismo cuadro «Magnetum proelium». Véase O. Müller, *Archäologie* § 74], comprado á peso de oro por Candaules, predecesor de Giges. Verosimilmente se confunde en este pasaje con el antiguo rey, á cualquiera otro lidio llamado también Candaules. [Véase G. Geiger, *de Callini elegiarum scriptoris aetate*, Erlangen, 1877.]

<sup>2)</sup> Gaisford, *Poeta minores Graeci, Callin.*, vol. 1, p. 426. \**Delectus poet. elegiacorum Gr.*, edición de F. G. Schneidewin, p. 1. [Fragm. 1 de Bergk.]

<sup>3)</sup> Dúdase de si la segunda parte de este fragmento elegíaco, separado, en Estobeo [*Florilegio* 51, 19] por una laguna, es realmente de Calino ó si el nombre de Tirteo se encontraba en la parte perdida.

poesía que con tanto ardor cultivaron más tarde los Griegos y los Romanos. En él puede reconocerse el carácter general de la elegía tal y como lo indicaba el mismo metro y como se conservó siempre en toda la literatura antigua. La elegía expresa los sentimientos con ingenuidad y sencillez, dibuja detallados cuadros con las más vivas tintas, y tiende á hacer resaltar las imágenes por medio del contraste; así, Calino opone la gloria del valiente á la oscuridad del cobarde. El mismo pentámetro, no siendo más que una parte subordinada del metro, invita al empleo de frases incidentales que explican y confirman la idea principal; y esta especie de locuacidad, unida á la emoción y al sentimiento, da á la elegía esa delicadeza y languidez que encontramos en los cantos marciales de Calino y de Tirteo. Hay que observar, sin embargo, que la elegía de Calino conserva aún mucho del majestuoso tono de la poesía épica, y no se circunscribe á los límites estrechos de un dístico, ni requiere, como las elegías más recientes, una pausa después de cada pentámetro; pero á menudo, no cuidándose de los límites del verso, Calino reúne en un solo período muchos exámetros y pentámetros, ejemplo que siguieron generalmente los primeros poetas elegíacos de Grecia.

Tirteo, contemporáneo de Calino y no mucho más joven que éste, vivió en la época de la segunda guerra de Mesenia, en la cual tomó parte. Si admitimos con Pausanias <sup>1)</sup> que esta guerra tuvo lugar en el tiempo que media entre el año 4 de la 23.<sup>a</sup> Olimpiada y el 1 de la 28.<sup>a</sup> (685 y 668 a. Chr.), Tirteo vivió en esta misma época, y acaso antes de la expedición de los Cimerianos narrada por Calino; y en este caso, á Tirteo y no á Calino debieron reputar los antiguos como el primer autor de la elegía. Esta razón, unida á muchas otras, nos induce á creer que la segunda guerra de Mesenia no se verificó sino después de la 30.<sup>a</sup> Olimpiada (660 a. Chr.), época en que, según todas las probabilidades, floreció Calino <sup>2)</sup>.

No nos detendremos á examinar la exactitud de las noticias de escritores posteriores, los cuales hacen de Tirteo un maestro

<sup>1)</sup> [4, 14, 4 y ss.]

<sup>2)</sup> [Según la cronología seguida por E. Curtius, *griech. Geschichte*, vol. 1, p. 638, entre la primera y la segunda guerra de Mesenia medió un lapso de tiempo de 79 años. Comenzó la última en el año 4 de la 33.<sup>a</sup> Olimpiada, 645 a. Chr.; y terminó en el año 1 de la 38.<sup>a</sup> Olimpiada, 628 a. Chr. Véase Estrabon 8, p. 362. Suidas dice de Tirteo: ἔχμασε κατὰ τὴν 14.<sup>η</sup> Ὀλυμπιάδα.]



de escuela, cojo, á quien por irrisión enviaron los Atenienses á los Espartanos, cuando éstos, por mandato del Oráculo, les pidieron un general para la guerra de Mesenia; pero de toda esta historia puede tenerse por indudable que Tirteo fué del Atica á Lacedemonia, abandonando, según noticias más detalladas, su habitual residencia de Afidne, aldea del Atica relacionada de antiguo, por las leyendas de los Dioscuros, con la Laconia. Ahora bien; si Tirteo venía del Atica, fácilmente se comprende que cultivara del mismo modo que Calino el metro elegiaco originario de la Jonia; y eran tan íntimas las relaciones que las colonias jónicas mantenían con la metrópoli, que este nuevo género de poesía no podía tardar en ser conocido en Atenas. Esta circunstancia no tendría seguramente explicación tan fácil, si como pretendieron algunos escritores antiguos, Tirteo hubiera sido lacedemonio de nacimiento <sup>1)</sup>; pues aunque Esparta no fuese extraña en aquella época al desarrollo de la poesía y de la música entre los Griegos, los Espartanos, apegados siempre á lo tradicional, no se hubieran mostrado tan propicios á apropiarse la nueva invención de los Jonios.

Llegó Tirteo á Lacedemonia cuando ésta se encontraba amenazada en el exterior por la temeridad y arrojo de Aristomenes y por el valor desesperado de los Mesenios, y en el interior desgarrada por crueles discordias. Causa de tantos males eran los Espartanos que habían poseído tierras en la conquistada Mesenia, porque estas tierras, reconquistadas por los Mesenios, ó habían caído en manos del enemigo, ó por temor de que éstos se aprovecharan de sus productos, habían quedado incultas; y los propietarios pedían una nueva división agraria, medida la más peligrosa y la más temida en las repúblicas de la antigüedad <sup>2)</sup>. Tales eran las críticas circunstancias que atravesaba la república espartana cuando Tirteo compuso la más celebrada de sus elegías, intitulada *Eunomia* ó «buen gobierno,» y también *Politeia* ó Constitución <sup>3)</sup>. Una vez conocido el carácter de la elegía griega primitiva, no es difícil formarse una idea clara del modo cómo Tirteo

<sup>1)</sup> [Según el testimonio de Estéfano de Bizancio en *Ἀφιδνα*, había también una ciudad de este nombre en Laconia. Véase O. Müller, *Dorier*, vol. I, p. 151-152, 443. Suidas llama á Tirteo: *Λάκων ἢ Μυήσιος*.]

<sup>2)</sup> [Véase sobre este punto á Aristóteles, *Política* 5, 6, 2 y Pausanias 4, 18, 1.]

<sup>3)</sup> [La denominación de *Politeia* se apoya únicamente en Suidas, donde se llama: *ἔργον πολιτείας Λακεδαιμονίας*.]

trató probablemente el asunto de su canto; el poeta comenzó, sin duda, exponiendo los anárquicos movimientos de los ciudadanos de Esparta y expresando el dolor profundo que le producían. Pero como la elegía tiende á pasar, por medio de imágenes y pensamientos diversos, de la exaltación del espíritu á la tranquilidad y la calma, podemos inferir que en la *Eunomia* realizaba el poeta esta transición, trazando un cuadro de las hermosas instituciones de Esparta y de la vida legal de sus ciudadanos, que, bien cimentada con el auxilio de los dioses, no debía ser destruída por estas innovaciones: al mismo tiempo recordaba sin duda á los Espartanos privados de sus tierras por la guerra con Mesenia, que sólo de su valor dependía el que pudieran recuperarlas y el devolver al Estado la prosperidad perdida. Los fragmentos de Tirteo, algunos de los cuales, según noticias exactas, pertenecieron á la *Eunomia*, confirman nuestra hipótesis; en ellos, en efecto, se elogian las instituciones políticas de Esparta como emanadas de la misma divinidad, puesto que Zeus mismo había dado el país á los Heráclidas <sup>1)</sup>, y el Oráculo de Delfos había distribuído equitativamente el poder entre los reyes, los ancianos que formaban el Consejo y el pueblo reunido en Asamblea <sup>2)</sup>.

Pero no fué la *Eunomia* la primera ni la única elegía en que Tirteo animó á los Lacedemonios á una defensa heroica contra los Mesenios <sup>3)</sup>. La exhortación al valor sirvió, por el contrario, de tema al poeta para muchas elegías, escritas con elocuencia sorprendente é inagotable inventiva; que pocas veces el valor, como sentimiento de honor y de deber, fué inspirado á la juventud de un pueblo con tanta belleza y elocuencia. Aquí, sobre todo, se ve brillar el talento de los Griegos en revestir una idea dada de la forma exterior y sensible que con ella está más en

<sup>1)</sup> [Fragm. 2 de Bergk.]

<sup>2)</sup> [Fragm. 4 de Bergk. A la *Eunomia* pertenecían también verosíblemente los versos en que el poeta ensalza al rey Teopompo, amigo de los dioses y conquistador, después de diez y nueve años de constante lucha, de los fértiles campos de los Mesenios. Véase fragm. 5 de Bergk.]

<sup>3)</sup> Llamada por Suidas *Ἰποθηκας δι' ἐλεγείας*, esto es, lecciones y exhortaciones en versos elegiacos. [El mismo título llevaban también algunas poesías de Solon y de Teognis. Así también lo dice Periandro, uno de los Siete Sabios, el cual escribió *Ἰποθηκας εἰς τὸν ἀνθρώπινον βίον*. Por lo demás, á ser cierta la hipótesis expuesta en la nota anterior, la *Eunomia* fué compuesta después de terminada la segunda guerra de Mesenia. En los fragmentos que de ella se conservan hoy, no se habla de la resistencia contra los Mesenios.]



armonía. En los poemas de Tirteo vemos, como si estuviera delante de nuestros ojos, al soldado resuelto que, separados los pies y mordiéndose los labios, presenta el ancho escudo á los dardos que arroja el enemigo desde lejos, y que, blandiendo la lanza, cae sobre el adversario que se acerca; vemos á los niños y á los ancianos abrir paso y ceder su puesto al aguerrido mancebo; y ellos, por último, nos dicen cómo es propio del joven guerrero caer en las primeras filas, porque su muerte hermosa y da mayor realce á su figura, mientras que el hombre caduco que muere á la cabeza del ejército es para el joven, motivo de deshonor y de vergüenza. Estos razonamientos y otros análogos <sup>1)</sup>, encaminados á despertar el valor del ciudadano, no podían dejar de producir honda impresión en un pueblo, como el de Esparta, apasionado y sencillo.

El uso que de estos poemas se hacía en las expediciones militares es una prueba de que, aunque su autor era extranjero, inspiraban un ardor verdaderamente espartano y de que eran en extremo apreciados por los ciudadanos de Esparta. Solían éstos, cuando se hallaban en el campamento, terminada la cena y cantado el Pean en honor de los dioses, entonar elegías; en estas ocasiones no cantaban las elegías todos los allí reunidos, sino que algunos solamente rivalizaban en declamar los versos con la entonación más apropiada al asunto y al ritmo; y el que sobresalía en esta especie de certamen, recibía del jefe (polemarca) mayor cantidad de carne que los demás <sup>2)</sup>; distinción muy en armonía con las sencillas costumbres de aquel pueblo. De tal suerte se adaptaba al carácter de la elegía, esta manera de recitar, que es más que probable que el mismo Tirteo declamase de este modo, y en ocasiones análogas, sus poemas. Necesitábanse realmente la moderación y la tranquila alegría de un banquete espartano para que los comensales encontraran deleite en aquellos enérgicos y severos cantos: en otros pueblos, la elegía, en semejantes solemnidades, revestía naturalmente un carácter muy diverso. Pero las elegías de Tirteo no eran cantadas durante la marcha de las tropas, ó ya comenzado el combate, sino que en estas oca-

<sup>1)</sup> Gaisford, *Poetae minores Graeci Tyrt.*, fragm. 1. 2. 3. \*Schneidewin, *op. cit.*, p. 6 á 10. [Fragm. 10 á 14 de Bergk.]

<sup>2)</sup> [Aristoxeno y Filocoro en Ateneo 14, p. 630, e. Véase O. Müller, *Dorier*, vol. 2, p. 365-366 de la 2.<sup>a</sup> edic.]

siones entonábanse cantos de otra especie, compuestos por este mismo poeta; nos referimos á las marchas ó cantos anapésticos (*εμβατήρια*), á los cuales consagraremos un estudio especial <sup>1)</sup>.

De estos dos antiguos maestros de la elegía bélica, pasaremos á otros dos poetas casi contemporáneos de aquéllos, y que tienen entre sí de común el haberse distinguido, más que en la elegía, en la poesía yámbica. De ahora en adelante, tendremos á menudo ocasión de observar que el mismo poeta que expresa en la elegía sus impresiones alegres ó tristes, recurre al yambo cuando un sano sentido le lleva á censurar las locuras del humano linaje. Esta relación entre ambos géneros de poesía se echa ya de ver en los dos primeros poetas yámbicos: *Arquíloco* y *Simónides de Amorgos* <sup>2)</sup>. Las elegías de Arquíloco, de las cuales han llegado hasta nosotros muchos é importantes fragmentos, mientras que de Simónides sólo sabemos que compuso elegías <sup>3)</sup>, no tenían nada del espíritu mordaz de que estaban saturados los yambos; sino que, por el contrario, eran la expresión sincera de un alma agitada por circunstancias especiales y determinados acontecimientos; unas y otros guardaban cierta relación con la emigración de Arquíloco de Paros á Tasos, la cual sin duda alguna no correspondió á las esperanzas del poeta, como lo prueban sus yambos. Sus elegías no carecen en absoluto del espíritu bélico de Calino, y su autor se llama á sí mismo servidor del dios de la guerra y amigo de las Musas:

εἶμι δ' ἐγὼ θεράπων μὲν Ἐνυαλίῳ ἄνακτι  
καὶ Μουσέων ἐρατὸν ὄριον ἐπιστάμενος <sup>4)</sup>

Arquíloco elogia el modo de combatir de los Abantes en Eubea, los cuales luchaban, no de lejos con flechas y hondas, sino cuerpo á cuerpo con lanza y espada, quizá para hacer resaltar el contraste

<sup>1)</sup> [Véase Cap. XIV.]

<sup>2)</sup> [Arquíloco y Simónides son más antiguos que Tirteo. Prescindiendo del testimonio sospechoso de Heródoto 1, 12, hay que colocar al primero, según Cicerón, *Tusc.* 1, 1 y *Georg. Sync.*, p. 213, en el año 700. Simónides de Amorgos debió ser muy poco posterior. Véase Clemente Alejandrino, *Stromat.* 1, 21, p. 398 de Potter.]

<sup>3)</sup> [Bergk, *Poetae lyrici*, p. 735 y 1146-1147 de la 3.<sup>a</sup> edic., supone que debió ser de Simónides un fragmento elegíaco más extenso que reproduce Estobeo en su Florilegio 98, 29 con esta indicación: *Σιμωνίδου*. Este es el mismo á que parece referirse el autor de la biografía de Homero atribuida á Plutarco. Véase Cap. V, p. 74.]

<sup>4)</sup> [Fragm. 1 de Bergk.]



con las costumbres de los pueblos vecinos de la Tracia, que probablemente con su manera de combatir feroz y tumultuosa molestaban no poco á los colonos de Tasos <sup>1)</sup>. El poeta, sin embargo, confiesa sin sonrojarse, y con una indiferencia que revela su carácter jónico, que un saio (tribu de Tracia con la que de continuo estaban en guerra los de Tasos) podía enorgullecerse de llevar su escudo, que él, al huir, había dejado entre unas breñas; y añade que para reemplazarle se procurará otro mejor <sup>2)</sup>. En otros fragmentos trata de alejar de su mente el recuerdo de su desventura, invocando una paciencia constante y declarándose persuadido de que todos los hombres han nacido para sufrir; y elogia y recomienda el vino como el mejor antídoto contra las preocupaciones <sup>3)</sup>. Era muy natural que la costumbre, que ya hemos hallado entre los Espartanos, de cantar las elegías al terminar los banquetes, y cuando comenzaban las libaciones (*συμπόσιον*), inspirase á los poetas la idea de poner en armonía los asuntos de sus cantos con las ocasiones en que se cantaban; de donde resultó que el vino y los placeres del festín vinieron á ser también asuntos de la elegía. Cantábanse en Esparta también, al menos en los últimos tiempos, después de las guerras médicas, estas elegías simpóticas (de *συμπόσιον*, banquete), en las cuales, con todo el respeto debido á los dioses y á los héroes, invitábanse mutuamente los comensales á beber, á reír, á bailar y á cantar, y felicitaban—en el genuino sentido espartano—al que guardaba en su casa una mujer hermosa <sup>4)</sup>. Entre los Jonios había ya tomado la elegía este carácter en época bastante remota, expresándose en forma elegíaca los varios sentimientos, tristes ó alegres, que el uso del vino despertaba. Es de creer que al lado de los elogios del vino habían de

<sup>1)</sup> Gaisford, *Poetae minores Graeci*, fragm. 4. *Archilochi reliquia*, edición de J. Liebel, Lipsa, 1818, p. 144. 151. [Fragm. 4 de Bergk.]

<sup>2)</sup> Fragm. 6.

<sup>3)</sup> Fragm. 78. 32. 29.

<sup>4)</sup> Es evidente que la elegía de Ion de Chios, contemporáneo de Pericles, y de quien Ateneo 10, p. 463, b, ha conservado cinco dísticos [Fragm. 2 de Bergk] se cantaba en Esparta ó en el campamento espartano y además en la mesa real (llamada por Jenófote [*Helénicas* 6, 4, 14] la Damosia); pues solo á los Espartanos podía invitarse á hacer libaciones en honor de Heracles, Alcmene, Procles y los Pérsidas; y no por otra causa se nombra solo á Procles, omitiendo al propio tiempo á Euristenes antepasado también de los reyes de Esparta, que porque el rey elogiado en este canto (*χαίρετω ἡμέτερος βασιλεὺς σωτήρ τε πατήρ τε*) era Proclida. Verosimilmente este rey, á juzgar por la época, fué Arquidamo.

figurar también los del otro ornamento de los banquetes jónicos: las hetairas, mujeres que, según las costumbres griegas, se distinguían principalmente de las jóvenes bien educadas, por su asistencia á los banquetes de los hombres; y tenemos aún un dístico de una elegía simpótica de Arquíloco, donde irónicamente elogia á la «amable Pasifile, que dispensa la más favorable acogida á todos los extranjeros, como una higuera salvaje nutre á muchas cornejas» <sup>1)</sup>, y cuya explicación da Ateneo en cierta historieta. Esta clase de elegía tenía el privilegio de poder reunir todas las imágenes más á propósito para ahuyentar las preocupaciones y cuidados de la vida é inspirar una alegría franca y serena. Es más que probable que los hermosos versos del poeta jónico *Asio* de Samos, de quien ya hemos hablado al tratar de los poetas épicos <sup>2)</sup>, formaran parte de un poema de este género; describese en ellos, con gravedad homérica y con irónica seriedad, á un parásito que se presenta en un banquete de bodas; de repente llega sin haber sido invitado, cojeando y cubierto de cicatrices poco gloriosas, atraído por el olor de la cocina, y se mezcla entre los convidados como un héroe que sale del fango <sup>3)</sup>.

Este alegre tono de los versos de Arquíloco no impedía que el poeta emplease el mismo metro en la composición de cantos fúnebres <sup>4)</sup>; empleo de tal suerte ligado con el origen de este género de composición derivada de la elegía asiática, que probablemente se encontraban también huellas de él en los versos de Calino, y que debió pasar de la costa jónica á las islas y no de las islas á la costa jónica. Un poema de este género estaba muy lejos de ser un canto de duelo (*Threnos*), entonado por las personas que formaban el cortejo fúnebre; sino que probablemente se cantaba, como la elegía en los otros banquetes, en la comida que en casa de los parientes del difunto se celebraba después de

<sup>1)</sup> Fragm. 19. [Véase Ateneo 13, p. 594, b.]

<sup>2)</sup> [Cap. IX, p. 166.]

<sup>3)</sup> Ateneo 3, p. 125, d. *Callini, Tyrtai, Asii carminum que supersunt*, edición de N. Bachius, p. 142-143. [Bergk, p. 406.] El primer ejemplo de parodia, de que volveremos á hablar en el capítulo siguiente. [Véase Cap. XII. En todo caso los versos de Asio, á los cuales Welcker, *epischer Cyclus*, p. 144, da una interpretación extravagante, no son, como afirma el traductor francés, una parodia de la llegada de Ulises á su palacio.]

<sup>4)</sup> [Véase lo que Didimo en su obra *περὶ ποιητῶν* en Orion, *Etymologie*, p. 58, 14, dice sobre el pentámetro en la elegía fúnebre: *οἷον συνεκπνέοντα καὶ συσβέννόμενον ταῖς τοῦ τελευτήσαντος τήμας.*]



los funerales, y que se llamaba *perideipnon*. En Esparta cantábase también una elegía en la fiesta de los héroes muertos en defensa de la patria; un dístico <sup>1)</sup> conservado por Plutarco habla de aquellos cuya felicidad no consistía en la vida ni en la muerte, sino en el cumplimiento de los deberes de una y otra. La muerte de su cuñado, que había perecido en el mar, dió á Arquíloco ocasión para componer una elegía de este género, de la cual cita Plutarco el siguiente pensamiento: esta desgracia habría causado al poeta menos aflicción si Hefestos hubiera podido desempeñar sus funciones en la cabeza y en los hermosos miembros del muerto, envueltos en blanco lienzo; esto es, si hubiese muerto en tierra firme y se le hubiera quemado en una pira <sup>2)</sup>.

Los restos que aún se conservan de la elegía griega dan perfecta idea del pueblo en que principalmente floreció: de los Jonios. A medida que éstos perdían su antiguo vigor consagrándose á una vida licenciosa y afeminada, la elegía se apartaba de los asuntos concernientes á la administración pública del Estado y á las luchas por la independencia nacional. Cierta que las elegías de Mimnermo tuvieron en su mayor parte carácter político, que estaban plagadas de alusiones al origen y á la historia antigua de su ciudad natal, y que también en ellas brillan los nobles sentimientos y el honor militar; pero con estos sentimientos bélicos y patrióticos mezclábanse estériles quejas y lamentaciones tristes, porque una gran parte de la Jonia, y sobre todo la ciudad natal de Mimnermo, gemía bajo el yugo de los Lidios. Mimnermo floreció en el tiempo que media entre la 37.<sup>a</sup> Olimpiada (632 a. Chr.) y la época de los Siete Sabios, hacia la 45.<sup>a</sup> Olimpiada (600 a. Chr.); pues es indudable que Solon se dirigía á Mimnermo, cuando aún vivía, en un fragmento de sus poemas que ha llegado hasta nosotros: «Pero si aún quieres creerme, corrige esto; y no me guardes rencor, si yo he meditado mejor que tú; suprime el vocablo ligiastade y canta: sorpréndame la muerte ya octogenario» (y no sexagenario, como quería Mimnermo <sup>3)</sup>).

<sup>1)</sup> [Pelópidas c. 1., llama al dístico, ἐπιχέθειον. Véase *Vida de Nicías* c. 17.]

<sup>2)</sup> Fragm. 12 en Plutarco, *de aud. poet.* c. 6.

<sup>3)</sup> Fragm. 20:

Ἄλλ' εἴ μοι κἄν νῦν ἔτι πείσει, ἔβαλε τοῦτο,  
μηδὲ μέγαίφ', ὅτι σὲδ' ἰδόντων ἐφρασάμην,  
καὶ μεταποίησον, Λιγυαστάδῃ, ὡς εἰ ἔειπε κ. τ. λ.

La corrección Λιγυαστάδῃ en vez de ἀγυιάς ταδί débese á un filólogo alemán

Por consiguiente, Mimnermo vivió durante el breve reinado de Sadiates, rey de Lidia, y en la primera parte del largo reinado de Haliates. Esmirna, ciudad natal de Mimnermo, era, desde hacia ya mucho tiempo, colonia de Colofon <sup>1)</sup>; y el poeta, en un fragmento que aún se conserva (9) de su elegía á Nano, dice ser uno de los colonos esmirnios procedentes de Colofon, y cuyos antepasados vinieron, en época muy remota, de Pilos. Ahora bien; Heródoto, al referir las empresas de los reyes de Lidia, afirma que Giges había hecho la guerra á Esmirna, aunque no había logrado apoderarse de ella como de Colofon, y que Haliates, en los primeros años de su reinado, la conquistó definitivamente <sup>2)</sup>. Así, pues, es cosa averiguada que, viviendo Mimnermo, Esmirna con una buena parte de la Jonia, perdió para siempre su independencia; á menos que quiera considerarse como señal de soberanía independiente el título de aliados que Atenas daba á los pueblos á ella sometidos, ó la «libertas» con que Roma honró á muchas ciudades de estas comarcas. Importa mucho formarse una idea clara de aquella época, en la cual un pueblo de noble carácter, de ideas levantadas, capaz de grandes resoluciones y fuertemente impresionable, pero sin energía bastante para sostener una larga guerra y para permanecer compacto y unido, da un adiós semi-triste, semi-indiferente, á su amada libertad; é importa mucho, repetimos, formarse una idea clara de tal época y de tal pueblo, para poder emitir un juicio acertado sobre los poemas de Mimnermo. También él rindió homenaje á las proezas, celebrando en una elegía la batalla de los Esmirnios contra Giges y los Lidios cuyos ataques, como ya hemos dicho, fueron victo-

(Th. Bergk,) [ha sido más tarde confirmada por los manuscritos de Diógenes Laercio 1, 60, cotejados por Cobet,] y es incontestablemente acertada si se compara con Suidas en Μίμνερμος. El tono familiar con que Solon se dirige á Mimnermo, prueba plenamente que este último vivía aún en aquella época.

<sup>1)</sup> Véase sobre las relaciones entre Colofon y Esmirna, el Cap. V.

<sup>2)</sup> Infiérese claramente, en primer lugar, de que Heródoto 1, 16, hace mención de esta conquista inmediatamente después de la batalla con Ciaxares, el cual murió en 594, a. Chr., y de la expulsión de los Cimerianos; y en segundo término, por qué según Estrabon 14, p. 646, Esmirna fué dividida por los Lidios en varias aldeas, continuando en este estado por espacio de 400 años hasta Antigono. Dedúcese de aquí que Esmirna cayó en poder de los Lidios antes del año 600 a. Chr., y aún en este caso el periodo no pudo ser de más de 300 años. [Véase Duncker, *Geschichte des Alterthums*, vol. 2, p. 439 y ss de la 4.<sup>a</sup> edic.]



riosamente rechazados. Pausanias, que había leído esta elegía <sup>1)</sup>, cita en otro lugar <sup>2)</sup> un detalle de esta guerra, evidentemente sacado de la poesía de Mimnermo: el de que los Lidios habían entrado en la ciudad, pero que fueron arrojados de ella gracias al valor extraordinario de los Esmirnios. A esta misma elegía pertenecía sin duda el fragmento (conservado por Estobeo, *Florilegio* 7, 12, fragm. 14) donde se elogia á un guerrero jonio que puso en fuga á los escuadrones de la caballería lidia en los campos de Hermo, no lejos, por consiguiente, de Esmirna, y cuyo valor habría satisfecho á la misma Palas Athene, cuando en lo más recio de la pelea se precipitaba entre las primeras filas de los combatientes. Como quiera que al referir este hecho el poeta apela al testimonio de sus predecesores que habían presenciado las proezas del héroe, es de creer que aquel héroe esmirnio viviese dos generaciones antes de la época en que floreció Mimnermo, y por consiguiente, en tiempos de Giges. De igual suerte, del final de este fragmento en que el poeta dice: «No era así, según yo oigo, el valor y el noble corazón de aquel guerrero» <sup>3)</sup>, puede inferirse que el arrojado del antiguo esmirnio se comparaba con la afeminación y con la pusilanimidad de los hombres de esta época. Parece también que Mimnermo trataba de estimular á sus conciudadanos por medio de estos melancólicos recuerdos, prefiriéndolos á las arengas y exhortaciones de Calino y de Tirteo, puesto que no se cita de sus poemas ni un solo pasaje de este género.

Por otra parte, cuanto resulta de las noticias de los antiguos y de los fragmentos que de sus obras han llegado hasta nosotros, demuestra que Mimnermo recomendaba como único consuelo en las vicisitudes y miserias de la vida, los placeres, y en particular el amor, que los dioses habían concedido á los hombres como única compensación de los múltiples males que agobian á la humanidad. Tales eran las ideas en que se hallaba inspirada su célebre elegía *Nano*, la primera elegía erótica de la antigüedad, y la cual llevaba el nombre de una bella flautista á quien el poeta

<sup>1)</sup> 9, 29, 4. Fragm. 13.

<sup>2)</sup> 4, 21, 5.

<sup>3)</sup> Οὐ μὲν δὴ κείνου γε μένος καὶ ἀγένορα θυμὸν  
τοῖον ἔμευ προτέρων πύθουμαι, οἷ μιν ἴδον κ. τ. λ.

Fragm. 14.

amaba tiernamente. No obstante, no faltaban en esta elegía numerosas alusiones á los acontecimientos políticos: en efecto, en ella lamentábase su autor de que Esmirna hubiera sido siempre una manzana de discordia para los pueblos vecinos,—en este punto encontramos los versos arriba citados sobre la toma de la ciudad por los Colofoneos <sup>1)</sup>—y recordábase el nombre de Andremon de Pilos, fundador de Colofon <sup>2)</sup>. Pero todas estas consideraciones sobre el presente y el pasado de su ciudad natal no iban á otra cosa encaminadas que á recomendar el goce de la vida, tan breve, que sólo tiene valor y encantos en cuanto se la puede consagrar al amor antes de que sobrevenga la horrible senectud <sup>3)</sup>. Mimnermo expone con irresistible gracia estas ideas, que tantas veces fueron más tarde repetidas. La belleza de la juventud y la dulzura del amor tienen para nosotros más encanto cuando recordamos cuán efímeras son; así como las alegrías de la vida, son más seductoras cuando las contemplamos veladas por la ligera sombra de profunda melancolía <sup>4)</sup>.

Con este afeminado jonio, que llega hasta á compadecer al dios del sol por las fatigas que pasa para iluminar la tierra <sup>5)</sup>, contrasta notablemente *Solon*, hombre de genio y carácter puramente atenienses y llamado por ende á reglamentar la vida social y política de sus conciudadanos. Encontrábanse en él reunidas la libertad y la susceptibilidad exquisita del jonio, el principio del «vivir y dejar vivir», que tanto distingue su legislación de la severa disciplina de las instituciones de Esparta, con la energía y

<sup>1)</sup> Fragm. 9.

<sup>2)</sup> [Estrabon 14, p. 634. Fragm. 10.]

<sup>3)</sup> Que el asunto de la elegía no era la guerra y la discordia sino los dones de las Musas y de Aphrodite, con objeto de amenizar los banquetes, es además opinión de un jonio que vivió dos generaciones después, *Anacreonte* de Teos, que también compuso elegías, y el cual se expresa de este modo (en Ateneo 11, p. 463, a, fragm. 94):

Οὐ φίλέω, ὡς κρητήρι παρὰ πλεῖθι οἴνοποτάζων  
ναίεα καὶ πόλεμον διακρούοντα λέγει.

[Según se infiere de los fragmentos 12, 18, 19, 21 y 22, la elegía de Mimnermo, merced á la combinación de mitológicas narraciones, reviste un carácter épico y sirvió de modelo á los elegiacos alejandrinos posteriores. Ya Sacadas, del cual hemos hablado en la pág. 175, cita en Ateneo, vol. 13, p. 610, c, una elegía 'Δίῳ πέρσις. Véase Plutarco, *de Musica* c. 9.]

<sup>4)</sup> Fragm. 1 á 7.

<sup>5)</sup> Fragm. 12.



la firmeza de voluntad que caracterizan al ateniense, y que, dirigidas por sabia reflexión, le llevaban á perseguir constantemente la realización del fin que se proponía. Consagrábase por tanto igualmente la elegía de Solon al servicio de Ares que al de las Musas; y reuniendo á los patrióticos sentimientos de Calino mayor cultura intelectual, y con ella mayor riqueza de materiales y de asuntos, compuso poemas cuya pérdida nunca lloraremos bastante. Sin embargo, los fragmentos que de ellos se han conservado nos permiten seguir á aquel hombre generoso y grande en todas las etapas de su vida <sup>1)</sup>.

Hacia la 44.<sup>a</sup> Olimpiada (604 a. Chr.) compuso Solon su elegía Salamina, que es de entre todas las suyas en la que más se observa el ardor de la juventud. Los antiguos, desde Demóstenes <sup>2)</sup>, cuentan, con diferencias apenas apreciables, del siguiente modo las circunstancias en que esta elegía fué compuesta: disputábanse de antiguo la posesión de Salamina los Atenienses y los de Megara; pero aunque el territorio de estos últimos era reducidísimo, los Atenienses, cuyo poderío se hallaba aún en la infancia, no habían podido sustraer aquella isla al dominio de los Dorios, sus vecinos; y tantas eran las pérdidas que en varias tentativas habían sufrido, que no sólo se había abandonado todo proyecto de reconquistar á Salamina, sino que habíase decretado por la Asamblea popular la imposición de la pena de muerte contra aquel que osara hacer semejante proposición. En este estado, se presentó de repente Solon vestido de heraldo y cubierta la cabeza con el sombrero de Hermes (πέλιον), después de haber propalado el rumor de que se había vuelto loco; subió á la piedra donde, en la plaza pública, solían colocarse los heraldos, y con inspirado acento recitó la elegía que comenzaba así: «Vengo, como heraldo, de la bella Salamina, para cantar al pueblo un poema en vez de pronunciarle un discurso.» Como se ve, fingíase el poeta un heraldo enviado á Salamina, y ya de regreso de su misión, y merced á esta ficción, podía, mejor que por cualquier otro medio, describir con colores más vivos la odiada dominación de los Megarenses en Salamina y las tácitas acusaciones que muchos partidarios de Atenas debían hacer á los Atenienses,

<sup>1)</sup> [Véase el elogio de Solon como poeta, que Platon en el *Timeo*, p. 21, pone en boca de Critias.]

<sup>2)</sup> [Oración sobre el proceso de la Embajada § 252.]

presentando como insoportable el baldon que sobre estos últimos caería si no lograban reconquistar la isla. «Si así fuera, preferiría haber venido al mundo en el más ignominioso islote, á haber nacido en Atenas; porque por donde quiera que habitase, todos dirían en torno mío: «Ved á uno de los Atenienses que han abandonado cobardemente á Salamina (τὸν Σαλαμιναρφετὸν)» <sup>1)</sup>. Y cuando Solon terminó con las palabras: «Vamos á libertar á la bella Salamina para librarnos de la deshonra.» dícese que la juventud de Atenas ardía en tales deseos de combatir, que inmediatamente se organizó una expedición contra los Megarenses de Salamina, y los Atenienses lograron apoderarse de la isla, que dominaron desde entonces, aunque con algunas interrupciones.

Carácter por muchos conceptos muy análogo al de ésta, tiene la elegía de la cual Demóstenes cita un fragmento en su proceso contra Esquines sobre la Embajada (§ 254). Esta elegía está compuesta también en forma de exhortación al pueblo. «Mi corazón, dice el poeta, me ordena denunciar á los Atenienses los males que al Estado acarrea la anarquía, y cómo la legalidad restablece la tranquilidad y la calma <sup>2)</sup>;» Solon llora amargamente en este su canto el desquiciamiento de la república, la insolencia y la rapacidad de los demagogos y la miseria de los pobres, muchos de los cuales habían sido vendidos como esclavos por los ricos, y trasportados á lejanas y extrañas tierras. Es, pues, indudable que esta elegía fué anterior á las leyes de Solon, puesto que, como es sabido, éstas abolieron la esclavitud por deudas, haciendo para en adelante imposible el privar de la libertad al deudor insolvente. Los siguientes versos nos ofrecen un cuadro de aquella época desdichada de Atenas, mucho más animado que cualquiera histórica descripción: «La desventura del pueblo, dice Solon, penetra en todas las moradas, sin que baste á contenerla la puerta que cierra la entrada y separa el vestíbulo de la plaza pública; ella salva los más altos muros, persigue á su víctima y se apodera de ella aunque se refugie en lo más recóndito de su casa <sup>3)</sup>.»

Otras elegías de Solon son la expresión del contento moderado y tranquilo que en su autor despertaban los buenos resultados

<sup>1)</sup> Fragm. 2. 3, de Bergk.

<sup>2)</sup> [Fragm. 4. Versos 31 y ss.]

<sup>3)</sup> Fragm. 4. Versos 27 y ss.



producidos en Atenas por sus leyes (en el año 3 de la 46.<sup>a</sup> Olimpiada, 594 a. Chr.), en virtud de las cuales el demos (pueblo) y los aristócratas habían sido investidos del poder y de la dignidad á que tenían derecho, de modo que todos estaban protegidos por fuerte escudo<sup>1</sup>). Pero este tono de tranquilidad y de calma no duró mucho tiempo, pues que Solon, reproduciendo á poco sus sentimientos en nuevas elegías, observó cómo el pueblo poco reflexivo corría á colocarse bajo el yugo de un monarca (de Pisistrato); y cómo, no ya los dioses, sino la indiferencia y la apatía de los ciudadanos sugerían á Pisistrato, que había derrocado la libertad de Atenas, los medios de apoderarse del poder supremo<sup>2</sup>).

Las elegías de Solon eran también la expresión de sus opiniones políticas<sup>3</sup>), y reflejábanse en ellas como en un espejo sus patrióticos sentimientos, con la prosperidad y desventura de su patria. La elegía soloniana no podía menos de ser, lo mismo que la de los demás poetas elegíacos, resultado de una disposición determinada del ánimo; y como ésta exigía también cierta excitación de espíritu, que en las poesías de Solon es producida por el vivo interés que al poeta inspiran los destinos de la república, los constantes peligros que la amenazan y las continuas preocupaciones que en él despierta, constituye el tono general de estas elegías una generosidad y benevolencia que abraza y se extiende á la humanidad entera. Cuando el poeta quería expresar sentimientos de naturaleza diversa, y empuñando las armas del sarcasmo y del vituperio, arremetía contra sus conciudadanos y contemporáneos, servíase, no del metro elegíaco, sino del troqueo y del yambo; y si alguna vez se encuentra en sus elegías quejas y acusaciones, éstas no eran sino necesario resultado de su continuo velar por el bien público que caracteriza todas sus producciones. El reposo, que siempre sucede á toda fuerte emoción del espíritu y de que necesariamente había de ser expresión la elegía, hallábase en la esperanza de un porvenir mejor, en la fe en las di-

<sup>1</sup>) Fragm. 5, 6. Completa el fragmento 9 un distico de Diodoro, *Exc. Vatic.* L. VII á X en *Mai script. vet. nova coll.* II, p. 21.

<sup>2</sup>) Fragm. 11.

<sup>3</sup>) Solon, sin embargo, compuso elegías en que el elemento político dominaba menos; como, por ejemplo, aquella en que exhortaba al joven Critias, hijo de su amigo Drópide, de la noble casa de los Codrides, á obedecer á su padre; y aquella otra en que durante su voluntario destierro se despedía de su amigo y huésped Filocipro, rey de Chipre, fragm. 22, 19.

vinidades protectoras de Atenas y en la consideración de las consecuencias saludables y perniciosas que respectivamente traen consigo las buenas y las malas acciones; pues el alma abatida ó exasperada por el dolor y por los sufrimientos, recobra la tranquilidad y la calma cuando en ellos reconoce la mano de un ser superior y de una justicia suprema. Y precisamente para Solon, á quien desde muy temprano dominaron las pasiones, cuya mente estaba constantemente absorta en la investigación de cuanto puede convenir á la naturaleza humana, que aplicó los resultados de sus meditaciones á su actividad política informando en ellos sus leyes; para Solon más que para ninguno de sus predecesores, las reflexiones sobre los destinos de la humanidad habían de ser elemento importante de la elegía. En efecto, hasta nosotros han llegado varios pasajes de esta naturaleza: uno, en que el poeta divide la vida del hombre en períodos de siete años, asignando á cada uno de estos períodos ocupaciones especiales, tanto intelectuales como físicas<sup>1</sup>); otro, en que describe los múltiples esfuerzos de los hombres, de los cuales nadie sabe si alcanzará el fruto que se promete, «porque siendo los dioses los que distribuyen los bienes y los males, el hombre no puede sustraerse al destino que ellos le señalan»<sup>2</sup>). Consérvanse también gran número de máximas sacadas de las elegías de Solon, donde se recomiendan las riquezas, las comodidades y placeres sensuales (que quizá no aprobaría una moral severa), pero sólo en cuanto, según las ideas de los Griegos, podían conciliarse con la justicia y con el temor á los dioses; y precisamente merced á estas sentencias (*γνώμαι*) se ha colocado á Solon entre los poetas gnómicos, y se ha dado el nombre de elegías gnómicas á sus poemas; denominación que puede tenerse por exacta en cuanto predomina en ellos el carácter sentencioso, aunque, por otra parte, hay que tener en cuenta que la meditación tranquila sobre las cosas humanas no puede por sí sola constituir la elegía. El exámetro era la forma más adecuada para la apasionada expresión de los preceptos morales, y es indudable, á juzgar por los fragmentos que de ellos conocemos, que

<sup>1</sup>) Fragm. 27.

<sup>2</sup>) Fragm. 13, versos 63-64. [En el discurso de Solon á Croiso que cita Heródoto I, 30 y ss., parece como que se encuentran algunas reminiscencias de algunos pasajes de las elegías de Solon, en las cuales resalta más claramente el carácter no histórico de aquella narración y su tendencia típica.]



los proverbios de *Focílides* de Mileto (el cual floreció hacia la 60.<sup>a</sup> Olimpiada, 540 a. Chr.), con la conocida introducción: «También este es de Focílides,» fueron compuestos en exámetros <sup>1)</sup>.

A la elegía propiamente dicha pertenecen, por el contrario, no sólo por razón de su asunto, sino también de su forma, los fragmentos de *Teognis* que hoy se conservan; si bien han llegado á nosotros de tal modo desnaturalizados y en forma tan ininteligible, que al primer golpe de vista, estos fragmentos, más numerosos que los que poseemos de cualquier otro poeta elegíaco — pues conocemos con el nombre de *Teognis* más de 1400 versos — parecen dar menos luz acerca del carácter y de la naturaleza de la elegía griega que los mucho más escasos de Solon y de Tirteo. Ya en tiempos de Jenofonte <sup>2)</sup>, *Teognis* era considerado como maestro de sabiduría y de virtud, y de entre sus escritos concedíase más valor á los que contenían ideas de general aplicación que á los que se referían á un caso especial; y cuando más tarde se generalizó la manía de sacar de las obras de los poetas las consideraciones generales y los apotegmas <sup>3)</sup> descartóse de las com-

<sup>1)</sup> Son probablemente fragmento de una elegía, dos disticos que corren con el nombre de Focílides, donde el poeta hablando en primera persona expresa su lealtad y su fidelidad para con sus amigos. [Estos disticos no pertenecen evidentemente á una misma composición. Según Bergk, fragm. 2, deben ser, á juzgar por la lengua, de época posterior.] Tenemos, por el contrario, otro distico que tiene toda la apariencia de un apéndice satírico á los gnomos; casi como una parodia de sí mismo:

Καὶ τὸδε Φωκυλίδεω Λέρισι κακοί· οὐχ ἄ μέν, ὅς δ' οὐ,  
πάντες, πλὴν Προκλέους· καὶ Προκλέης Λέριος.

[Fragm. 1 de Bergk. Debe verse también en la *Anthol. Palat.* 11, 235, el distico muy semejante á este anterior, del poeta Demodoco, que según el testimonio de Diógenes Laercio 1, 84, era lerio:

καὶ τὸδε Δημοδόκου. Χίσι κακοί· οὐχ ἄ μέν, ὅς δ' οὐ,  
πάντες, πλὴν Προκλέους· καὶ Προκλέης δὲ Χίου.

con las notas de Bergk, *Poetas lyrici*, p. 442 y 444 de la 3.<sup>a</sup> edic. En cuanto al exámetro 230 (antes 215), intitulado *Φωκυλίδου γνώμη*, es de todo punto indudable que pertenece á época posterior y verosíblemente es de origen judaico alejandrino, como lo ha demostrado J. Bernays en su excelente estudio sobre la poesía de Focílides, Berlín, 1856.]

<sup>2)</sup> [La exactitud de las noticias de Estobeo, *Florilegio* 87, 14, sobre un escrito de Jenofonte, cuyo asunto era *Teognis*, ha sido, con razón, puesta en duda por Bergk y por Meineke. Del comentario al poeta, en cinco libros, de otro sobrático, Antístenes, solo conocemos el título citado en Diógenes Laercio 6, 16.]

<sup>3)</sup> [Tales crestomatias parecen haber surgido ya en época anterior, con des-

posiciones de *Teognis* cuanto se refería á situaciones y circunstancias particulares de la vida y cuanto tenía cierto color individual, y se formó la gnomología ó colección de sentencias que después de varias revisiones é interpolaciones de fragmentos de otros poetas elegíacos, ha llegado hasta nosotros. Sabemos también que *Teognis* compuso elegías, y especialmente una á los Megarenses sicilianos que habían huído de Megara cuando esta ciudad fué sitiada por Gelon (año 2 de la 74.<sup>a</sup> Olimpiada, 483 a. Chr. <sup>1)</sup>); y de igual suerte en numerosos pasajes de fragmentos gnómicos encuéntrase vestigios de poemas compuestos para determinadas ocasiones y en circunstancias dadas, y que en suma no podían diferenciarse mucho de las elegías de Tirteo, de Arquíloco y de Solon. Como quiera que la vida política representa un papel importantísimo en estos poemas de *Teognis*, fuerza será que dirijamos antes una rápida ojeada al estado de *Megara* en aquella época.

Megara, ciudad doria próxima á Atenas, después de haberse separado de Corinto, había estado por largo tiempo sujeta á la pacífica dominación de una nobleza dórica que se creía llamada al poder supremo por derecho de nacimiento y por sus vastas posesiones territoriales. No obstante, antes de la publicación de las leyes solonianas, *Teagenes*, afectando identificar su causa con la de la libertad popular, logró alzarse con el poder absoluto. Al caer *Teagenes*, recobrólo la aristocracia, aunque por breve tiempo, porque levantándose el pueblo contra los nobles, fundó una democracia que no tardó en degenerar en un estado tal

tino á la enseñanza, según resulta del discurso de Isócrates á Nicocles § 43, y Platon, *Leyes* 7, p. 810, e, con cuyos textos se relaciona el de Jenofonte, *Memo-rabil.* 1, 6, 14. La colección que nos ocupa ha llegado á nosotros bajo dos formas. La segunda se conserva con el título *Ἐλεγείων β'* en un solo manuscrito (codex Mutinensis). Bergk infiere con razón, del hecho de no aducir apenas *Teognis* otros versos que los que nos ofrece esta colección (fuera de éstos no se encuentran citados más que cuatro disticos en Ateneo y Juan Estobeo. Véanse versos 1121 y ss. de Bergk), que dicha colección es antiquísima y que la primitiva de las elegías del poeta megarense se perdió en una época relativamente temprana.]

<sup>1)</sup> [La interpretación arriba dada, si bien no con indudable acierto, al pasaje de Suidas en *Θεογνίς*: ἔγραψεν ἔλεγείν εἰς τοὺς σωθέντας τῶν Συρακουσίων ἐν τῇ πολιορκίᾳ, con la corrección: ἐν τῇ τῶν Συρακουσίων πολιορκίᾳ, donde *Συρακουσίων* está contenido como genitivo del sujeto, fué ya antes propuesta por O. Müller en los *Dorier*, vol. 2, p. 509; p. 488 de la 2.<sup>a</sup> edic. Esta interpretación es, por lo menos, tan insegura como las tentativas de otros, ya de modificar el texto, ya de determinar con exactitud el asedio de que en él se habla.]



de anarquía y desconcierto, que los expulsados aristócratas hallaron medios de reconquistar su perdido predominio. Ahora bien; la poesía de Teognis pertenece evidentemente, á juzgar por su carácter político, á la época en que dió comienzo esta democracia, más cercana quizá de la 70.<sup>a</sup> Olimpiada (500 a. Chr.) que de la 60.<sup>a</sup> (540 a. Chr.); porque aunque Teognis, según testimonio de los antiguos, nació antes de la 60.<sup>a</sup> Olimpiada, resulta de sus propios versos, que vivía en la época de las guerras médicas (75.<sup>a</sup> Olimpiada, 480 a. Chr. <sup>1</sup>). En los Estados de la Grecia antigua iban generalmente acompañadas estas revoluciones, de una distribución de las vastas posesiones territoriales de la nobleza entre los plebeyos (γῆς ἀνάδοχοι) — leyes agrarias por extremo peligrosas;— y precisamente una nueva división del territorio megarense, hecha por el partido democrático, había privado á Teognis, que á la sazón se hallaba ausente, del rico patrimonio que le legaran sus padres. El poeta, pues, aspira á vengarse de aquellos que le habían despojado de sus bienes, mientras que sólo había podido salvar su vida como un perro que lucha con cuanto se opone á su paso para atravesar á nado un torrente <sup>2</sup>), cuando el grito de la grulla que anuncia la época de dar comienzo á los trabajos agrícolas, le recuerda sus fértiles campos labrados ahora por manos extrañas <sup>3</sup>). En efecto, estos fragmentos están plagados de alusiones á las violencias políticas de este género que solían acompañar en Grecia á los triunfos de la democracia. Una de las medidas favoritas de los nuevos poderes, consistía siempre en tales casos, en recibir en el seno de la municipalidad soberana á los periecos, esto es, á los agricultores que, ocupados en sus tareas agrícolas, estaban excluidos de tomar parte en el gobierno. Con este motivo, dice Teognis <sup>4</sup>): «Oh, Cirno, esta ciudad es aún la misma ciudad; pero ahora la habita un pueblo diferente, que no conocía antes tribunales ni leyes, que vestido con pieles de cabra labraba los campos, y que, como tímido cervatillo, se mantenía siempre alejado de la población; y he aquí, oh hijo de Polipais, que los que en otro tiempo eran los buenos, son ahora los malos.

<sup>1</sup>) [No puede asegurarse si los dos versos 764 y 775 aluden á la primera guerra médica ya comenzada, ó sólo á la conquista de las ciudades jónicas.]

<sup>2</sup>) Versos 345 y ss. de Bekker.

<sup>3</sup>) Versos 1197 y ss.

<sup>4</sup>) Versos 53 y ss.

¿Quién podría tolerar esto?» Las expresiones *buenos* y *malos* (ἀγαθοί, εὖθλοὶ y κακοί, δειλοί), que en los últimos tiempos tenían un significado puramente moral, empleábalas evidentemente Teognis en sentido político, queriendo designar á los nobles y á los plebeyos; y aún es más verosímil que el uso de estos vocablos se fundase en la convicción que abrigaba el poeta de que sólo pueden esperarse sentimientos nobles y una conducta honrada, de hombres de ilustre progenie y miembros de una familia de muy antiguo experimentada en la paz y en la guerra. De aquí que, sobre todo, se lamenta de que los buenos, esto es, los nobles, no sean más estimados que los ricos, y de que las riquezas sean objeto exclusivo de general ambición. «Nadie estima más que la opulencia, y por ella el bueno se casa con la hija del malo, y el malo con la hija del bueno. Las riquezas mezclan las razas (πλοῦτος ἔμιξε γένος). No te maraville, pues, oh hijo de Polipais, que la raza de los ciudadanos pierda su esplendor cuando los buenos y los malos se mezclan y se confunden» <sup>1</sup>). Estas quejas toman ciertamente en labios de Teognis un acento más doloroso y de más profunda amargura, porque habiendo el poeta mostrado deseos de casarse con una joven á quien amaba, había sido rechazado por los padres de su amada, que prefirieron para esposo de ésta á un plebeyo <sup>2</sup>); pero la muchacha, que cautivada de la noble progenie de Teognis, odiaba á su innoble prometido, fué, disfrazada, en busca del poeta, «ligera, dice, como un pajarillo» <sup>3</sup>). Reuniendo y coleccionando diversos pasajes, puede formarse también un breve poema amoroso, en el cual la joven es la mantenedora del honor de su clase, y no sus tiránicos y orgullosos padres. Es evidente que todo cuanto tiene relación con esta amorosa historia, debió en un principio estar contenido en una misma elegía.

Por lo que hace á la reunión de estos fragmentos en elegías extensas y completas, debe observarse que todas estas quejas, exhortaciones y máximas políticas van dirigidas á un joven amigo del poeta, á Cirno, hijo de Polipais <sup>4</sup>), cuyo nombre aparece

<sup>1</sup>) Versos 189 y ss.

<sup>2</sup>) Versos 261 y ss.

<sup>3</sup>) Versos 1097-1098. [Muy semejante es el pensamiento que encierran los versos 257 á 260, en los cuales parece expresarse también el odio contra un marido de inferior condición.]

<sup>4</sup>) Elmsley ha observado que Πολυπαίδης debe leerse como denominación patronímica. Confirma plenamente esta observación el hecho de que Πολυπαίδης



muy á menudo en estos fragmentos; y que cuando en lugar de éste se encuentra otro nombre cualquiera, ó el asunto de la elegía es distinto ó está tratado de diverso modo. Así, por ejemplo, consérvase aún un fragmento bastante extenso de una elegía dirigida por Teognis á un amigo suyo nombrado Simónides, en la época de aquella revolución de que en los poemas dirigidos á Cirno se habla como de acontecimiento ya pasado. En dicho pasaje se representa la sublevación, en la imagen, frecuentemente empleada, de una nave combatida por las olas y por el huracán, cuya tripulación, deponiendo al hábil piloto, confía el timon al más ignorante grumete. «Esto, añade el poeta, manifiéstese al bueno en lenguaje enigmático, aunque el malo, si tiene entendimiento, también pueda comprenderlo»<sup>1)</sup>. Claramente se ve que este poema fué compuesto en la época del terror, que encadenaba hasta la palabra, mientras que, por el contrario, en sus poesías dedicadas á Cirno, Teognis emite franca y desembarazadamente sus opiniones; y tan lejos está de ocultar el odio que profesa al partido democrático, que expresa su deseo de beber algún día la sangre de los que le habían despojado de sus bienes<sup>2)</sup>.

En cuanto á las relaciones que entre Cirno y Teognis mediaban, parece indudable que el hijo de Polipais era un joven de noble prosapia á quien el poeta profesaba tierno y paternal cariño, y á quien trataba de hacer «bueno» en el sentido que él daba á esta palabra. El afecto que Teognis mostraba á Cirno debía ser mucho más profundo en las elegías completas, de lo que á primera vista parece cuando se juzga sólo por los fragmentos gnómicos que han llegado hasta nosotros, y en los cuales el nombre de Cirno no es en realidad más que una voz expletiva. Consérvanse aún algunos pasajes que nos dan idea exacta de sus relaciones: «Cirno, dice el poeta, cuando tú sufres, todos lloramos contigo;

no se encuentra jamás delante de una consonante, y en cambio se la halla nueve veces delante de vocal y en pasajes donde el verso requiere un dáctilo. Existe estrecha relación entre las arengas donde se encuentran los nombres de Κύρνε y Πολυπαΐδης. Πολυπαΐς es sinónimo de Πολυπύμων; ambos significan rico propietario.

<sup>1)</sup> Véanse versos 667 á 682. Encuéntrase una alusión manifiesta al γῆς ἀναδασμός, de que hemos hablado en los versos:

χρήματα δ' ἀρπάξουσιν βίη, κόσμος δ' ἀπόλωλεν,  
δασμός δ' οὐκέτι ἴσος γίγνεται ἐς τὸ μέσον.

<sup>2)</sup> Verso 349.

pero para tí, el dolor por los males de otro es pasajero y fugaz»<sup>1)</sup>.—«Yo te he dado alas con que puedas remontarte sobre el mar y sobre la tierra, y siempre estarás presente en los banquetes donde los jóvenes cantarán en tu honor al son armonioso de la flauta. En los tiempos venideros, tu nombre será querido por cuantos aman el canto, mientras que el sol y la tierra existan. En cambio, tú apenas me respetas, y me engañas con palabras como se engaña á un niño»<sup>2)</sup>. Claramente se ve que Cirno no depositaba en Teognis toda la confianza que éste hubiera deseado; y es asimismo indudable que este afectuoso lenguaje y estas dulces reconvenções eran dirigidos por Teognis al hijo de Polipais en el sentido de las puras y nobles costumbres dorias primitivas; y que de ningún modo deben verse en ellos, ni remotamente, ningún género de inmorales relaciones con las cuales no estaría de acuerdo el elogio que el poeta hace al joven de la vida conyugal, ni el consejo que le da, de que contraiga matrimonio<sup>3)</sup>. Cirno, por otra parte, ha llegado ya á una edad en que puede ser enviado en calidad de embajador sagrado (θεωρῆς) á Delfos, para traer un oráculo á la ciudad; y Teognis le exhorta á conservarlo fielmente en la memoria sin agregar ni omitir una sola palabra<sup>4)</sup>.

Los poemas de Teognis, aun en su forma actual, nos trasportan al medio de un círculo de amigos que formaban casi una sociedad de comensales por el estilo de las Philitias<sup>5)</sup> que de muy antiguo existían en Esparta y en Megara. Estas sociedades podían estar destinadas á reanimar y mantener las tendencias y aspiraciones aristocráticas, á semejanza de los banquetes públicos de Esparta, los cuales se nos describen como asambleas de nobles. Teognis mismo representa á aquellos que, según las primitivas constituciones de Megara ejercían el poder supremo, como las únicas personas con quienes se debía beber y sentarse á la

<sup>1)</sup> Versos 655 y ss.

<sup>2)</sup> Versos 237 y ss.

<sup>3)</sup> Verso 1225.

<sup>4)</sup> Versos 805 y ss.

<sup>5)</sup> [La opinión emitida por O. Müller en sus *Dorier*, vol. 2, p. 274 de la 2.ª edic., de que la forma φιλιτια fuera el antiguo nombre espartano de estas asociaciones, convertido más tarde, por irrisión, en φειδιτια descansa en un error. Φειδιτια es la denominación primitiva; φιλιτια una frase explicativa de aquella, bastante posterior. Véase Ahrens, *de dialecto dorica*, p. 85.]



mesa, y las únicas también á quienes todos debían esforzarse en agradar <sup>1)</sup>. Es, pues, evidente que todos los amigos nombrados por Teognis, y no sólo Cirno y Simónides, sino también Onomácrito, Clearisto, Democles, Demonax y Timágoras, pertenecían á la clase de los «buenos,» por más que las máximas políticas no vayan dirigidas más que á Cirno. Las vicisitudes de la vida de cada uno de estos amigos y las cualidades de que cada uno de ellos hacía gala en los banquetes, daban margen á elegías diversas y probablemente breves. Ya lamenta el poeta un viaje desgraciado de Clearisto y le promete prestarle la ayuda á que tiene derecho por sus antiguas y estrechas relaciones de familia <sup>2)</sup>; ya augura un próspero viaje por mar á este mismo ó á otro amigo <sup>3)</sup>. En una elegía se despide de Simónides, como presidente de la sociedad, y le exhorta á dar amplia libertad á los comensales, á no detener al que desee abandonarla, á dejar descansar al que duerme, etc. <sup>4)</sup>; y en otra, dirigiéndose á Onomácrito, deplora las consecuencias de la gula <sup>5)</sup>. Pocos de estos cantos parecen haber logrado traspasar las barreras de este círculo de amigos; si bien la fama de Teognis, merced á los viajes del poeta, habíase propagado, cuando él aún vivía, á comarcas muy lejanas de Megara <sup>6)</sup>, y sus elegías eran cantadas en muchos banquetes <sup>7)</sup>.

<sup>1)</sup> Versos 33 y ss.

<sup>2)</sup> Verso 511.

<sup>3)</sup> Versos 691-692.

<sup>4)</sup> Versos 467 y ss. [Según Bergk, los versos 476 á 496, forman una elegía completa.]

<sup>5)</sup> Versos 503 y ss. [Acercas del arriba nombrado Onomácrito, véase á Bergk.]

<sup>6)</sup> [Versos 22 y ss.]

<sup>7)</sup> El mismo Teognis habla de sus viajes á Sicilia, Eubea y Esparta, versos 783 y ss. En Sicilia compuso la elegía, ya en el texto mencionada, para sus conciudadanos los habitantes de Megara Hiblea, colonos de Megara. En Eubea debió componer los versos 891 á 894. Encuéntrase en ellos muchas alusiones á Esparta; y el pasaje versos 881 á 885 está sacado probablemente de una elegía de Teognis á un amigo suyo espartano, que poseía una viña en el Taigeto. Los versos 1209 y 1211 y ss. son los más enigmáticos y de explicación más difícil, y es poco menos que imposible conciliarlos con las circunstancias que de la vida de Teognis conocemos. [Es muy posible que estos versos como los ya antes mencionados, del 891 á 894, no sean de Teognis. Es por otra parte indudable que las colecciones que hasta nosotros han llegado contienen versos de otros poetas, si bien las tentativas hechas muy especialmente por Hartung para nombrar á cada uno de sus autores, solo raras veces tienen verdadero fundamento.]

Como quiera que las poesías de Teognis están plagadas de alusiones á los banquetes, estos fragmentos que aún se conservan, pueden darnos una idea clara y exacta de las circunstancias extrínsecas que acompañaban á la elegía. Terminada la comida, llenábanse las copas para la libación solemne y dirigíase á los dioses, especialmente á Apolo, una plegaria que en muchas comarcas de Grecia se convertía en un Pean; y aquí daba comienzo la parte más alegre y más turbulenta, á la cual Teognis, como Píndaro, denomina *κόμος*; si bien esta palabra en su sentido más estricto, significa el alegre y ruidoso paseo de los comensales, después de la comida <sup>1)</sup>. Ahora bien; el *Cómos* exigía acompañamiento de flauta <sup>2)</sup>; y así Teognis habla en muchos pasajes del flautista que acompañaba los poemas cantados mientras los comensales bebían <sup>3)</sup>; al paso que, por el contrario, rara vez menciona la lira y la cítara (ó *forminge*), si no cuando habla del canto durante la libación solemne <sup>4)</sup>. Esta era la ocasión oportuna para la elegía, que entonaba con acompañamiento de flauta uno de los comensales, dirigiéndose ya á todos los concurrentes, ya también como era constante uso en Teognis, á sólo uno de ellos.

Réstanos hablar aquí de otro poeta cuyas obras ofrecen un carácter muy diverso del que revisten las que hasta ahora hemos examinado de los otros elegíacos. No era este un hombre del pueblo, un hombre de Estado, sino un filósofo de cuya importancia en materia de especulación metafísica, trataremos en otro lugar. Jenófanes de Colofon que, hacia la 68.<sup>a</sup> Olimpiada (508 a. Chr.) fundó la renombrada escuela de Elea, había ya expresado en diversas elegías cuando aún habitaba en Colofon, sus ideas y sus sentimientos sobre las cosas que le rodeaban <sup>5)</sup>. Sus elegías, como las de Arquíloco, Solon, Teognis, etc., estaban destinadas á ser recitadas en los banquetes; encontramos en Ateneo <sup>6)</sup>, un fragmento bastante extenso en el cual se describe con gran

<sup>1)</sup> Véase Teognis, versos 829, 940, 1046, 1065, 1207.

<sup>2)</sup> Véase p. 184.

<sup>3)</sup> Versos 241, 761, 825, 941, 975, 1041, 1056, 1065.

<sup>4)</sup> Versos 534, 761, 791.

<sup>5)</sup> Encontramos, sin embargo, en Diógenes Laercio 9, 19, versos elegíacos de Jenófanes donde habla de su edad de noventa y dos años y de sus muchos viajes á Grecia.

<sup>6)</sup> [11, 462, c, de Bergk, p. 476 y ss.]



exactitud y elegancia el comienzo de un banquete y se exhorta á los comensales á cantar (en versos elegiacos), una vez terminadas las libaciones y los himnos en alabanza de los dioses, maravillosas hazañas y el elogio de la virtud, en vez de celebrar las invenciones de los antiguos poetas sobre los combates de los Titanes, de los Gigantes y de los Centauros, y otras ficciones de este género. Infiérese de aquí que Jenófanes no gustaba de los entretenimientos vulgares con que sus conciudadanos amenizaban los banquetes; así como de otros fragmentos se deduce con más claridad que Jenófanes juzgaba la vida de los Griegos desde la elevada esfera de sus aficiones filosóficas. No sólo censura en los Colofoneos el lujo que habían tomado de los Lidios <sup>1)</sup>, sino que condena también la falsa opinión de los Griegos que tenían en más estima al vencedor olímpico en la carrera y en la lucha, que al hombre sabio <sup>2)</sup>; sentencia que debía parecer terrible herejía á los Griegos sus contemporáneos.

Proponiéndonos seguir en esta parte la historia de las diversas manifestaciones de la poesía hasta la época de las guerras médicas, fuerza nos es hablar ahora de *Simónides* de Ceos, famoso poeta lírico contemporáneo de Píndaro y de Esquilo, aunque de más edad que ellos, y el cual se distinguió tanto en la elegía, que es de todo punto imposible cerrar la serie de estos antiguos maestros en este género, sin darle en ella cabida. Se asegura que en un agón organizado por los Atenienses, al cual concurrieron los principales poetas, Simónides venció al mismo Esquilo

<sup>1)</sup> Las mil personas vestidas de púrpura que antes de la época de los tiranos se reunían, según Jenófanes (Filocoro en Ateneo 12, p. 526, a) en la plaza pública, formaban evidentemente una burguesía (*πολίτευμα*) más limitada que aquellas que en estas épocas aristocráticas, en las cuales las antiguas aristocracias hereditarias se transformaban en democracias, existían en Región, Locri, Crotona, Agrigento y Cumas en la Eolia. [Si la hipótesis de Bergk, según la cual estos versos (Fragm. 3) pertenecieron á la *κτίσις Κολοφώνος*, es exacta, debemos recordar lo que más arriba, pág. 186, hemos observado acerca del carácter de las elegías de Mimnermo, con tanta más razón cuanto que también era colofoneo. Por lo demás, verosíblemente el dato esticométrico que se encuentra en Diógenes Laercio 9, 20, en que se dice de Jenófanes: *ἐποίησε δὲ καὶ Κολοφώνος κτίσιν καὶ τὸν εἰς Ἑλέαν τῆς Ἰταλίας ἀποικισμὸν ἔπη*, β, es inexacto, porque el número de 2000 versos se refiere á toda la colección de poesías de Jenófanes, pues Diógenes sin duda no se ha tomado el trabajo, vicio en él muy frecuente, de citar todos los títulos de las mismas.]

<sup>2)</sup> [En Ateneo 10, p. 413-414. Fragn. 2.]

en la composición de una elegía en honor de los héroes muertos en la batalla de Maraton (en el año 3 de la 72.<sup>a</sup> Olimpiada. 490 a. Chr.) El antiguo biógrafo de Esquilo que refiere esta historia <sup>1)</sup>, añade á guisa de explicación, que la elegía reclamaba una dulzura de sentimiento muy ajena al carácter del poeta cuya vida escribía. El célebre pasaje lírico que contiene las quejas de Danae <sup>2)</sup>, y otros fragmentos de la poesía de Simónides que aún se conservan, son clara prueba de que su autor poseía en alto grado la cualidad que faltaba á Esquilo, y de que era gran conocedor de los efectos patéticos; así, es más que verosímil que en la elegía á los héroes muertos en la batalla de Maraton, así como en la que compuso á los que sucumbieron en el combate de Platea <sup>3)</sup>, no dejase de lamentar la pérdida de tantos valientes, y de expresar el profundo dolor de las viudas y de los huérfanos, cosa perfectamente conforme con los sublimes patrióticos arranques que brillan en estos poemas, especialmente al final de los mismos. Simónides, lo mismo que Arquíloco y otros poetas, empleó la elegía como canto fúnebre; la Antología griega contiene al menos muchos pasajes de Simónides que más que epigramas parecen fragmentos de elegías más extensas en que el poeta lloraba con lastimeros acentos, que partían de lo más profundo de su corazón, la muerte de personas queridas. Un ejemplo de esto nos ofrecen los versos de Gorgo que, ya moribunda, dice á su madre: «Quédate aquí al lado de mi padre, y sé con mejor suerte madre de otra hija que te cuide en la vejez» <sup>4)</sup>.

Vemos en este nuevo ejemplo, de cuántos diversos caracteres era susceptible la elegía en manos de poetas diferentes, pues ya se nos muestra dulce y patética, ya viril y robusta. No es esta, sin embargo, una razón para dividirla y clasificarla en otros tantos géneros diversos, como, por ejemplo, en elegía militar, política, simpótica, erótica, fúnebre y sentenciosa; porque, por una parte, á veces elegías de carácter diverso se combinaban formando un mismo poema; y por otra, puede decirse que los límites que separan á cada uno de estos distintos géneros no están tampoco

<sup>1)</sup> [P. 119, 45 de Westermann.]

<sup>2)</sup> [Fragm. 37 de Bergk.]

<sup>3)</sup> [También la batalla de Salamina fué verosíblemente asunto de una elegía. Véase Bergk, *Poetae lyriici*, p. 1145.]

<sup>4)</sup> [Estos versos no son, como supuso Schneidewin, de una elegía, sino que formaban un epigrama. Véase Bergk, fragm. 116.]



bien definidos, pues que la elegía era casi siempre simpótica por la ocasión que la motivaba, y en la mayor parte de los casos también política, por razón de su asunto; además, la elegía, conservando siempre este carácter fundamental, revestía otro carácter que podríamos llamar secundario: erótico, lastimero ó gnómico. Sobreexcitado por acontecimientos y circunstancias externas, el poeta, ya en los banquetes en que se hallan reunidos sus amigos, ya en asambleas más numerosas, da rienda suelta á su imaginación, y forma poética á sus propios sentimientos. La libre y espontánea expresión de los sentimientos constituye, en efecto, la esencia de la elegía griega. La libertad y la expansión conducen necesariamente á la tranquilidad y á la calma; y desembarazándose entonces el ánimo de sus temores y de sus cuidados, llega á un estado de suprema quietud al terminar del poema. Cuando la nación griega entró en el período en que las máximas generales de conducta, resultado de la contemplación de la vida humana, principiaron á expresarse en forma de proverbios—período que comenzó con los Siete Sabios—los poetas elegiacos emplearon estas máximas para hacer pasar al espíritu de la agitación á la calma. En este sentido, puede considerarse como *gnómica* la elegía de Solón, de Teognis y de Jenófanes, si bien nunca se la puede suponer una rama esencialmente distinta de los demás géneros elegiacos.

Parécenos este el momento más oportuno para hablar, siquiera sea brevemente, de un género poético secundario, del *epigrama*, cuya forma más apropiada era la elegíaca; si bien se componían también epigramas en otros metros, por ejemplo, en exámetros, como los atribuidos á Homero<sup>1)</sup>. El epigrama fué en su origen, como su mismo nombre lo indica, la inscripción grabada en una piedra sepulcral<sup>2)</sup>, en las tablas votivas de un templo ó en cualquiera otro objeto que exigiera alguna explicación: más tarde,

<sup>1)</sup> [En Pseudo-Plutarco, *Vita Homeri* § 225, aparece Homero como inventor del epigrama, y citase como prueba en abono de esta opinión la Iliada 7, 89-90 y 6, 400-401.]

<sup>2)</sup> [El epigrama como inscripción sepulcral recibe generalmente el nombre de *ἐπιγράμματα*, como por ejemplo en Plutarco, *Pelopidas* c. 1, *Nicias* c. 17. Entre las más antiguas poesías de este género, cuéntase, sin duda, la inscripción del sepulcro del rey Midas de Frigia, que Platon en *Phedrus*, p. 264, cita á causa de su artística construcción, pues lo mismo puede leerse comenzando por el principio que comenzando por el fin. Véase Bergk, *gr. Litteratur*, vol. 1, p. 779 y Duncker, *Geschichte des Alterthums*, vol. 1, p. 486 de la 4.ª edic.]

por analogía con los verdaderos epigramas, se dió este mismo nombre y expresáronse en la misma forma, las ideas y pensamientos que, despertados por la presencia de un objeto cualquiera, podían servir á éste de inscripción. La preferencia que para este fin se otorgó á la forma elegíaca, nació sin duda de la estrecha y natural conexión de los epitafios con los cantos fúnebres, los cuales, como ya hemos visto, componíanse desde los primeros tiempos en aquel metro; pero así como la elegía abarcaba las relaciones todas de la vida humana susceptibles de producir una emoción viva, así también el epigrama podía figurar lo mismo en un monumento bélico, que sobre la tumba de un pariente ó de un amigo. La simple indicación, hecha de un modo elegante y conciso, del significado de un objeto cualquiera ó del uso á que se le destina, como, por ejemplo, en una ofrenda, el nombre de la persona que la hacía, el dios á quien estaba dedicada y el asunto que representaba, era tenida por los antiguos en grande estima; y á menudo se atribuían á los poetas más famosos, epigramas que no tenían otro mérito que el de ser breves y completos, y el de estar compuestos en un metro perfectamente adecuado al pensamiento que expresaban. En general, sin embargo, tendía el epigrama á ennoblecer el asunto merced á la elevación de la idea y á las bellezas del lenguaje; pero no era cualidad esencial del epigrama griego el vivo colorido de las imágenes y la agudeza de ingenio que hoy se exige en aquel género de composición, sino que únicamente se requería que la idea principal estuviese contenida toda entera en los estrechos límites de pocos dísticos y al mismo tiempo expuesta con claridad suficiente para que pudiera ser comprendida por el auditorio. Merced á esto, el epigrama adquirió en los poetas antiguos una enérgica concisión y una sencillez de pensamiento que le distinguían profundamente de la elegía, donde encontraban ancho campo los sentimientos del poeta<sup>1)</sup>.

No mucho tiempo después de nacer la elegía, se compusieron

<sup>1)</sup> [El traductor francés califica, y no sin razón, esta interpretación de forzada y de puramente arbitraria. A su juicio sería mucho más lógico suponer que la forma del dístico, ensayo de estrofa que limitaba naturalmente el pensamiento, debía ofrecerse espontáneamente al poeta epigramático que iba á expresar en su poema un pensamiento limitado, y el cual habríale obligado á desarrollar la no interrumpida corriente del exámetro. Véase también lo que el autor dice del diálogo Hiparco, p. 228, d, atribuido á Platon.]



probablemente epigramas en metro elegíaco, de los cuales se encuentran algunos en la Antología, con los ilustres nombres de Arquíloco, Safo y Anacreonte <sup>1)</sup>; pero los epigramas genuínos de aquella remota época no ofrecen carácter alguno particular. Estaba reservado á Simónides, con el cual hemos terminado la serie de poetas elegíacos, el dar al epigrama la perfección de que era susceptible; y favorecióle, por cierto en alto grado, las más propicias circunstancias, puesto que gozando de gran celebridad y estima en Atenas y en el Peloponeso, los Estados que guerreaban contra los Persas encomendábanle á menudo inscripciones para las tumbas de sus guerreros. El mejor y el más celebrado de sus epigramas es el inimitable epitafio á los espartanos muertos en las Termópilas, y que, en efecto, existió en aquellos lugares: «Extranjero, ve y dí á Esparta que yacemos aquí por haber obedecido sus leyes» <sup>2)</sup>; nunca el valor heroico fué expresado con tanta dignidad y majestuosa sencillez. En todas estas composiciones, hace resaltar el poeta, la circunstancia más característica de la batalla en que murieron los héroes: así, en el epigrama á los atenienses muertos en Maraton, se dice: «Peleando en la vanguardia de los Helenos, los Atenienses han destruído en Maraton el poder de los Medas resplandecientes de oro» <sup>3)</sup>. Cítanse aún otros muchos epigramas de Simónides destinados á servir de epitafios en tumbas de particulares: de entre éstos sólo recordaremos uno que difiere de los demás en que, merced á su tono por extremo sarcástico, es un verdadero epigrama en el sentido que hoy se da á esta palabra. Es éste el que compuso para la tumba de Timocreonte, poeta lírico y atleta de Rodas, rival de Simónides en la poesía, y de quien el poeta de Ceos había recibido no pocas injurias: «Aquí yace Timocreonte de Rodas, el cual comió mucho, bebió mucho y calumnió más» <sup>4)</sup>. A los epitafios van natural-

<sup>1)</sup> [Con sinrazon manifiesta, son considerados como epigramas no pocas poesías en exámetros falsamente atribuidas á Homero.]

<sup>2)</sup> [La afirmación de que Simónides es el autor de este epigrama, como Ciceron, *Tuscul.* 1, 42, de acuerdo con la *Anthol. Palat.* 7, 249, indica, ha sido combatida y desechada por Kaibel, *Jahrb. für klass. Philologie*, vol. 105, p. 801. De todas suertes esta opinión era antiquísima, pues que ya Heródoto 7, 228, la conocía.] \**Simonidis Cei carminum reliquiae*, edición de Schneidewin, p. 147. *Fragm.* 92 de Bergk.

<sup>3)</sup> En Licurgo, *Oración contra Leocrates* § 109, y Aristides, vol. 2, p. 511 de Dindorf, *fragm.* 90.

<sup>4)</sup> *Fragm.* 169.

mente unidas las inscripciones votivas, sobre todo cuando unos y otras se refieren á las guerras médicas, pues si con los primeros se pagaba una deuda á los muertos, con las segundas los vencedores vivos daban gracias á los dioses. Una de las mejores de entre estas últimas se refiere á la batalla de Maraton; pero su principal mérito está en la elegancia del lenguaje y en la sencillez de la expresión, de tal modo, que pierde todas sus bellezas al hacerse de ella una traducción en prosa <sup>1)</sup>. Fué colocada esta inscripción en la estatua de Pan, erigida por los Atenienses en una gruta debajo de la Acrópolis, porque según la creencia popular el dios de la Arcadia les había ayudado en Maraton: «Milciades me ha erigido á Pan, el caprípedo, el arcadio, enemigo de los Medas y amigo de los Atenienses.» Pero á menudo Simónides veíase obligado á expresar sentimientos de que en realidad no participaba; prueba de ello es la inscripción del trípode consagrado en Delfos y que los Griegos hicieron borrar más tarde: «Pausanias general de los Helenos, después de destruir el ejército meda, dedicó este monumento á Phebo» <sup>2)</sup>; pues el sano juicio y la moderación del poeta no aprobaría la arrogancia del general espartano que en estos versos se vislumbra. Simónides compuso casi todos sus epigramas en forma elegíaca, que solo abandonaba cuando un nombre <sup>3)</sup> (por tener una sílaba breve entre dos largas) no se acomodaba al metro dactílico, en cuyo caso empleaba el trocaico. El carácter de la lengua y en particular el dialecto cuadraban perfectamente á la índole de la elegía; solo en las inscripciones de los monumentos dóricos se encuentran á veces vestigios de este dialecto.

<sup>1)</sup> Las palabras son las siguientes, 133 de Bergk [aunque dúdase de su autenticidad]:

Τὸν τραγόπουν ἐμὲ Πᾶνα, τὸν Ἀρκάδα, τὸν κατὰ Μῆδων,  
τὸν μετ' Ἀθηναίων στήσατο Μιλτιάδης.

<sup>2)</sup> *Fragm.* 138.

<sup>3)</sup> Como Ἀρχεναύτης, 112, Ἰππώνικος, 148. [Véase también 125, donde entre dos disticos (el pentámetro del último parece perdido), hay dos yambos; el 155, donde el exámetro sigue un verso de diez sílabas; el epigrama 161 compuesto de dos trimetros yámbicos, y finalmente el 165, el cual en dos exámetros encierra el siguiente chiste:

Σῶσος καὶ Σωσῶ σωτήρια τὸνδ' ἀνέθηκαν,  
Σῶσος μὲν σωθεῖς, Σωσῶ δ' ὅτι Σῶσος ἐσάθη.]





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN  
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

## CAPÍTULO XI

### La poesía yámbica y trocaica

Al emprender el estudio del género de poesía á que los antiguos dieron el nombre de *yambos*, inventado casi al mismo tiempo que se creaba la elegía, por Arquíloco de Paros, y al tratar de formarnos una idea del modo cómo nació, como consecuencia é inmediato resultado del carácter del pueblo griego y de su valor poético y moral, tropezamos con dificultades sin cuento y con contradicciones, en apariencia de explicación más difícil que cuantas hasta ahora se han ofrecido á nuestra consideración. En una época en que los Griegos, habituados sólo á oír los tranquilos y plácidos acentos de la epopeya, habían comenzado á encontrar el modo de expresar con moderación y calma sus más vivas emociones en la elegía, nació la poesía yámbica, que nada tiene de común con la épica ni en su forma ni en su esencia: ritmos ligeros, á las veces lánguidos, de propósito interrumpidos, propios para el vituperio y para la maledicencia que tienen en ellos cabida y que se desencadenan como furiosas pasiones <sup>1)</sup> sin respeto alguno á la decencia ni á la moral; acre y libertino espíritu de calumnia infame que los antiguos representaban en la conocida historia de las hijas de Licambes, que víctimas de él, y movidas por la vergüenza y por el despecho, pusieron término á su propia existencia. Pues bien; este Arquíloco, hombre mordaz y de viperina lengua, difamador constante y calumniador apasionado, era reputado por los antiguos; no sólo como maestro sin

<sup>1)</sup> *Ἀυσσόντες ἰαμβοί*, yambos furiosos, dice el emperador Adriano, Brunck, *Analecta*, vol. 2, p. 286. [*Anthol. Palat.* 7, 674. Véase Horacio, *Ep. ad Pis.* 79.]



igual en su género, sino que también como el primero de los poetas después de Homero <sup>1)</sup>). ¿Dónde está, preguntaremos, el poderoso vuelo del alma que hace que el poeta convierta la mirada ya del cielo á la tierra, ya de la tierra al cielo? <sup>2)</sup>) ¿Dónde esa alteza de ideas que todo lo ennoblece, dando gracia y dignidad aun á las cosas más vulgares, y el extraordinario encanto sin el cual el poeta deja de ser poeta?

Pero la poesía no se limitó en todo tiempo á las descripciones de un mundo sublime é ideal en el cual las fuerzas naturales, que la observación y nuestra propia experiencia nos dan á conocer, aparecen revestidas de una energía y de una perfección que rebasan los límites de la realidad, sino que en todo tiempo también convirtió sus miradas á los defectos y debilidades humanas; y cuanto más penetrada estaba de la belleza, de la nobleza y de la gracia de las ideas, más profundamente sentía y más vivamente expresaba los males y las miserias inherentes á la humana naturaleza. La poesía hizo esto por muy diversos modos, según el carácter y la disposición de ánimo del poeta. Un hombre habitualmente sereno que contemple con amor y con admiración cuanto de grande y de bello hay en la naturaleza y en la vida humana, no se deja arrastrar por los vanos y efímeros deleites del mundo, por lo mismo que ve y aprecia sus defectos y sus vicios. Estos defectos y estos vicios son en la naturaleza lo que la sombra en un cuadro: que lejos de eclipsar sus vivos matices y sus partes principales, contribuye á hacerlas resaltar más. Una ligera ironía contrae entonces los labios del poeta, y una sonrisa de piedad dilata sus facciones, pero sin turbar la sublime belleza de la expresión. Si los pensamientos y la actividad de otro hombre están más íntimamente ligados con las condiciones y actos de la vida social y política, á medida que por experiencia va conociendo los errores y la perversidad de sus conciudadanos, el tono de su poesía se hace más acerbo y vehemente, y este tono,

<sup>1)</sup> *Maximus poeta aut certe summo proximus*, dice Valerio Máximo l. 6, c. 3, ext. 1. [Entre otros muchos pasajes de antiguos escritores, en los cuales Arquíloco es considerado como uno de los poetas más notables, podemos citar el de Veleyo Patérculo 1, 5: *Neque quenquam alium, cujus operis primus auctor fuerit, in eo perfectissimum praeter Homerum et Archilochum referimus* y el de Ciceron, *ad Atticum* 16, 11, donde se citan las palabras de Aristófanes de Bizancio, para quien, de los poemas de Arquíloco los más largos eran siempre los mejores.]

<sup>2)</sup> Shakespeare, *Sueño de una noche de Verano*, acto 5, escena 1.<sup>a</sup>

amargo y de áspera censura, no dejará de ser también poético siempre que surja de una noble y pura idea de las cosas tales y como éstas deberían ser <sup>1)</sup>). Pero aún hay más; un poeta puede también ser arrastrado por la impetuosa corriente de las pasiones humanas; puede tener los defectos, debilidades y vicios inherentes á la naturaleza humana; su voz puede elevarse del fondo de ese torbellino de apasionadas luchas; puede sentir, no sólo indignación generosa contra los infractores del orden moral, sino que también odios y resentimientos personales, y sin embargo, nosotros, como los antiguos, admiramos á tal poeta y leemos sus cantos con apasionado interés siempre que reconozcamos en su cólera una vehemencia de sentimiento y un vigor de imaginación poco comunes, y á través de estas violentas conmociones del ánimo vislumbremos una naturaleza elevada susceptible de grandes y nobles emociones; que la impotente ira de un alma vulgar jamás podrá encumbrarse hasta la dignidad de la poesía aun cuando se adorne con todas las galas del lenguaje.

En esta, como en otras muchas ocasiones, nos será preciso remontarnos á los dos poetas épicos de la antigüedad, que son como la base de toda la civilización griega. Homero, á pesar de la majestad y alteza que exige la poesía épica, género que él cultivó era también, por decirlo así, humorista; pero su humorismo y su ironía, lejos de aminorar el placer que inspira la contemplación de las cosas humanas, lo acrecientan. Es indudable que trata con severidad extremada á Tersites, y que no es difícil ver en el poeta de arraigadas convicciones monárquicas una especie de odio contra los demagogos que censuran cuanto es noble y grande, sólo porque en ello no tienen parte alguna; pero no hay que olvidar que Tersites no es en el cuadro del mundo heróico, más que una figura secundaria, y que no es sino como el punto negro que sirve para hacer resaltar las imponentes figuras de aquellos que, como Ulises, gobiernan y dan leyes al pueblo. Y cuando un personaje de elevada jerarquía aparece momentáneamente bajo un aspecto cómico, como por ejemplo Agamemnon, que engañado

<sup>1)</sup> La prueba más concluyente de que la pintura del mal y de la perversidad no responde al sentimiento poético ni al moral, la encontramos en Juvenal. Sus terribles cuadros carecen precisamente de la hermosa y noble idea de lo que debió ser Roma ó de lo que fué en los primeros tiempos.



por Zeus, confía en su ilusión y en su pretendida prudencia <sup>1)</sup>, Homero maneja el asunto con tal delicadeza, que el héroe apenas pierde á nuestros ojos nada de su dignidad. De esta suerte, lo cómico de Homero — si nos es permitido usar esta expresión, — puede llegar hasta atacar á los mismos dioses y encontrar materia para los cuadros más humorísticos aun en las más altas esferas; porque como los dioses, formando una especie de asamblea, presidían el orden moral del Universo y cada dios podía ejercer individualmente sus especiales funciones sin inmiscuirse en las que eran prerogativas de los demás, Ares, Aphrodite ó Hermes podían servir, considerados separadamente, como modelos de violenta disensión, de debilidad femenil ó de consumada astucia, sin que por esto dejaran de participar de los honores debidos á la divinidad. De un género muy distinto es la sátira de Hesiodo, cuando, por ejemplo en la Teogonía, lanza acerba excomunión contra las hijas de Pandora, ó sea contra el sexo femenino, la cual nace de un invencible sentimiento de despecho y de desdén que lleva al poeta á rebasar los límites de la justicia y á negar á las mujeres toda buena cualidad. En los Trabajos y Días, donde se ofrecían á Hesiodo frecuentes ocasiones para la censura, el poeta hace resaltar con satírico ingenio y con sorprendente fuerza, lo malo y lo despreciable; pero no se encuentra en este poema la alegre y chispeante sátira que caracteriza la poesía homérica que tiene el poder de reconciliar, por decirlo así, lo defectuoso y ridículo con lo grande y sublime, fundiéndolos en armónico conjunto.

Pero antes de estudiar en Arquiloco el tercer período de la representación poética de lo malo y de lo despreciable, recordaremos que en la primitiva poesía épica no sólo se hallaban esparcidos acá y allá rasgos humorísticos, sino que también cuadros completos de este género que eran como breves epopeyas cómicas. Nunca podremos deplorar bastante la pérdida del *Margites* (*Μαργίτης* <sup>2)</sup>) que Aristóteles, en su Poética (cap. 4), de acuerdo con la opinión generalmente seguida entre los Griegos, atribuye á Homero, considerándole al propio tiempo como origen de la comedia, de igual suerte que la Iliada y la Odisea eran á sus

<sup>1)</sup> Véase Cap. V.

<sup>2)</sup> [La forma *Μαργίτης*; solo se encuentra en Aristóteles, *Ética Nicomaquea* 6, 7 y *Poética* c. 6.]

ojos los gérmenes de la tragedia. Aristóteles coloca también el *Margites* en la categoría de los poemas yámbicos; pero parece querer decir que los yambos no fueron empleados hasta más tarde en este género de poesía. Es, pues, más que verosímil que los versos yámbicos, que según el testimonio de los antiguos gramáticos fueron irregular y desordenadamente introducidos en el *Margites* <sup>1)</sup>, fuesen interpolados en una versión posterior, quizá por *Pigres* de Halicarnaso, hermano de Artemisia, á quien también se ha atribuído la paternidad de este poema <sup>2)</sup>.

De las noticias y de los escasos fragmentos que hasta nosotros han llegado del *Margites* de Homero, infiérese que se representaba en él á un tonto que tenía formada una alta idea de su sagacidad y de su ingenio, y el cual «sabía mucho», tal se dice de él, «pero todo lo sabía muy mal» <sup>3)</sup>; y sabemos por una historia conservada por Eustacio, que era preciso aducirle las más sutiles razones para moverle á hacer cosas que no requerían sino escaso entendimiento <sup>4)</sup>. Este necio pretencioso es, pues, como la antítesis del *eulenspiegel* (el pícaro) alemán que bajo la máscara de la estupidez oculta la más refinada astucia.

Llevaban de igual suerte el nombre de Homero otras breves epopeyas satíricas, tales como el poema de los *Cércopes*, gnomos ó demonios alegres y maliciosos, que después de haber robado á Heracles mientras dormía, caen en poder del héroe, el cual los lleva

<sup>1)</sup> Así comienza el *Margites*. [En Atilio Fortunato en los *Script. rei metr.* de Gaisford, p. 342]:

Ἴδιός τις εἰς Κολοφῶνα γέρον καὶ θεῖος ἀοιδός,  
Μουσάων θεράπων καὶ ἐκχέβλου Ἀπὸλλωνος,  
φίλης ἔχων ἐν χερσὶν εὐφρογγῶν λύρην.

<sup>2)</sup> Sobre *Pigres*, véase Cap. XII. También intercaló [como dice Suidas], pentámetros en la Iliada. (El testimonio más antiguo y conocido sobre la existencia del poema *Margites*, se encuentra en Arquiloco, según Eustacio en sus comentarios á la Ética de Aristóteles 6, 7. (Fragm. 153 de Bergk). Hay tanto menos motivo para sustituir, como quiere Ruhnken, el nombre de Arquiloco por el de Aristófanes, cuanto que el poeta de los yambos debió hallar en el *Margites* asunto apropiado para sus sátiras. Según una conjetura de Bergk, fragm. 116, aún debió citar textualmente un verso del poema. Véase la p. 225 nota 3.)

<sup>3)</sup> Ἴδιός ἡπίστατο ἔργα, κακῶς δ' ἡπίστατο πάντα. [Este verso está así citado en *Alcib.* II, p. 147, c de Platon. Véase también el escoliasta del Ctesiph. de Esquines c. § 160, p. 343 de Schultz.]

<sup>4)</sup> Comentarios de Eustacio á la Odisea 10, 552, p. 1669, edic. Rom.



consigo á todas partes, hasta que merced á nuevas estratagemas logran escaparse; la *Batracomiomaquia* que en breve tendremos ocasión de examinar como ejemplo de parodia; *La cabra siete veces trasquilada* (*αἰεὶ ἐπτάπευτος*), y el *Canto del mirlo* (*ἐπιμυρλίδες*) que, por la simple recompensa de uno de estos pajarillos, Homero cantaba á los niños. Algunas de estas composiciones satíricas han llegado hasta nosotros; entre otras el *Horno del alfarero* (*κάμινος ἢ κεραμίδας*) en que la imaginación y la invención mítica de la poesía épica se aplican de la manera más amena á la alfarería <sup>1)</sup>.

Estos extraños poemas son demasiado inocentes y demasiado ajenos á todo ataque personal, para que pueda comparárseles con los cáusticos y mordaces yambos de Arquíloco. Más análoga tienen con los cantos satíricos que, según el himno homérico á Hermes, entonaban los jóvenes en los banquetes para ridiculizarse mutuamente <sup>2)</sup>. Permitíase también en Esparta, en los banquetes públicos, la burla picante y mordaz, y no se creía que una conversación ó un discurso picante sazonado con sal espartana diese á nadie motivo bastante para proclamarse ofendido <sup>3)</sup>. Ciertas costumbres, sancionadas por sus más sagrados y venerables ritos religiosos, proporcionaban á los Griegos ocasión para entregarse á burlas aún más atrevidas y menos indulgentes; y en ciertas fiestas, de Demeter especialmente, y de otras divinidades análogas, no sólo se permitían, sino que se provocaban los chistes más desenfundados y lascivos sobre cuanto podía suministrar materia para aquella efervescencia de alegría y de placeres. Era ley general é ineludible en estas fiestas, que los que las celebraban habían de ridiculizar sin piedad, en ciertos días, á cuantas personas hallaban al paso, dirigiéndoles los más insolentes y licenciosos sarcasmos <sup>4)</sup>. Tal sucedía, entre otras, en las misteriosas

<sup>1)</sup> [Entre las llamadas epiliias homéricas ocupa el número 14.]

<sup>2)</sup> Véanse versos 55-56: . . . ἐξ αὐτοσχεδίας . . . ἤθετε κούρον

ἤβηται θάλησι παραίβολα κερταμέουσιν.

<sup>3)</sup> [Véase O. Müller, *Dorier*, vol. 2, p. 390; p. 381 de la 2.ª edic.]

<sup>4)</sup> En Aristóteles, *Política* 7, 15 [p. 1336, b, 15] encontramos un pasaje importante relativo á esta religiosa licencia, que vamos á transcribir tal y como lo hemos comprendido: «Estando prohibido en el Estado hablar de cosas indecorosas, claro es que las pinturas y las escenas indecentes están prohibidas también. Debe, pues, cuidar el magistrado de que no haya ninguna estatua ó pintura de este género, excepción hecha de los cultos de ciertas divinidades á las cuales, según la ley, conviene la alegría insolente (*αἰεὶ καὶ τὸν τωθασμὸν ἀποδίδωσιν ὁ νό-*

fiestas de Demeter en Eleusis; así Aristófanes, en su comedia intitulada las Ranas (versos 316 y ss.), pone en boca de un coro de iniciados que llevan en los infiernos una vida feliz, una plegaria á Demeter para que le permita pasar tranquilamente aquel largo día en burlas y danzas y en conversaciones serias y cómicas, y para que le conceda, como á vencedor, la corona cuando se haya reído y burlado de una manera digna de la fiesta; después de invitar al alegre dios Iacos á tomar parte en el baile, el coro comienza á proferir toda clase de sarcasmos y de sátiras contra los demagogos, pisaverdes y perezosos de Atenas. Y constituía esta burla una costumbre tan antigua é inveterada, que para designarla se creó una palabra, la cual, en su origen, no otra cosa significaba que el sarcasmo y la befa que acompañaban invariablemente á las fiestas de Demeter: la palabra *iambos* <sup>1)</sup>. No obstante, este vocablo no tardó en ser transformado en un personaje mitológico, la doncella *Iambe*, que fué la primera que con sus chistes hizo brotar una sonrisa de los labios de Demeter, desolada por la pérdida de su querida hija, y la indujo á aceptar la bebida de cebada de Ciceon; leyenda nacida en Eleusis, y á la cual dió forma épica el homérico que compuso el himno á Demeter (versos 202 y ss.) Ahora bien; si consideramos que después de Eleusis, como lo dice el mismo himno (verso 449), la isla de *Paros*, patria de Arquíloco, era reputada como morada de Demeter y de Cora; que Tasos, colonia de Paros, en cuya fundación tomó parte el poeta, miraba el culto de Demeter como el más importante <sup>2)</sup>; que el mismo Arquíloco alcanzó el premio en un concur-

μος). En los templos á estas divinidades consagrados, la ley permite á las personas de edad madura rogar á los dioses por sí mismas, por sus mujeres y por sus hijos, pero á los jóvenes se les prohibirá asistir á la recitación de los yambos y de las comedias, hasta que lleguen á la edad en que pueden concurrir á los banquetes y embriagarse. [Véanse los *χοροὶ γυναικῶν κέρτουσι* en Egina, de que habla Heródoto 5, 83 y la narración de Apolonio de Rodas 4, 1725 y ss. Por lo que hace á los yambos citados por Aristóteles debe consultarse el Ion, uno de los diálogos de Platón, p. 531, a.]

<sup>1)</sup> Es inútil el intentar hallar la etimología de la palabra yambo. Lo más probable es que nació con las exclamaciones *ὀλολυγοί* que expresaban alegría. Semejantes á ella por su forma son *θρίαμβος*, cortejo báquico, *διθύραμβος*, himno á Baco, é *ἵθυμβος*, otra especie de canto báquico. [Aristóteles, *Poética* c. 4, hace derivar erróneamente *ἴαμβος* de *ἰαμβίζειν*.]

<sup>2)</sup> El célebre pintor Polignot, contemporáneo de Cimon, y nacido en Tasos, en su cuadro de los infiernos hecho en Delfos, colocó en la barca de Caronte, á



so por un himno á Demeter <sup>1)</sup>; y que dedicó toda una serie de sus cantos, llamados Iobácos, al culto de Demeter y á su afín el de Baco <sup>2)</sup>, no podremos dudar de que fueron estas fiestas las que ofrecieron ocasión á Arquíloco para componer sus insolentes y desenfrenados yambos, para los cuales no podían proporcionarle momento ni lugar oportunos las costumbres de los Griegos, y para trasformar, gracias á su talento y á su ingenio, en un género nuevo de poesía que conservó el primitivo nombre de yambos, las sarcásticas canciones que hasta entonces habían sido compuestas sin arte y sin reflexión. La licencia excesiva, á la que hasta entonces había puesto coto el respeto á las leyes y á las costumbres, presentábase en los cantos de Arquíloco sin freno y rebasando, á la sombra de la religión, los límites de la moral menos severa. De esta suerte, la poesía halló ocasión propicia para colocar enfrente de la solemne epopeya el género á esta última más opuesto.

Verificóse esta radical trasformación en la misma época, ó poco después, del nacimiento de la elegía. Arquíloco era hijo de Telesicles, quien obedeciendo al Oráculo de Delfos, había conducido una colonia de Paros á Tasos. Los antiguos fijaron el establecimiento de esta colonia hacia la 15.<sup>a</sup> ó 18.<sup>a</sup> Olimpiada (720 ó 708 a. Chr.), fecha que concuerda perfectamente con la de la época en que floreció Arquíloco, esto es, la 23.<sup>a</sup> Olimpiada (688 a. Chr.) según los cronógrafos de la antigüedad, si bien algunos le colocan en una fecha posterior. Según este cómputo, Arquíloco comenzaba su carrera poética en los últimos años de Giges, rey de Lidia, de cuyas riquezas habla en un verso que se ha conservado <sup>3)</sup>; y debe considerársele sobre todo como contemporáneo de Ardis (desde el año 3 de la 25.<sup>a</sup> hasta el 4 de la 37.<sup>a</sup> Olimpiada, 678 á 629 a. Chr.), porque en otro verso <sup>4)</sup> habla de la catástrofe de Magne-

la sacerdotisa de Paros, Cleobea, que había llevado á Tasos este culto místico. [Pausanias 10, 28, 3. Véase también O. Müller, *hl. Schriften*, vol. 2, p. 24-25. H. Gelzer en el *Rhein. Museum*, vol. 30, p. 251, sostiene como verosímil la opinión de que Arquíloco no tomó parte en la fundación de la colonia de Tasos sino que se trasladó más tarde á esta isla.]

<sup>1)</sup> [Escolios á las Aves de Aristófanes, verso 1764.]

<sup>2)</sup> Δήμερος ἄγνης καὶ κόρης τὴν πανήγυριν σέβων, es un verso de este poema citado por Hefestion c. 94. Fragm. 120 de Bergk.

<sup>3)</sup> Fragm. 25 [Acerca de la fijación de esta época véase el artículo de H. Gelzer: *das Zeitalter des Gyges* en el *Rhein. Museum*, vol. 30, p. 254-255.]

<sup>4)</sup> Fragm. 20.

sia, causada, como hemos visto <sup>1)</sup>, por los Cimerianos en la segunda mitad del reinado de Ardis. Arquíloco compara con la miseria de Magnesia la triste situación de Tasos <sup>2)</sup>, á donde fué conducido por su familia, que no vió realizadas sus esperanzas de hallar las montañas de oro que buscaba. Los Tasios parece que, no estando satisfechos de sus islas á pesar de los pingües productos que habrían podido obtener de su fértil suelo y de sus minas, trataban de apoderarse de las vecinas costas de la Tracia, ricas en oro y en vino: merced á esto, habíanse empeñado en cruda guerra, no sólo con los pueblos indígenas, como los Saios <sup>3)</sup>, por ejemplo, sino que también con las primitivas colonias griegas; y habíanse internado tanto en sus excursiones al Oriente, que como se ve en algunos fragmentos de Arquíloco, disputaban á los habitantes de Maronea la posesión de Estrime <sup>4)</sup>, designada más tarde, en la época de la guerra con los Persas, como ciudad de los Tasios. Poco satisfecho de la situación de Tasos, que él mismo califica á menudo de desesperada, —«las calamidades todas de la Hélade han caído sobre Tasos; la roca de Tántalo está suspendida sobre su cabeza <sup>5)</sup>», — Arquíloco debió abandonarla para volver á Paros, puesto que los autores dignos de más crédito nos aseguran que pereció en guerra con los habitantes de la vecina isla de Naxos <sup>6)</sup>.

Si la vida pública de Arquíloco fué agitada, no lo fué menos su vida privada, de continuo expuesta al choque de contrarias pasiones <sup>7)</sup>. El poeta había requerido de amores á una doncella de Paros, llamada Neóbule, hija de Licambes, la cual le había inspirado la pasión vivísima que expresa en sus poemas trocaicos <sup>8)</sup>.

<sup>1)</sup> Véase Cap. X.

<sup>2)</sup> [Fragm. 129.]

<sup>3)</sup> Véase Cap. X, p. 177. Fragm. 6.

<sup>4)</sup> Véase Harpocración en Στρόμη. Fragm. 146.

<sup>5)</sup> Fragm. 52-53.

<sup>6)</sup> [Según una narración á menudo repetida y adornada con retóricas galas, el Oráculo de Delfos honró al poeta después de su muerte, prohibiendo la entrada en el templo al que le había matado en la batalla. Esta tradición con todos sus detalles la refiere Eliano en Suidas al hablar de 'Αρχίλοχος; quizá la primitiva fuente de esta narración fué el Μουσειον del retórico Alcidas. Por lo menos, según Aristóteles, *Retórica* 2, 23, Alcidas hablaba de la veneración de que Arquíloco era objeto por parte de los de Paros.]

<sup>7)</sup> [Véase Pindaro, *Pythicas* 2, 54.]

<sup>8)</sup> Fragm. 28. 71.



Licambes hablábale en un principio prometido la mano de su hija <sup>1)</sup>, pero ignoramos el motivo que más tarde le decidió á retirar su empeñada palabra. La ira con que Arquíloco ataca á esta familia, acusando á Licambes de perjuro y á Neóbule y á sus hermanas de llevar una vida escandalosa y abominable, no tiene límites; é imposible sería comprender cómo los Parios sufrieron que el exacerbado poeta lanzase tan virulentas injurias contra las personas con quienes tanto antes había deseado emparentarse, si no supiésemos que sus yambos aparecieron por vez primera en una de esas fiestas cuya libertad tradicional protegía toda clase de licencia, y que á este género de poesía habíase concedido el privilegio de exagerar á capricho toda maledicencia que podía tener algún fundamento y de dar libre curso á la imaginación en la pintura de faltas que merecían censura <sup>2)</sup>. El fin aparente de los yambos de Arquíloco era, como más tarde el de la comedia, presentar cuadros sacados de la realidad, pero exagerándola, y haciendo resaltar sus rasgos más odiosos. Pero infiérese de la impresión que los yambos de Arquíloco produjeron en sus contemporáneos y aun en posteriores generaciones, que aquellas pinturas, como las caricaturas trazadas de mano maestra, debían tener mucho de verdad, pues que meras calumnias no habrían impulsado á las hijas de Licambes á darse la muerte; si bien hay que convenir en que este hecho parece también inventado, en consonancia con el carácter del yambo, para describir mejor la desesperación de las víctimas <sup>3)</sup>. Sea de ello lo que quiera, es lo cierto que los yambos de Arquíloco causaron universal admiración, lo cual basta para probar que en ellos debía haber un fondo de verdad; porque ninguna sátira fué jamás universalmente reputada como buena si no descansaba en la realidad. Cuando Platon publicó sus primeros diálogos contra los sofistas, dícese que Gorgias exclamó: «Atenas nos ha dado un nuevo Arquíloco <sup>4)</sup>». Esta comparación, hecha por un hombre conocedor del arte, demues-

<sup>1)</sup> Tal se infiere del fragm. 96:

Ὅρκον δ' ἐνοσφισίας μέγαν,  
ἄλας τὲ καὶ τράπεζαν . . .

<sup>2)</sup> \*Bernhardy combate esta hipótesis en su *Grundriss der griech. Litteratur.*, 2.<sup>a</sup> edic., part. 2.<sup>a</sup>, sección 1, p. 425.

<sup>3)</sup> [Análogos efectos debieron producir los yambos de Hiponax, véase p. 229].

<sup>4)</sup> Hermipo en Ateneo II, p. 505, e.

tra en todo caso que encontrábase ya en Arquíloco algo de la fina y punzante sátira que en Platon asesta sus más terribles golpes allí donde un auditorio de tardo entendimiento no sabía hallarla.

Fuerza es confesar que en lo que respecta al tono de la poesía de Arquíloco, al plan de sus poemas yámbicos, á los pensamientos fundamentales de los mismos y á su desenvolvimiento, nos hallamos sumidos en una ignorancia casi completa: así, pues, réstanos sólo deplorar tan irreparable pérdida, quizá la más grave de cuantas la literatura griega ha sufrido. Los épodos de Horacio, como él mismo afirma, fueron imitación de las poesías de Arquíloco en su forma y en su espíritu, pero no en los asuntos <sup>1)</sup>, y sólo raras veces podemos descubrir en ellos cierta imitación del poeta de Paros <sup>2)</sup>.

Lo único de que hoy podemos formarnos clara idea, es de la forma extrínseca, y más particularmente de la estructura métrica de los poemas de Arquíloco; y por ellas juzgando, preciso es convenir en que fué Arquíloco uno de esos genios creadores que saben dar á las nuevas direcciones del espíritu humano la expresión que la naturaleza misma parece haberlas asignado. Mientras que la forma métrica de la epopeya se fundaba en el dáctilo que, merced á la igualdad del arsis y de la tesis, tiene un carácter reposado y estable, Arquíloco compuso sus metros en el ritmo que los antiguos teóricos llamaban género doble (*γένος διπλάσιον*) porque el arsis es en él dos veces más larga que la tesis. De aquí nacen, según que la tesis se aumente al principio ó al fin, el yambo ó el troqueo que tienen entre sí de común la ligereza y la rapidez. Su principal diferencia consiste en que el yambo, pasando de un sonido débil á otro más fuerte, adquiere un tono más enérgico y vigoroso, y parece adaptarse más especialmente al decir impetuoso y á la ardiente invectiva; mientras que el troqueo, pasando de la

<sup>1)</sup>

Parios ego primus iambo

ostendi Latio, numeros animosque secutus

Archilochi, non res et agentia verba Lycamben.

Horacio, *Epist.* I, 19, 23 y ss.

<sup>2)</sup> Las quejas de Horacio sobre el perjurio, *epod.* 15, convienen perfectamente con la situación de Arquíloco respecto de la familia de Licambes. El propósito de ir á las islas de los bienaventurados para librarse de las miserias que le rodean, *epod.* 16, sería más natural en labios de Arquíloco hablando á la colonia de Tasos, que en los de Horacio. La Canidia de Horacio es la Neóbule de Arquíloco, pero muy trasformada.



sílaba larga á la breve, toma un carácter más dulce. Su tono movido y ligero, parecía de propósito creado para los cantos que acompañaban la danza, circunstancia que hizo que se le llamase, además de troqueo, corredor, coreio, bailador <sup>1)</sup>: no obstante, también se prestaba, según las ocasiones, á un movimiento tardo y lánguido. De estas dos clases de pies, Arquíloco compuso versos más largos colocando de dos en dos, á fin de dar mayor fuerza y consistencia á estos ritmos débiles y breves, lo mismo los yambos que los troqueos, y dejando dudosa é indeterminada (*anceps*) en estas parejas de pies, llamadas dipodias, la tesis extrema; de esta suerte, la primera sílaba de la dipodia yámbica y la última de la trocaica, breves en su origen, podían ser reemplazadas por largas. Arquíloco, sin embargo, para no despojar al metro de su natural ligereza, no se sirvió de la sílaba larga con tanta frecuencia como lo hizo Esquilo, en su deseo de dar á sus versos más majestad. Tampoco admitía Arquíloco la descomposición de las sílabas largas que emplearon los poetas cómicos para dar mayor variedad y rapidez al metro. Arquíloco, reuniendo después tres dipodias yámbicas, entrelazando las palabras que ligaban una dipodia á otra, formó el *trímetro yámbico*. De igual suerte reunió el poeta cuatro dipodias trocaicas separadas, sin embargo, entre sí cada dos de ellas por medio de una pausa (llamada diéresis <sup>2)</sup>), en el *tetrámetro trocaico*. Sin penetrar más en los detalles de la estructura de los versos, de lo dicho hasta aquí podemos inferir que estas diversas formas métricas eran producciones del gusto y del genio de los Griegos, y que en su género no son ni remotamente inferiores en belleza ni en perfección al célebre Parthenon de Atenas ni á la estatua de Júpiter Olímpico. La prueba más convincente de la perfección de los metros que se dicen inventados por Arquíloco <sup>3)</sup>, es el hecho de que se conservaron á través de todas las épocas de la poesía griega como formas normales de ciertos géneros poéticos, susceptibles, sin duda, de ser mejoradas, pero cuya estructura in-

<sup>1)</sup> Según Aristóteles, *Poética* 4, el tetrámetro trocaico se presta más á una *ἀρχαϊκὴ ποιησις*; el verso yámbico es eminentemente *λεπτινός*. [Véase *Retórica* 3, 8, Ciceron, *Orat.* 64, 217 y Quintiliano, *Inst. Orat.* 9, 4, 80.]

<sup>2)</sup> [Los antiguos gramáticos llamaban *διαίρεσις* á los dos puntos colocados en el final del pie; y *τομή* á la división en que termina el pie intermedio.]

<sup>3)</sup> Véase Plutarco, *de Musica* c. 28, pasaje el más notable sobre las numerosas invenciones rítmicas y musicales de Arquíloco.

tima no era posible perfeccionar. El mismo Arquíloco empleaba el yambo cuando quería expresar su ira y su amargura—de aquí que casi todos los fragmentos de los yambos de Arquíloco tienen un carácter satírico—y se servía del troqueo, como de un metro intermedio entre el yámbico y el elegíaco; metro, este último, que, como ya hemos visto, cultivó también Arquíloco. El metro trocaico, comparado con la elegía, es menos ligero, no es á propósito para la expresión de sentimientos elevados, y se adapta más á la descripción de la vida vulgar: como en el pasaje en que el poeta declara que «no le gusta el corpulento general que anda con majestuoso paso, las puntas de los pies hacia fuera, el cabello rizado y bien afeitada la barba; sino que prefiere á un hombre de baja estatura, de paso firme, que ande con los pies hacia dentro, de gran corazón y de talento» <sup>1)</sup>; descripción que, aun teniendo como tiene un fin serio, está de tal modo hecha que raya en lo cómico, y no habría encajado bien en una elegía; y aunque se encuentran reflexiones sobre las miserias de la vida lo mismo en troqueos que en versos elegíacos, el lector atento pronto echa de ver el tono lánguido de los últimos y el vivo y ligero de los primeros, cuya declamación iba naturalmente acompañada de gestos violentos y en consonancia con el asunto. Arquíloco recitó también versos trocaicos en los festines; pero mientras que en la elegía expresaba sentimientos de que quería hacer partícipes á los convidados, empleaba el tetrámetro trocaico cuando, por ejemplo, quería reconvenir á un amigo por haberse imprudentemente introducido en un banquete pagado á escote por los comensales, sin haber sido invitado y sin haber abonado su cuota <sup>2)</sup>.

Existen aún otras formas poéticas de Arquíloco que no debemos pasar en silencio, aun cuando no escribamos una historia de la prosodia y aun cuando no hablemos de las formas métricas sino en tanto en cuanto ponen de manifiesto el carácter peculiar de los diversos géneros poéticos. Encuéntrase entre ellas la que Plutarco llama transición á otro orden de ritmos <sup>3)</sup>, y que los prosodistas comprendieron con el nombre de *asinartete* ó verso

<sup>1)</sup> *Fragm.* 58.

<sup>2)</sup> *Fragm.* 78. La persona censurada es el mismo Pericles á quien se dirige en las elegías como á un amigo íntimo. Véase *fragm.* 9 á 16.

<sup>3)</sup> [*De Musica* c. 28: *Ἀρχίλοχος . . . προσεβόησε καὶ τὴν εἰς τοὺς οὐχ ὁμογενεῖς ῥυθμοὺς ἔντασιν*. Véase *Hefestion* c. 15.]



suelto, cuya invención atribuyeron á Arquíloco. Sin profundizar más en la teoría de este metro, de suyo muy difícil, sólo diremos que este verso se compone de dos hemistiquios de naturaleza distinta, por ejemplo un dactílico ó anapéstico y un trocaico, ligados de tal suerte, que la última sílaba del primer hemistiquio tenga la misma libertad que la sílaba final de un verso <sup>1)</sup>. Esta clase de metro, que pasó de los antiguos poetas yámbicos á los cómicos, y el cual se mantuvo siempre ajeno á todo género de poesía más seria y más digna, es por extremo lánguido, aunque á las veces, manejado con habilidad, adquiere cierta movilidad y gracia; á estos resultados contribuye muy especialmente el hemistiquio compuesto de tres troqueos puros, con el cual terminaban á menudo estos asinartetes, y que tomaba el nombre de ithyphallicus, porque los cantos que se entonaban en las Phalagias de Dionysos, fiestas las más licenciosas del culto de este dios, estaban compuestos en su mayor parte en este metro <sup>2)</sup>. Diríase que el esfuerzo que exige el miembro anapéstico ó dactílico, termina en el trocaico, y así el verso continúa agradable y reposado. De aquí nace el tono dulce y melancólico fácil de reconocer en los fragmentos de este género de Arquíloco y en las imitaciones que de los mismos hizo Horacio <sup>3)</sup>.

Conocemos esta invención métrica de Arquíloco, que prelu-

<sup>1)</sup> Arquíloco, lo mismo que su imitador Horacio, no permitía que estos dos hemistiquios se confundieran; pero el hecho de que los poetas cómicos, entre otros Cratino (Hefestion, p. 84 de Gaisford) se tomaron tal licencia, basta para probar que las palabras de Arquíloco, por ejemplo, fragm. 79:

Ἐρασμονίδη Χαρίλαε, γρήμα τοι γελῶτον

deben ser consideradas como un solo verso.

<sup>2)</sup> Un ejemplo notable de esta clase de cantos, encontramos en el poema en que los Atenenses saludan á Demetrio, hijo de Antígono, como á un nuevo Baco y á quien Ateneo llama ἰθύφαλλος. Comienza 6, p. 253, d, con los versos:

Ὡς οἱ μέγιστοι τῶν θεῶν καὶ φίλτατοι  
τῇ πόλει πάρρυσιν,

Este poema, merced á su estilo lánguido y afeminado pero al mismo tiempo elegante y gracioso, caracteriza á la Atenas de aquel tiempo mejor que cualquiera declamación de los historiadores retóricos. [Véase Ateneo 14, p. 622 e.]

<sup>3)</sup> Véase sobre todo el fragm. 103 donde Arquíloco describe en versos asinartetes, con épodos yámbicos, el violento amor que le oprimía el corazón, le oscurecía la vista y le privaba de la razón, refiriéndose sin duda á su antiguo amor á Neóbule. Es por muchos conceptos semejante á éste, el épedo 11 de Horacio.

diaba, por decirlo así, la formación de las estrofas tales y como las encontramos en los fragmentos de los líricos eólicos. Nos referimos á los *épodos*, los cuales no figuran aún aquí como estrofas, sino como versos más cortos colocados á continuación de otros más largos: así un dímeter yámbico convierte al épodo en trímetro; un dímeter ó un trímetro yámbico, en exámetro dactílico; un verso corto dactílico, en un trímetro yámbico; y un verso yámbico, en un asinartete; todo lo cual responde al propósito de dar mayor fuerza y energía á la débil cadencia del ritmo, si bien los fines de tales combinaciones de épodos son tan numerosos como las diversas clases de estas mismas combinaciones; y si á primera vista parece que Arquíloco las hacía á capricho, no es difícil, examinándolas más detenidamente, descubrir el peculiar mérito de cada una de estas composiciones epódicas <sup>1)</sup>.

Todas estas formas métricas no son, sin embargo, para nosotros más que esqueletos que sólo la imaginación es capaz de revestir de carne y de darles vida, siendo como es imposible restablecer el modo con que Arquíloco las recitaba. No obstante, conocemos de él lo bastante para poder asegurar que también en ellas la monotonía de la recitación rapsódica había cedido el puesto á un estilo más libre y más atrevido, el cual degeneraba á menudo en caprichoso y fantástico, aunque en general, como ya antes hemos dicho <sup>2)</sup>, no fueran cantadas, sino declamadas rapsódi-

<sup>1)</sup> Cuando un solo épodo sigue á dos versos más largos, como en el fragm. 86:

Δινός τις ἀνθρώπων ὄδε,  
ὡς ἄρ' ἀλώπηξ καίετος  
ξυωνίην ἔμιξεν,

resulta una breve estrofa. Si se unen los dos últimos versos en uno solo se forma un *proodo*, forma opuesta al épodo y que se encuentra á menudo en Horacio. [Bergk escribe:

ὡς ἄρ' ἀλώπηξ καίετος ξυωνίην  
ἔμιξεν.]

Otro ejemplo de estrofa es el canto de victoria que se dice compuesto por Arquíloco para la fiesta olímpica de Heracles y de Iolao: dos trímetros con esfímnion: Τήνελλα καλλίνικε fragmento 119. [Bergk, sin embargo la divide de otro modo:

Τήνελλα,  
καλλίνικε χαίρ' ἀναξ, Ἡράκλεε;  
αὐτός τε καὶ Ἰόλαος αἰχμητὰ δύο  
Τήνελλα  
καλλίνικε χαίρ' ἀναξ, Ἡράκλεε;.]

<sup>2)</sup> Cap. IV.



camente: Pero Arquíloco había inventado un modo de recitar los yambos, por el cual ciertos pasajes eran declamados al son de un instrumento musical y otros eran cantados <sup>1)</sup>. Atribuíase también á Arquíloco la paracataloge <sup>2)</sup>, que consistía en la interpolación de un pasaje recitado sin sujeción á ritmo alguno ni á melodía determinada, en una composición formada con arreglo á un ritmo fijo. Finalmente, muchos sostienen, aunque en realidad no está claramente probado, que Arquíloco fué el primero que separó la música instrumental del canto; de modo que el instrumento no acompañaba á la voz hasta el fin, mientras que los músicos antiguos acompañaban cada una de las notas vocales con las correspondientes notas instrumentales <sup>3)</sup>. Usábase para acompañar los yambos cierto instrumento de cuerda, de forma triangular, llamado yámbico, inventado probablemente en la época en que floreció Arquíloco <sup>4)</sup>.

Imposible era hacer gracia al lector de todas estas explicaciones, quizá demasiado áridas, si habíamos de darle una idea del sorprendente genio que dió á Arquíloco el primer lugar, después de Homero, entre los creadores de la poesía helénica. Resta aún por examinar otro aspecto notable de las composiciones de este poeta: la *lengua*. Remontándonos con el pensamiento á la época en que el estilo épico con su invariable majestad, que enaltece el asunto más ínfimo con su riqueza en pintorescos epítetos y en brillantes y extensas descripciones, era el único cultivado por los poetas, y en que la elegía acababa de nacer, nos convenceremos de cuán árdua era la empresa de introducir en la poesía una len-

<sup>1)</sup> τὰ μὲν (τῶν ἰαμβείων) λέγεσθαι παρὰ τὴν κρούσιν, τὰ δ' ᾄδεσθαι. Plutarco *op. cit.* Esto se relacionaba con la composición epódica, aunque según Plutarco se encontraba también en los trágicos, verosimilmente en las uniones de trimetros y de versos dómicos que sobre todo se hallan en Esquilo.

<sup>2)</sup> [Plutarco, *de Musica* c. 28.]

<sup>3)</sup> Plutarco llama á este último método *πρόσχορδα κρούειν*, y al primero ἢ ὑπὸ τὴν ᾠδὴν κρούσειν, que se dice fué inventado por Arquíloco. El significado se explica claramente comparando á Aristóteles, *Problemas* 19, 39, p. 921, a, 25 con Platon, *Leyes* 7, p. 812, d. Κρούειν significa, tocar un instrumento de música, lo mismo la flauta que la cítara.

<sup>4)</sup> Véase Ateneo 14, p. 636, b, Hesiquio y Focio en ἰαμβύκη. El instrumento κλεψιάμβος de que [en Filis] habla Ateneo [*op. cit.*, véase Aristoxeno, *ibid.* 4, 182-183] parece haber sido especialmente destinado á la ὑπὸ τὴν ᾠδὴν κρούσειν. [Véase la enumeración en Pollux 4, 59 y comentarios de Volkmann al tratado *de Musica*, de Plutarco, p. 162.]

gua que, renunciando á todas estas prerogativas, intentaba expresar las ideas tales y como eran concebidas por una inteligencia clara y observadora. No se encuentran en ella esos epítetos puramente de adorno, cuyo solo fin es hacer más completo el cuadro que se propone trazar el poeta, sino que cada adjetivo indica la cualidad adecuada al objeto, representado en una determinada posición <sup>1)</sup>; exclúyense de ella los vocablos é inflexiones anticuados rodeados por ende de venerable prestigio, empleándose sólo el lenguaje vulgar; y si hoy se encuentran en sus composiciones algunas palabras raras que exigen explicación, débese á que en el dialecto jónico conservábanse aún algunos vocablos que más tarde cayeron en desuso. Encontramos también allí el artículo, no conocido en la lengua épica <sup>2)</sup>, y varias partículas empleadas de una manera que tiene más conexiones con la prosa que con la poesía épica. En suma, es la misma lengua que hallamos en los cómicos atenienses, y que, suprimiendo el ritmo, encontraríamos también en un prosista; y sólo se distingue del lenguaje común en la energía y vivacidad con que las ideas están concebidas y expresadas, y en la elegancia de los pensamientos <sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> Para mayor claridad y para más fácil inteligencia del lector, añadiré que de este género son los adjetivos del fragmento 100, por ejemplo:

οὐκ εἶ' ὁμῶς θάλλεις ἀπαλὸν χρῶμα, κάρφεται γὰρ ἦδη,

donde la piel no es llamada delicada en general sino con relación á la pasada juventud de la persona á quien el poeta se refiere; y los del fragmento 128:

ἄμυδρῶν χοιρῶδ' ἐξαλειόμενος,

donde el escollo no es llamado sombrío en general, sino con relación á la dificultad de evitarlo cuando se encuentra bajo la superficie del agua. Los epítetos épicos como los del fragmento 48:

παῖδ' Ἄρσω μητρῶνου.

son muy raros.

<sup>2)</sup> Por ejemplo el fragmento 91:

τοιγῶδε δ', ὦ πίθηκε, τὴν πυγὴν ἔχων,

donde el artículo separa al predicado *τοιγῶδε* de *πυγή*: «Tal es la parte posterior que tienes.»

<sup>3)</sup> Como ejemplos de la sencillez del lenguaje de Arquíloco, podemos citar dos fragmentos que pertenecen evidentemente á un poema algo semejante al épedo 6 de Horacio. Comenzaba el fragmento 118:

Πόλλ' οἶδ' ἀλώπηξ, ἀλλ' ἐχίνος ἔν μέγα.

La zorra es muy astuta, pero el erizo conoce un gran arte: el de contraerse y resistir al enemigo. [Según Zenobio, *Prov.* 5, 68, este verso se encontraba



Como ya hemos hecho lo posible por dar una idea clara del mérito relevante de Arquíloco, nos contentaremos con hacer un sumario análisis de los trabajos de sus sucesores en la poesía yámbica, puesto que las obras de aquél podrán servirnos como de tipo de comparación en el examen de las composiciones de los demás.

*Simónides de Amorgos*, que floreció hacia la 29.<sup>a</sup> Olimpiada (664 a. Chr.), sigue tan de cerca á Arquíloco, que casi puede considerarse á ambos como contemporáneos. Su historia, como la de Arquíloco, se relaciona con la fundación de una colonia: dícese que Simónides condujo á los Samios á la vecina isla de Amorgos, donde fundó tres ciudades, en una de las cuales, Minoa, se estableció. Él, como Arquíloco, compuso yambos y tetrametros trocaicos, castigando en el primer metro á determinados personajes con el azote del sarcasmo y del ridículo. Había un cierto Orodécides que era para Simónides lo que para Arquíloco la familia de Licambes <sup>1)</sup>. Es, sin embargo, muy digno de tenerse en cuenta el especial empleo que Simónides hizo del metro yámbico, haciendo por lo general blanco de su sátira, no ya á personas determinadas, sino á clases enteras de la sociedad; particularidad que da á sus yambos cierta semejanza con la sátira que aparece mezclada en los poemas de Hesiodo; semejanza tanto mayor cuanto que en el fragmento más extenso aún existente, Simónides desfoga su mal humor contra las mujeres. A este fin, se sirve de una invención que más tarde reaparece en los gnomos de Focílides <sup>2)</sup>, haciendo derivar las condiciones varias y generalmente malas de las mujeres, de la diversidad de su origen, presentando por medio de esta ficción un cuadro más animado de sus caracteres que si hubiera simplemente enumerado sus cuali-

ya en Homero, según todas las probabilidades en el Margites, como supone Bergk. Véase p. 213. De igual suerte en época posterior parece aludir á él el poeta trágico Ion, de modo que es muy probable que quedase como proverbio.] Y en el final del fragmento 65:

ἐν δ' ἐπιστάμαι μέγα,  
τὸν κακῶς τι [μὲ ἐν Bergk] δρῶντα δεινοῖς ἀνταμείβεσθαι κακοῖς,

el poeta se representaba á sí mismo, como un erizo que sabe contestar al que le maltrata, maltratándole también. Según esto, es fuerza considerar el primer fragmento como un tetrametro trocaico incompleto.

<sup>1)</sup> [Según el testimonio de Luciano, *Pseudol.* Cap. 2.]

<sup>2)</sup> [Fragm. 3 de Bergk. Véase L. v. Sybel, en el artículo: *zu Simonides von Amorgos*, en *Hermes*, vol. 7, p. 354 y 357.]

dades. La mujer sucia descende de la cerda; la astuta, de la zorra; la chillona, de la perra; la holgazana, de la tierra; el mar produjo á la mujer inconstante y veleidosa; la glotona y sensual procede del asno; la perversa, de la comadreja; la coqueta, del caballo; la fea y maliciosa, de la mona; sólo una raza ha sido creada para labrar la felicidad del hombre: la de la mujer laboriosa que vela constante y fielmente por su hogar, y la cual trae su origen de la abeja.

Con el estilo rudo y un poco áspero de Simónides, forma sorprendente contraste el modo cómo el gran *Solon* trató este mismo género poético. El *yambo* conserva en el legislador de Atenas su carácter apasionado, enérgico y violento; pero sólo se sirve de él para propia defensa en una causa justa. Una vez planteada su legislación, Solon vió que, á pesar de los esfuerzos que había hecho para satisfacer las exigencias de todos los partidos, ó quizá precisamente por lo mismo que había procurado dar á cada partido y á cada clase participación en el poder, revistiéndolos de cierta autoridad, no había logrado contentar á ninguno. Con este motivo, y para avergonzar á sus adversarios, escribió algunos yambos en que invita á sus detractores á meditar de cuántos ciudadanos se habría privado la república si él hubiera dado oídos á las pretensiones de las diversas fracciones; y para probar la bondad de su sistema, apela, lleno de noble indignación, al testimonio de la más potente de las diosas, á la Tierra, madre de Cronos, cuya superficie estaba antes cubierta de numerosas piedras terminales (*ἕροις*) en señal de que los campos estaban hipotecados, y cuyas piedras hizo él desaparecer devolviendo el pleno dominio de los terrenos á los deudores. Este fragmento, conservado por Aristides el retórico y por Plutarco, merece ser leído <sup>1)</sup>, porque nos suministra una idea clara, no sólo de la situación política de Atenas en aquella época, sino también de los poemas yámbicos de Solon: en él, el poeta hace gala de una energía y de una habilidad verdaderamente atenienses, en la defensa de una causa querida, y se descubren los primeros gérmenes de aquella elocuencia <sup>2)</sup> que habían de llevar á su colmo los diálogos de la

<sup>1)</sup> [Plutarco al hablar de Solon c. 15 y Aristides, vol. 2, p. 536 de Dindorf. Fragn. 36 y 37 de Bergk entre los cuales hay una pequeña laguna.]

<sup>2)</sup> *δεινότης*. [Véase R. Volkmann, *die Rhetorik der Griechen und Römer*, p. 456-457.]



escena ateniense y las arengas ante las asambleas populares y en los tribunales de justicia. El dialecto y las expresiones en la poesía de Solon son á todas luces jónicas.

Los escasos fragmentos que hasta nosotros han llegado de los troqueos de Solon, bastan para que nos formemos idea del empleo que el poeta hacía de este género poético. Escribió Solon los troqueos casi al mismo tiempo que los yambos, esto es, cuando después de sus leyes, y á pesar de ellas, reanudábase más encarnizada que nunca la lucha entre los partidos dirigidos por sus ambiciosos jefes, y cuando algunos ciudadanos respetables y sedudos reconvenían á Solon porque, patriota y amigo del pueblo, no había empuñado con mano firme las riendas del gobierno y no se había declarado monarca. A esto contesta Solon <sup>1)</sup>: «Solon no se ha mostrado en esta ocasión ni prudente ni hábil, porque los dioses le ofrecían la felicidad y él la ha rehusado, y porque cuando tenía cogida la presa la dejó escapar en vez de tirar de la red; de otra suerte <sup>2)</sup>, conquistando el poder, acumulando cuantiosas riquezas y reinando en Atenas, siquiera hubiera sido un día tan sólo, habría tenido después el placer de verse desollado vivo y de ver perecer á todo su linaje.» El humor jovial que, aun en esta descarnada traducción, se observa en el contraste entre el comienzo solemne y sincero y el final cómico é inesperado, produce mucho más efecto en el hermoso ritmo del tetrámetro trocaico, cuya movilidad y ligereza supone necesariamente una mímica animada <sup>3)</sup>, del que convendría á este fragmento. Los demás fragmentos en versos trocaicos que de Solon han llegado hasta nosotros, se refieren al mismo asunto, y es más que probable que no formaran más que un poema de este género <sup>4)</sup>.

De índole mucho más conforme con la primitiva forma del verso yámbico, era el estilo de *Hiponax*, que floreció hacia la 60.<sup>a</sup> Olimpiada (540 a. Chr.). Nacido en Efeso, y obligado por los tiranos Atenágoras y Comas á abandonar su patria, fué á estable-

<sup>1)</sup> Fragm. 33 de Bergk.

<sup>2)</sup> Debe leerse ἤθελεν, y no ἤθελον. [Bergk sostiene la última que descansa en una conjetura de Xylander, al hablar de la vida de Solon por Plutarco, Cap. 14.]

<sup>3)</sup> χειρονομία. [No existe testimonio alguno que hable de esta gesticulación.]

<sup>4)</sup> [Según Plutarco, en la vida de Solon, Cap. 14, iba dirigida á un cierto Foco. Según todas las probabilidades, Aristides en su oración 49, vol. 2, p. 536 de Dindorf, habla de este poema cuando dice: ὁ δὲ δὴ Σόλων καὶ βιβλίον ἐξέπιτρεψε, ποιήσας εἰς αὐτὸν καὶ τὴν ἑαυτοῦ πολιτείαν.]

cerse en Clazomene, ciudad jónica también. Esta persecución política, que nos induce á suponer á Hiponax ardiente defensor de la libertad, fué probablemente la primera razón de la amargura y de los misantrópicos sentimientos que revelan sus producciones. A Hiponax se atribuye precisamente la misma ira apasionada, violenta y feroz de que eran expresión los yambos de Arquíloco; y tanto como este último detestaba á la familia de Licambes, tanto odiaba Hiponax á Búpalo y á Atenis, dos escultores miembros de una familia de artistas que desde hacía muchas generaciones florecía en Chíos <sup>1)</sup>, á los cuales había servido el poeta de asunto para una caricatura, en que le presentaban raquítico, feo y macilento. Hiponax se vengó con los yambos más punzantes, de los cuales existen aún algunos fragmentos <sup>2)</sup>, según los que la desesperación de sus enemigos llegó á tal extremo, que se dieron la muerte. No parece, sin embargo, que las sátiras de Hiponax se dirigiesen siempre contra personas determinadas, sino que antes bien, á juzgar por los fragmentos que de ellas poseemos, se referían á la sociedad en general, pero considerándola por el lado grotesco y risible. Objeto favorito de sus sarcasmos fué el lujo de los griegos del Asia Menor, que en aquella época había llegado á su colmo. El poeta dice en uno de sus fragmentos más largos <sup>3)</sup>: «pues uno sólo de vosotros, como un eunuco de Lampsaco, ha devorado tranquilamente día tras día un diluvio de atunes con exquisitas salsas aderezados, y consumido su patrimonio, de tal modo que ahora se ve obligado á trabajar las rocas con el azadon y á tomar por todo alimento algunos higos y el negro pan de cebada, manjar del esclavo.»

El lenguaje que emplea Hiponax está más plagado que el de los demás poetas yámbicos, de vocablos vulgares como son por ejemplo los nombres de los manjares, de los vestidos y de los utensilios de toda clase, vocablos de que hacían uso en su conversación ordinaria las últimas clases de la sociedad; claramente se ve, sobre todo, que se esforzaba por describir en sus yambos escenas locales llenas de colorido y de verdad. A este propósito, Hiponax se aventuró á introducir en el metro una modificación tan atrevida como feliz, cambiando, con objeto de moderar el rápido

<sup>1)</sup> [Véase O. Müller, *Archäologie* § 82, nota.]

<sup>2)</sup> [Fragm. 10 á 14 de Bergk.]

<sup>3)</sup> En Ateneo 7, p. 304, b. Fragm. 35.



movimiento del yambo, el último pie del yambo puro en espondeo, contraviniendo de esta suerte á la ley fundamental de esta especie de verso. Transformado de esta suerte el metro <sup>1)</sup>, y privado de su belleza y de su regularidad, trocose en una forma rítmica perfectamente adecuada á la descripción de los defectos morales, que tan al vivo dibujaba Hiponax. Los yambos de este género (llamados también coliambos ó trímetros escazontes), adquieran mayor lentitud cuando el quinto pie es también espondeo, á lo cual no se opone su primitiva estructura; y en este último caso recibían el nombre de yambos cojos (isquiorrógicos). Un gramático <sup>2)</sup> decide la cuestión, difícil de resolver según antiguos testimonios, de si la invención de esta clase de versos ha de atribuirse á Hiponax ó á otro autor de yambos, Ananio, suponiendo que Ananio inventó los isquiorrógicos é Hiponax el escazon ordinario. No obstante Hiponax, al menos en los fragmentos que con su nombre se han conservado, se sirvió á veces del espondeo en el quinto pie <sup>3)</sup>. Ambos poetas introdujeron la misma alteración, y con el mismo resultado, en el tetrametro trocaico, haciendo larga regularmente la penúltima sílaba, que debía ser breve: de esta clase de versos existen aún algunos fragmentos <sup>4)</sup>. Es indudable que Hiponax compuso también versos trímetros puros como los de Arquíloco, pero no existe fragmento alguno que pruebe que los mezcló con escazontes <sup>5)</sup>.

Ananio casi no tiene en la historia literaria una personalidad distinta de la de Hiponax. Parece que sus poemas fueron reunidos en un solo volumen en Alejandría, y que nunca se conoció, ó que se había perdido, el *criterium* para determinar si tal ó cual pasaje pertenecía á uno ó á otro de estos escritores: así, sucede á veces que un mismo verso es atribuido á ambos <sup>6)</sup>; y los fragmentos, poco numerosos por cierto, que indudablemente pertenecen á Ananio están escritos en un estilo tan semejante al de

<sup>1)</sup> τὸ ἄρρυθμον. [Demetrio, *de elocut.* § 301: σημείον δὲ καὶ τὰ Ἰππώνακτος, λαιδορῆσαι γὰρ βουλόμενος τοὺς ἐχθροὺς ἔθραυσεν τὸ μέτρον καὶ ἐποίησε χωλὸν ἀντὶ εὐθέος, καὶ ἄρρυθμον, τούτεστι δεινότερον πρέπον καὶ λαιδορῆται.]

<sup>2)</sup> En Tyrwhitt, *Dissert. de Babrio*, p. 17.

<sup>3)</sup> \* Véase *Babrii fabulae Aesopaeae, emend. C. Lachmannus et amici*. Berolini, 1845, p. 89 y ss.

<sup>4)</sup> [Hiponax fragm. 78 á 84, Ananio fragm. 5 de Bergk.]

<sup>5)</sup> [Prisciano, *de metris comicis*, p. 428 de Keil, que se funda en Heliodoro.]

<sup>6)</sup> Como en Ateneo 14, p. 625 c.

Hiponax, que sería vana pretensión la de querer señalar entre ellos una diferencia característica <sup>1)</sup>.

Afines del yámbico son otros dos géneros poéticos que, aunque muy diversos entre sí, ambos tienen su origen en la tendencia á describir lo ridículo, y ambos también guardan íntima relación histórica con la poesía yámbica. Estos géneros son la fábula (llamada primero *αἶνος* y designada más tarde con las expresiones más vagas de *μῦθος* y *λόγος* <sup>2)</sup>) y la parodia.

Por lo que hace á la *fábula*, no es improbable que en otros países, y sobre todo en la Europa septentrional, naciera de la contemplación de la vida de los animales, que á menudo recuerdan la industria humana. El *αἶνος* es, como su mismo nombre indica, una amonestación (*παραίνεσις* <sup>3)</sup>), ó mejor, una censura que, ya por temor á una sinceridad excesiva, á una provocación, ó á chistes demasiado picantes, se disfraza con la máscara de un sucedido entre animales: tal carácter reviste, en efecto, en Hesiodo, donde por primera vez lo encontramos <sup>4)</sup>: «Ahora voy á contar á los reyes una fábula que comprenderán bien. Así dijo al ruiseñor el halcon, que hendiendo los aires lo llevaba entre sus agudas garras, mientras que él se lamentaba amargamente: ¿Por qué gritas tanto, loco? Has sido cogido por uno más fuerte que tú, é irás donde yo te lleve: por muy bien que cantes, no he de dejar, si quiero, de devorarte, ó de darte libertad.» El mismo empleo ha-

<sup>1)</sup> No hay razón alguna para colocar en esta época á *Herondas* (sobre la verdadera forma del nombre *Herodas*, véase Meineke en otra edición de Babrio, p. 151-152), por muchos considerado como autor de los coliambos. Respecto á los *mimiambos* que se le atribuyen, hablaremos más adelante, en el segundo período, al tratar de los mimos de Sofron.

<sup>2)</sup> [Sobre la diferencia entre *αἶνος* y *μῦθος* véase Julián, *Or.* 7, p. 268 de Hertl.]

<sup>3)</sup> Véase G. C. Lewis en el *Philological Museum*, vol. 1, p. 281. [Véanse los escolios á Theon. *Progymn.*, vol. 1, p. 259 de Walz: *αἶνός ἐστι λόγος μυστικῶς ἐκφερόμενος ὑπὸ ἀλόγων ζώων ἢ φυτῶν πρὸς ἄλλων παραίνεσιν* y Ammonio en *αἶνος*, O. Keller en sus *Untersuchungen über die Geschichte der griechischen Fabel*, Leipzig, 1862, p. 310, pone en duda la conexión entre *αἶνος* y *παραίνεσις* al explicar con más acierto la significación gnómica de *αἶνος*; por el concepto de enigma, latente en esta palabra y por consiguiente de su sentido profundo y oculto de la imagen representada. Mirada bajo otro punto de vista, la fábula, considerada como relato de un hecho fingido, cuyo fin es acordar una regla de vida y de prudencia, cae bajo el concepto de la epopeya, no obstante ser también esencialmente distinta del apólogo épico, á cuyo género pertenece, por ejemplo, la *Batracomiaquia*.]

<sup>4)</sup> *Trabajos y Días*, versos 202 y ss.



cía Arquíloco de la fábula en sus yambos contra Licambes <sup>1)</sup>). En ellos cuenta cómo la zorra y el águila habían hecho un tratado de alianza; pero el águila— así continúa la fábula según otros autores <sup>2)</sup>—observó con tan poca fidelidad el convenio, que devoró á los hijos de la zorra. No pudo hacer ésta otra cosa que pedir venganza á los dioses, los cuales no dejaron de atender sus ruegos: así, sucedió que el águila, al robar la carne de una víctima sagrada, no echó de ver que con ella llevaba también algunas chispas que prendieron fuego al nido y abrasaron sus hijuelos. Es indudable que Arquíloco quería con esto decir á Licambes que, si él no era bastante poderoso para pedirle cuentas de la ruptura del contrato, invocaría contra él el castigo de los dioses. Otra fábula de Arquíloco iba dirigida contra el absurdo orgullo de una noble prosapia <sup>3)</sup>. De igual suerte, Estesícoro se sirvió, para prevenir contra Falaris á sus compatriotas los Himerianos, de la fábula del caballo que, para vengarse del ciervo, consiente en llevar sobre su lomo al hombre, haciéndose su esclavo <sup>4)</sup>. La misma explicación tienen, en cuantas noticias auténticas se refieren á su origen, todas las fábulas de Esopo. Trátase siempre en ellas de cualquier acto ó proyecto absurdo y descabellado de los Samios, de los Atenenses ó de los Delfianos; Esopo nos describe en una fábula su índole y sus consecuencias con más claridad, precisión y eficacia que si hubiera hecho uso de los más contundentes argumentos. Pero por lo mismo que el verdadero y principal objeto de la fábula griega lo constituyen los actos y ocupaciones del hombre, dándose cabida en ella á los animales con el fin exclusivo de velar el sentido, nada tiene aquélla de común con la historia de las leyendas populares, ni guarda relación alguna con las tradiciones mitológicas sobre las metamorfosis de los animales: la fábula es libre invención de aquellos que descu-

<sup>1)</sup> Fragn. 86.

<sup>2)</sup> Coraes *Métron Aíswoníon sunaywón*, c. 1. [5 en la colección de Halm.] Aristófanes atribuye esta fábula á Esopo, *Aves* 651.

<sup>3)</sup> Véase fragn. 89 y Coraes c. 29, véase p. 295 [43 y 44 de la colección de Halm. Véase fragn. 91 de Arquíloco y H. Buchholz, *die Fabel vom Affen und Fuchs bei Archilochos* en el *Rhein. Museum*, vol. 25, p. 176 y ss.]

<sup>4)</sup> Aristóteles, *Retórica* 2, 20. [Véase Conon, *narrat.* c. 42 y *Rhetor. Graeci*, edic. de Walz, vol. 1, p. 424.] De una manera muy análoga á esta, aplica la fábula Mesenio Agripa; es, sin embargo, muy difícil de creer que el ænos así empleado fuera conocido desde entonces en el Lacio, y yo considero esta historia como transportada de Grecia á Roma.

brieron en las costumbres y cualidades de los irracionales ciertas analogías con las del hombre, y que, conservando á este mundo de los animales su verdadero carácter, encontraron medios de presentarlo en sus ficciones prestándoles lenguaje y hasta entendimiento, con el objeto de conseguir el fin que se proponían.

Es muy probable que el gusto por el apólogo y otra multitud de análogas invenciones fuese importado á Grecia del Oriente; porque esta especie de narración simbólica y velada está, á decir verdad, más en armonía con el carácter oriental que con el griego; así, en el Antiguo Testamento se encuentra también una parábola por el estilo de las fábulas de Esopo (*Jueces*, IX, 8 y ss.). Pero á fin de no extraviarnos por terrenos completamente extraños á nuestro propósito, nos limitaremos á decir que los Griegos mismos reconocieron aquel origen oriental á juzgar por los nombres que dieron á sus fábulas. Llamaban *libicas* á una especie de fábulas, de origen africano según todas las probabilidades, y que sin duda pasó de Cirene á Grecia. A este género pertenece, según Esquilo <sup>1)</sup>, la bella fábula del águila que, mirando las plumas de la flecha que la había herido, exclama: «Debo la muerte á las plumas sacadas de mis propias alas.» Este ejemplo nos demuestra que la fábula líbica no era sino una especie de apólogo <sup>2)</sup>, lo mismo que los géneros llamados *ciprio* y *cilicio* por los retóricos de la decadencia <sup>3)</sup>, los cuales nos transmiten también los nombres de ciertos fabulistas bárbaros: el libio *Cibiso* <sup>4)</sup> y el cilicio *Connis*. Cítase también la disputa entre el olivo y el laurel en el monte Tmolo como una fábula de los antiguos *Lidios* <sup>5)</sup>. Las fábulas *carias*, por el contrario, estaban tomadas de los acontecimientos de la vida humana, como por ejemplo, la que citan los poetas líricos griegos Timocreonte y Simónides: un pescador cario ve, en

<sup>1)</sup> Fragn. 129 de los Mirmidones en Dindorf.

<sup>2)</sup> [La denominación es *Λιβυτικαί, Λιβυτικαί* en el *proem.* de Babrio 2 ó *Λιβυκαὶ λόγοι Retórica* de Aristóteles 2, 20. Véase sobre esto O. Keller, *op. cit.*, p. 353 y ss.]

<sup>3)</sup> Theon c. 3 y en parte también Aftonio. [Y lo mismo Hermógenes en Walz, *Rhetor. Graeci*, vol. 1, p. 10, 59, 172. 2, p. 12, 163.] Un fragmento de la fábula cipria de las palomas de Aphrodite, se halla publicado en los extractos del *Codex angelicus* en Walz, *Rhetor. Graeci*, vol. 5, 2, p. 12. [*Diogenianus praef.* 180. Fragn. 5 de Timocreonte en Bergk.]

<sup>4)</sup> [No puede resolverse de plano si este nombre debe escribirse *Κυβισσός* ó *Κυβισσός*. Véase O. Keller, *op. cit.*, p. 355-356.]

<sup>5)</sup> Calimaco, fragn. 93 de Bentley.



el invierno, un pólipo marino, y dice para sí: si me echo al agua para cogerlo, moriré de frío; si no lo cojo, mis hijos morirán de hambre <sup>1)</sup>. De índole análoga son las fábulas *sibaríticas* cuyo conocimiento debemos muy especialmente á Aristófanes: en ellas se refiere alguna ingeniosa frase de un habitante de Sibaris, con las especiales circunstancias que la motivaron <sup>2)</sup>. Parece que la numerosa población de esta rica colonia jónica concedía, como otras muchas poblaciones modernas, excepcional importancia á estas ingeniosas frases, que recibía y conservaba con verdadera pasión. Es también indudable que los *apotemas* de Sibaris <sup>3)</sup> mencionados por el poeta siciliano Epicarmo no eran otra cosa que lo que otros llamaban fábulas sibaríticas, aunque á veces se encontraban en ellas incidentalmente dotados de vida y hasta de la facultad de hablar, no sólo los animales, sino también los objetos inanimados: tal sucedía, por ejemplo, en la ya citada fábula de Aristófanes <sup>4)</sup>: una mujer de Sibaris rompe una vasija de barro, que comienza á prorumpir en grandes voces llamando testigos que presenciaron cómo ha sido maltratada; la mujer exclama entonces: «¡Por Cora! si en vez de llamar testigos te apresuraras á comprar un aro de hierro que mantuviese unidos tus pedazos, mostrarías más talento.» Sirvese de esta fábula un viejo jovial y petulante para poner en ridículo á un hombre á quien ha maltratado, y que le amenaza con querellarse ante el juez. Aristófanes presenta siempre las fábulas sibaríticas y esópicas como amenas invenciones ó historias burlescas (*γέλοια*), que pueden imprimir á cualquier asunto serio un carácter jocoso.

Volviendo ahora á Esopo, diremos que, como ha demostrado Bentley <sup>5)</sup>, estaba muy lejos de ser considerado por los Griegos como uno de sus poetas, y mucho menos como uno de sus escritores, sino sólo como un ingenioso fabulista, con cuyo nombre

<sup>1)</sup> Del *Codex angelicus* en Walz, *Rhetor. Graeci*, vol. 2, p. 11, y de los Proverbios de Macario en Walz, *Arsenii Violetum*, p. 318. [Véase *Diogenianus praef.* 119, Timocreon (fragm. 4) *ibid.*, p. 179 y fragm. 11 de Simónides.]

<sup>2)</sup> Aristófanes, *Avispas* 1259, 1427, 1437.

<sup>3)</sup> En Suidas, s. v. *Συβαριτικαί*. [Suidas utilizó como fuentes los escolios á las Aves de Aristófanes, verso 344. Véase Lorenz, *Leben und Schriften des Koers Epicharmos*, Berlin, 1864, p. 277.]

<sup>4)</sup> [*Avispas* 1434 y ss.]

<sup>5)</sup> [*Abhandlungen über die Briefe des Phalaris*, p. 574 y ss. de la traducción de W. Ribbeck.]

andaban en boga varias fábulas de frecuente aplicación á las vicisitudes de la vida, y al cual fueron más tarde atribuidas casi todas las nuevas invenciones de este género. Su biografía ha sido tejida por posteriores generaciones con toda especie de aventuras bufas y extravagantes; pero lo que de él dicen los escritores anteriores á Aristóteles <sup>1)</sup> se reduce á lo que sigue: Esopo fué esclavo de un samio llamado Iadmon, natural de Hefestópolis; vivía en la época de Amasis, rey de Egipto (el reinado de Amasis comienza en el año 3 de la 52.<sup>a</sup> Olimpiada, 570 a. Chr.). Según el testimonio de Eugeon <sup>2)</sup>, antiguo historiador de Samos, había nacido en Mesembria, ciudad de la Tracia que existía mucho tiempo antes de que los Bizantinos, reinando Darío, establecieran en ella una colonia <sup>3)</sup>: otras noticias menos auténticas lo declaran natural de Cotieon, en Frigia. Su sagacidad é ingenio le valieron la libertad, y si continuó en la casa de Iadmon <sup>4)</sup> fué en calidad de liberto, pues de otro modo no habría podido defender en público, como lo dice Aristóteles <sup>5)</sup>, la causa de un demagogo, en cuyo favor refirió (con ironía extremada) cierta fábula. Tiénese por cosa casi indudable que Esopo murió en Delfos y á manos de los Delfianos, quienes irritados por los sarcasmos de sus fábulas, acusáronle de haber robado el templo y lo condenaron á muerte <sup>6)</sup>. Aristófanes alude á una fábula que Esopo cantó á los Delfianos: la fábula del escarabajo que logró vengarse del águila <sup>7)</sup>.

<sup>1)</sup> [Escolios á las Aves de Aristófanes, verso 471, comparados con Heracleides Pónticos, p. 15, 10.]

<sup>2)</sup> *Εὐγεῶν ὁ Εὐγεῶν* y no como está escrito en Suidas *Εὐγεῶν* s. v. *Αἰσωπος*. [Este nombre es *Εὐγεῶν* en Dionisio de Halicarnaso, *de Thucyd. judic.* c. 5. En el *Certamen Homeri et Hesiodi*, p. 4, 19 de la edición de Nietzsche y en Focio en *νῆξ*. Dobree y Meineke han escrito *Εὐγαῶν*. Heracleides Pónticos en la Política de los Samios, fragm. 10 y el escoliasta de las Aves de Aristófanes, verso 471, sostienen el origen tracio de Esopo. O. Keller, *op. cit.*, p. 376, combate esta opinión, afirmando que Esopo fué un esclavo frigio que en el siglo vi (a. Chr.) vivió en Samos.]

<sup>3)</sup> Mesembria, Poltimbria y Selimbria son nombres tracios, y significan, respectivamente, ciudad del Meses, del Poltis y del Selis.

<sup>4)</sup> [Véase sobre este punto á O. Keller, *op. cit.*, p. 378.]

<sup>5)</sup> [*Retórica* 2, 20.]

<sup>6)</sup> [La leyenda de la muerte de Esopo á manos de los Delfianos, que dió motivo al proverbio *Αἰσωπέων αἶμα*, la refiere igualmente Aristóteles en la política de los Samios. Véase fragm. 445 de Rose.]

<sup>7)</sup> Aristófanes, *Avispas* 1448. Véase Paz 129. Coraes, *Aesop.* c. 2. [7 en la colección de Halm.]



El carácter de la fábula esópica es el del verdadero apólogo tal y como lo encontramos entre los Griegos: las cualidades y los actos de los animales se presentan de tal modo en ella, merced al lenguaje y á la reflexión que les concede el poeta, que vienen á tener grandísima semejanza con los acontecimientos y relaciones de la vida humana.

Intentóse probablemente desde muy temprano el dar una forma poética á las fábulas de Esopo; y aun se dice que Sócrates mataba las horas en su prisión ocupado en este entretenimiento. El metro más adecuado á la fábula parece que fué el yambo, verso que más tarde empleó Fedro, y á veces también el escazon, empleado por Calímaco y Babrio <sup>1)</sup>. Nada puede asegurarse, sin embargo, acerca de este punto, porque se ignora si existió en los primeros tiempos alguna versión métrica de esta fábula. El apólogo no era considerado como un género especial é independiente, sino como un elemento propio de otras clases de poesías, y especialmente de la yámbica.

El otro género poético cuyos orígenes queremos exponer aquí, es la *parodia*. Entendían ya los antiguos por esta denominación la transformación de poesías generalmente conocidas y celebradas, de modo que merced á sustanciales modificaciones, produjesen un efecto completamente contrario, sustituyendo á sentimientos poéticos elevados, sentimientos vulgares y ridículos. El contraste entre lo grande y sublime del poema primitivo que nos recuerda la parodia, y lo cómico que los reemplaza, hace resaltar el lado ridículo, grotesco y trivial del asunto parodiado. No tendían, sin embargo, semejantes transformaciones á aminorar la admiración y el respeto debidos al primitivo poeta (que por lo general era Homero), sino sólo á hacer la sátira más graciosa y mordaz. A pesar de esto, no puede negarse que á veces también la parodia parece como que se burla de las formas majestuosas y austeras de la epopeya, como el niño que en sus juegos se viste la amplia y severa toga del magistrado <sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Sin embargo, en Diógenes Laercio 2, 42, Sócrates cita un distico de una fábula esópica. [Sobre este mismo punto debe consultarse el Fedon de Platon, p. 60, d.] Encuéntanse también fragmentos de fábulas en exámetros. [Estos están coleccionados en Lachmann, p. 7 del prefacio de la edición de Babrio.]

<sup>2)</sup> [Debe distinguirse de la parodia como género especial, por ejemplo, los llamados silos del fiasio Timon, aquella que es puramente ocasional. Esta última, como lo demuestran innumerables ejemplos, principalmente en las Ra-

Ya antes hemos tenido ocasión de mencionar <sup>1)</sup> un fragmento de *Asio*, en metro elegiaco que, sin ser una parodia propiamente dicha, se asemeja mucho á este género poético, puesto que la descripción del parásito mendigo que en él se hace, resulta más cómica merced á una cierta solemnidad épica. Pero según el testimonio del erudito Polemon <sup>2)</sup>, el verdadero autor de la parodia fué el escritor de yambos Hiponax, de cuyas composiciones en este género se conserva aún un fragmento en versos exámetros: «Canta, oh Musa, á Eurimedon, esa voraz Caribdis, que todo lo sacrifica por dar gusto á su vientre, que todo, sin distinción, lo devora, y dí cómo una votación hostil le condenó á una muerte ignominiosa; tal fué la voluntad del pueblo, en la orilla del proceloso mar» <sup>3)</sup>. El que de esta suerte es ridiculizado era evidentemente un gastrónomo cuyo manjar favorito debía ser el pescado (*ψωπάγοι*): la feliz aplicación de las imágenes y de las fábulas es evidente y palmaria.

Por el contrario, la *Batracomiomaquia*, ó sea la guerra de los ratones con las ranas, que ha llegado hasta nosotros entre las epilas homéricas, no tiene tendencia alguna satírica, y sería tarea inútil la de esforzarse por encontrar en esta breve epopeya cómica un fin satírico. Constituye su asunto la historia de una lucha entre las ranas y los ratones, que por los nombres altisonantes de los guerreros, las minuciosas genealogías de los principales personajes, las pomposas arengas, la solemnidad épica, y muy especialmente por la parte que en el combate toman las divinidades del Olimpo, reviste todo el carácter de un poema épico heroico, con el cual forma un contraste bastante cómico la naturaleza del asunto. Por lo demás, á pesar de que ofrece muchas ideas ingeniosas y felices, el poema, considerado en conjunto, no revela una gran inventiva poética, y el estilo de la introducción es ya muy inferior al de la epopeya homérica; todo lo cual tiende á demostrarnos que la *Batracomiomaquia* es producción de los

nas de Aristófanes, tiene generalmente un fin satírico. Las definiciones que de ella dieron los antiguos son, en su mayor parte, insuficientes. La parodia en el sentido que en la antigüedad se daba á esta palabra, comprendía también lo que nosotros llamamos caricatura,] (el original alemán dice *Travestie*.)

<sup>1)</sup> Cap. X, (Elegía).

<sup>2)</sup> En Ateneo 15, p. 698, b.

<sup>3)</sup> [Fragm. 85 de Bergk, según el cual en el primer verso, *Εὐρυμεδοντιάδεα*, debe tenerse por patronímico.]



últimos tiempos de la época á que nos referimos: hipótesis es esta, confirmada por la tradición que la atribuye á Pigres, hermano de Artemisia, reina de Halicarnaso, coetáneo por consiguiente de las guerras médicas <sup>1)</sup>; si bien los antiguos de la época romana no vacilaron en atribuírle al mismo Homero <sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> El pasaje de Plutarco, *de malign. Herod.* c. 43 debe leerse como sigue: τέλος δὲ καθήμενος ἐν Πλαταιαῖς ἀγνοῆσαι μέχρι τέλους τὸν ἀγῶνα τοῦς Ἕλληνας, ὡς περ βατραχομαχίας γίνοντες (ἦν Πίγρης ὁ Ἀρτεμισίας ἐν ἔπεισι παίζων καὶ φλυαρῶν ἔγραψε) ἢ σιωπῇ διαγωνίσασθαι συνθεμένων, ἵνα λάθωσι τοὺς ἄλλους. [ἦν falta en los manuscritos. Reiske supone que debía ser ἦς. ἦ debe suprimirse delante de σιωπῇ, que no se encuentra en el texto.] Respecto de Pigres, véase á Suidas, el cual, sin embargo, confunde á la primera con la segunda Artemisia.

<sup>2)</sup> [Quizá también se dió ya carácter paródico al *Margites*, poema del cual hemos hablado en el texto p. 212. De entre los autores de parodias de época posterior, y cuyas producciones fueron transmitidas verbalmente y aun parecen haber sido improvisadas, debe mencionarse á Hegemon de Tasos, contemporáneo de Alcibiades. Este, como á menudo lo hicieron los poetas cómicos, presupone un exacto conocimiento de los resortes utilizados en la parodia.]

## CAPÍTULO XII

### Época de desarrollo de la música griega

Al ocupar en Grecia la elegía y el yambo un puesto al lado de la epopeya, la poesía alcanzó extraordinaria variedad de formas y una gran perfección, por lo menos aparente. La epopeya, alejándose más y más de la esfera de la vida ordinaria, entregábase á la contemplación de un mundo grandioso habitado por dioses y por héroes, en los cuales personificaba con fidelidad y verdad extraordinarias las pasiones y miserias de la vida humana. Merced á su predominio secular y exclusivo y á la predilección constante de que había sido objeto, llegó á ser la base de toda la poesía helénica, en cuyo progresivo desarrollo ejerció tal influencia, que aun en los géneros poéticos más diversos que nacieron después, se vislumbra cierto estilo épico y homérico <sup>1)</sup>. Así, los poetas líricos y dramáticos desarrollaron los caracteres de los héroes celebrados por la epopeya antigua, y sus descripciones, más que hijas de la imaginación del poeta, más que arbitrarias é individuales creaciones, parecían retratos fieles de seres reales. Alimentado por las producciones de la musa épica vivió muchos siglos el genio griego, y sólo cuando merced á estas mismas producciones alcanzó toda su madurez, rompió las ligaduras que le tenían fuertemente amarrado á la forma épica, para inventar, tímido al principio y moderadamente innovador en la elegía, más atrevido y más revolucionario en el yambo, nuevas formas que expresaran

<sup>1)</sup> [Esto es sin duda, lo que Esquilo quería dar á entender cuando decía que todos los poetas posteriores se alimentaban de las migajas de pan caídas de la mesa de Homero, Ateneo 8, p. 347, e. De una manera mucho más clara representó, según Eliano, esta misma expresión, un pintor alejandrino.]



últimos tiempos de la época á que nos referimos: hipótesis es esta, confirmada por la tradición que la atribuye á *Pigres*, hermano de Artemisia, reina de Halicarnaso, coetáneo por consiguiente de las guerras médicas <sup>1)</sup>; si bien los antiguos de la época romana no vacilaron en atribuirle al mismo Homero <sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> El pasaje de Plutarco, *de malign. Herod.* c. 43 debe leerse como sigue: τέλος δὲ καθήμενος ἐν Πλαταιαῖς ἀγνοῆσαι μέχρι τέλους τὸν ἀγῶνα τοῦς Ἑλληνας, ὡς περὶ βατραχομαχίας γίνοντες (ἢν Πίγρης ὁ Ἀρτεμισίας ἐν ἔπεισι παίζων καὶ φλυαρῶν ἔγραψε) ἢ σιωπῇ διαγωνίσασθαι συνθεμένων, ἵνα λάθωσι τοὺς ἄλλους. [ἢν falta en los manuscritos. Reiske supone que debía ser ἦς. ἦ debe suprimirse delante de σιωπῇ, que no se encuentra en el texto.] Respecto de Pigres, véase á Suidas, el cual, sin embargo, confunde á la primera con la segunda Artemisia.

<sup>2)</sup> [Quizá también se dió ya carácter paródico al *Margites*, poema del cual hemos hablado en el texto p. 212. De entre los autores de parodias de época posterior, y cuyas producciones fueron transmitidas verbalmente y aun parecen haber sido improvisadas, debe mencionarse á Hegemon de Tasos, contemporáneo de Alcibiades. Este, como á menudo lo hicieron los poetas cómicos, presupone un exacto conocimiento de los resortes utilizados en la parodia.]

## CAPÍTULO XII

### Época de desarrollo de la música griega

Al ocupar en Grecia la elegía y el yambo un puesto al lado de la epopeya, la poesía alcanzó extraordinaria variedad de formas y una gran perfección, por lo menos aparente. La epopeya, alejándose más y más de la esfera de la vida ordinaria, entregábase á la contemplación de un mundo grandioso habitado por dioses y por héroes, en los cuales personificaba con fidelidad y verdad extraordinarias las pasiones y miserias de la vida humana. Merced á su predominio secular y exclusivo y á la predilección constante de que había sido objeto, llegó á ser la base de toda la poesía helénica, en cuyo progresivo desarrollo ejerció tal influencia, que aun en los géneros poéticos más diversos que nacieron después, se vislumbra cierto estilo épico y homérico <sup>1)</sup>. Así, los poetas líricos y dramáticos desarrollaron los caracteres de los héroes celebrados por la epopeya antigua, y sus descripciones, más que hijas de la imaginación del poeta, más que arbitrarias é individuales creaciones, parecían retratos fieles de seres reales. Alimentado por las producciones de la musa épica vivió muchos siglos el genio griego, y sólo cuando merced á estas mismas producciones alcanzó toda su madurez, rompió las ligaduras que le tenían fuertemente amarrado á la forma épica, para inventar, tímido al principio y moderadamente innovador en la elegía, más atrevido y más revolucionario en el yambo, nuevas formas que expresaran

<sup>1)</sup> [Esto es sin duda, lo que Esquilo quería dar á entender cuando decía que todos los poetas posteriores se alimentaban de las migajas de pan caídas de la mesa de Homero, Ateneo 8, p. 347, e. De una manera mucho más clara representó, según Eliano, esta misma expresión, un pintor alejandrino.]



las emociones de un alma profundamente agitada por las vicisitudes de la vida. De esta suerte, el campo de la poesía estaba abierto lo mismo á las expansiones de un corazón oprimido, atormentado, que busca consuelo en la revelación de sus penas, que á las apasionadas y violentas luchas del espíritu que apela á las armas del ridículo. Bajo dos diversas formas, en suma, apropiada la una para expresar el dolor, la otra para manifestar la ira y el odio, entró la poesía griega en la esfera de la vida real.

Pero una variedad inmensa de nuevas formas poéticas quedaba aún reservada á la inventiva de los poetas del porvenir; aunque la elegía y el yambo constituían en realidad los principios del género lírico, aún no se les consideraba incluidos entre las manifestaciones de la poesía lírica. La idea de la lírica, limitándonos á señalar sus caracteres puramente externos, recuerda las conexiones de la poesía con la música vocal é instrumental, conexiones que hasta cierto punto existían ya en los poemas épicos, y más aún en los elegíacos y en los yámnicos; pero el canto no era para estas manifestaciones poéticas una condición esencial y necesaria, y la declamación del rapsoda, generalizada en la epopeya, satisfacía también, al menos en los comienzos, las exigencias de la elegía y del yambo. El canto propiamente dicho y la música instrumental quedaron, pues, para aquellas composiciones en que no era posible conciliar el sentimiento y la pasión con la recitación tranquila é igual, pues al expresar las emociones del alma, la palabra humana se transforma insensiblemente en canto, merced á la marcada sucesión de sonidos agudos y graves: al mismo tiempo, el delicado sentimiento de armonía, innato en el pueblo griego, producía naturalmente la cadencia del *ritmo*, que dió origen á formas métricas más ingeniosas y variadas. Ahora bien; exigiendo la expresión de emociones vivas, más pausas y puntos de reposo, los versos de la poesía lírica propiamente dicha vinieron á formar *estrofas* <sup>1)</sup> de mayor ó menor extensión, cada una de las cuales contenía más ó menos variedad de metros. Esta división en estrofas estaba á su vez relacionada con la *danza*, que si bien no era condición esencial de la lírica, la acompa-

<sup>1)</sup> [Como principios de estrofas (la palabra griega corresponde á la latina *versus*) pueden ser considerados el distico elegíaco y las combinaciones métricas inventadas por Arquíloco; véase p. 223. No obstante, estrofas en el sentido genuino de la palabra, sólo hay en la poesía lírica.]

ñaba generalmente. Cuanto mayor es la espontaneidad y el brío con que se expresan los propios sentimientos, tanto más animados también serán los ademanes del que habla; así, los movimientos animados y expresivos que, respondiendo á la estructura métrica de un poema, siguen su ritmo, constituyen en realidad una danza.

Caracterizaba, por tanto, la poesía lírica de los Helenos, la expresión de un sentimiento más apasionado y más intenso, y un estilo más tierno y más impetuoso á la vez que el de la elegía y el del yambo y cuyos efectos realzaba una música vocal é instrumental apropiada al asunto del poema, y con frecuencia también las figuras de la danza. Aunque en esta alianza de artes hermanas predominaba sin duda la poesía, pues que la música y el baile sólo tenían por objeto el dar más vida á las concepciones del poeta, no pudo, sin embargo, aquélla sustraerse á la influencia de sus auxiliares, de tal modo, que cuando más tarde fué esta última cultivada con más esmero y entusiasmo, la elección de la melodía acabó por determinar el carácter de todo un poema. Imposible es, pues, si se ha de comprender bien la índole de la poesía lírica griega y sus condiciones esenciales, dejar de hacer una breve reseña del desarrollo artístico de la música. Dicho se está que la naturaleza misma de nuestro trabajo nos impondría el deber de limitarnos á estudiar el carácter general de la música en la Grecia antigua, sin descender á particularidades y detalles técnicos, aunque estas particularidades, á pesar de los esfuerzos de muchos ingenios por proyectar sobre ellas alguna luz, no estuviesen aún envueltas en las más densas tinieblas.

La verdadera historia de la música griega, dejando aparte las legendarias tradiciones de Orfeo, de Filamon, de Crisotemis y de otros cantores fabulosos, comienza con *Terpandro* el lesbio. Terpandro es, en efecto, el verdadero inventor de la música griega, porque fué el primero que redujo á leyes artísticas fijas las diferentes melodías que prevalecían en diversas comarcas, formando un bien combinado sistema, del cual la música griega, á pesar de su posterior perfeccionamiento, jamás se desvió <sup>1)</sup>. Aunque

<sup>1)</sup> \* Véase lo que en contrario dice Bernhardt, *Grundriss der griech. Literatur*, parte 2.<sup>a</sup>, sección 1, p. 530 de la nueva edición. (Véase Volkman, Comentarios al tratado de *Musica* de Plutarco c. 10 y O. Müller, *Dorier*, vol. 2, p. 310 y ss. de la 2.<sup>a</sup> edic.)



dotado de gran inventiva y dando comienzo á una nueva era musical, no desdeñó Terpandro la tradición; y utilizando cuantos elementos le ofrecían las melodías de la Grecia y del Asia Menor, reunió en armónico conjunto lo que antes estaba desordenado y disperso. Según todas las probabilidades, pertenecía Terpandro á una familia que había heredado sus aficiones y entusiasmo por la música y su profesión de cantores, de los antiguos bardos pierios de la Beocia. Esta transmisión hereditaria del arte musical estaba muy en armonía con las costumbres é instituciones de los griegos primitivos <sup>1)</sup>. Los Eolios de la isla de Lesbos eran originarios de Beocia <sup>2)</sup>, patria del culto de las Musas y de los himnos tracios <sup>3)</sup>, en donde aprendieron los primeros rudimentos de la poesía. La tradición reviste de hermosas galas esta peregrinación del arte, cuando en la leyenda de Orfeo cuenta cómo la cabeza y la lira del cantor tracio, después de haber sido éste muerto por los Ménades tracios, fueron arrojadas al mar y transportadas por las olas á la isla de Lesbos, donde desde entonces floreció el canto y el arte de tocar la cítara, por lo cual era celebrada entre todas las demás islas <sup>4)</sup>. Enseñábase en *Antisa*, pequeña ciudad de Lesbos, la tumba que guardaba la cabeza de Orfeo, y se creía que los ruisenores cantaban allí con más dulzura que en cualquiera otra parte <sup>5)</sup>; y en Antisa precisamente fué donde según testimonio de varios escritores antiguos, nació Terpandro, á quien las impresiones en el país natal recibidas y los gustos y aficiones de la adolescencia, prepararon para la gran empresa que más tarde había de llevar á feliz término.

<sup>1)</sup> Las representaciones musicales eran en muchos Estados de Grecia, especialmente en las fiestas públicas, privilegio exclusivo de ciertas familias γένη; así, por ejemplo, en Atenas era privilegio de los Eumidas el tocar la cítara en las procesiones. [Véase sobre este particular á Bergk, *comm. de reliquiis vet. com. Att.*, p. 70.] Los Eumólpidas de Eleusis fueron en su origen, como lo demuestra su mismo nombre, una familia de cantores de himnos. Los descendientes de las familias de flautistas en Esparta, continuaron ejerciendo su arte y gozando sus prerogativas; las familias de Estesícoro y de Simónides eran también, como veremos más adelante, familias de músicos.

<sup>2)</sup> Cap. I.

<sup>3)</sup> Cap. II.

<sup>4)</sup> Πασιών δ' ἔστιν ἀοιδότης dice el elegíaco Fanocles, el cual da la versión más elegante de esta leyenda, en Estobeo 64, 14, verso 22.

<sup>5)</sup> Mirsilo de Lesbos en Antígono Carist., *histor. mirabil.* c. 5. La historia de Nicomaco Geras, *Enchir. Harmon.* 2, p. 29 de Meibomio, nombra también á Antisa en esta ocasión.

Determina la época de Terpandro su aparición en Grecia, especialmente en el Peloponeso, dado que nada sabemos de su vida precedente en Lesbos. Las primeras noticias que de él tenemos nos le presentan ya en el Peloponeso, comarca que por su importancia política, por sus buenas instituciones y por su superior cultura, se hallaba á la sazón á la cabeza de cuantas formaban la nación helénica. Una de las fechas más indubitables de la cronología antigua, es la de la organización de los certámenes musicales celebrados por vez primera en la 26.<sup>a</sup> Olimpiada (676 a. Chr.) en la fiesta de Apolo Carneio, en Lacedemonia, y en que Terpandro fué coronado como vencedor. Sabemos también que obtuvo cuatro veces seguidas el premio en los agones musicales que se celebraban en el templo pítico de Delfos, mucho tiempo antes de la introducción de los juegos gimnásticos (47.<sup>a</sup> Olimpiada), con intervalos de ocho años, y no de cuatro, como se verificaron más tarde <sup>1)</sup>. Terpandro obtuvo probablemente estos triunfos en el tiempo que media entre la 27.<sup>a</sup> y la 33.<sup>a</sup> Olimpiada, puesto que en el año 4 de la 33.<sup>a</sup> Olimpiada (645 a. Chr.) introdujo entre los Lacedemonios sus nomos del canto citárico y apareció como legislador de la música <sup>2)</sup>, adquiriendo, merced á sus notables producciones, gran autoridad en el arte que ejercía. Así, los Lacedemonios, que desde los primeros tiempos se habían distinguido por su amor al canto y á la danza, atribuían á Terpandro la primera reglamentación de la música <sup>3)</sup>, y conservaban con cuidado, verosímilmente en los registros de los juegos públicos, noticia exacta acerca de la fecha en que se realizó este acontecimiento. Resulta de todo esto que Terpandro debía ser contemporáneo de Calino y de Arquíloco; de suerte, que la discusión por los helenistas mantenida, sobre si Terpandro fué ó no anterior á Arquíloco, puede resolverse afirmando que, sobre poco más ó menos, vivieron ambos en la misma época.

Entre las invenciones de Terpandro, es sin duda la principal el *heptacordio*. Los cantores primitivos acompañaban sus cantos con una cítara de cuatro cuerdas, *tetracordio*, cuyo uso era tan general y en tal estima tenido, que la base del sistema musical continuó siendo este instrumento. Terpandro le añadió tres cuerdas

<sup>1)</sup> *Dovier*, vol. 2, p. 320-321, \*2.<sup>a</sup> edic., p. 314-315.

<sup>2)</sup> Marmor Parium, *ep.* 34, línea 49 relacionado con Plutarco, *de Musica* c. 9.

<sup>3)</sup> ἡ πρώτη κατάστασις τῶν περὶ τὴν μουσικὴν dice Plutarco, *op. cit.*



más, como él mismo dice en dos versos aún existentes <sup>1)</sup>: «Desdénando el canto de cuatro tonos, entonaremos himnos nuevos al son de la forminge de siete cuerdas.» Las cuerdas extremas del tetracordio estaban la una respecto de la otra en la proporción que los antiguos llamaron diatessaron, y que los modernos denominan cuarta: esto es, que la cuerda inferior vibra tres veces en el mismo tiempo que la superior vibra cuatro. Entre estas dos cuerdas, que formaban el principal acorde de tan sencillo instrumento, había en el sistema más antiguo, llamado *diatónico*, otras dos; y pulsábanse de tal modo, que los tres intervalos entre las cuatro cuerdas produjesen dos veces un tono entero y la tercera vez un semitono. Este instrumento fué el que perfeccionó Terpandro agregando otro tetracordio al primero, pero no de modo que el tono más alto del tetracordio inferior viniera á ser el más bajo del superior, sino dejando un intervalo de un tono entre ambos tetracordios. De esta suerte, la cítara habría tenido ocho cuerdas si Terpandro no hubiera suprimido la tercera del tetracordio superior, que debió considerar poco importante. El heptacordio de Terpandro alcanzaba por este medio una octava, ó siguiendo el nombre griego, un diapason, porque el tono más alto del tetracordio superior y el más bajo del inferior están en la relación más simple posible: en la de 1 á 2, reconocida bien pronto por los Griegos como el acorde fundamental. Al mismo tiempo, el tono más alto del tetracordio superior está respecto del más alto del inferior en la proporción de la quinta, cuya fórmula aritmética es 2:3. En general, los tonos estaban ordenados de manera que las consonancias más simples de la octava, esto es las quintas y las cuartas, dominasen todo el sistema <sup>2)</sup>. Así, el heptacordio de Terpandro fué por largo tiempo tenido en grande estima y usado por Píndaro, aunque en tiempos de este último poe-

<sup>1)</sup> En Euclides, *Introduct. Harmon.*, p. 19. Estrabon 13, p. 618. En parte también en Clemente Alejandrino, *Stromat.* 6, p. 814 de Potter. Los versos son:

Ἦμεις τοὶ τετραγγερῶν ἀποστέραντες αἰοδῶν  
ἑπτατόνω φόρμιγγι γέους κελადήσομεν ὕμνους.

[En Bergk, *Poetae lyrici*, p. 815, 3.<sup>a</sup> edic., el primer verso dice siguiendo á Estrabon: σοὶ δ' ἡμεῖς τετραγγερῶν.]

<sup>2)</sup> Los nombres de las cuerdas del heptacordio de Terpandro eran, comenzando por la más alta: Νήτη, παρανήτη, παραμέση, μέση, λιγανός, παρυπάτη, ὑπάτη. Los intervalos eran de 1, 1, 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub>, 1, 1, 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub>, cuando se tocaba el heptacordio en estilo dórico y según la escala diatónica.

ta, restablecida la cuerda suprimida en el tetracordio inferior, este instrumento habíase convertido en un octacordio <sup>1)</sup>.

Como quiera que al hablar de la poesía lírica nos veremos obligados más de una vez á referirnos al sistema de *escalas* (γέννη) y *tonos* ó armonías (τρόποι, ἀρμονίαι) de la música griega, que según todas las probabilidades fijó también Terpandro, vamos á exponerlo á continuación. Los intervalos entre los cuatro tonos del tetracordio determinaban las tres escalas conocidas por los Griegos: diatónica, cromática y enarmónica. En la diatónica, los intervalos son dos tonos y un semitono, y era la más sencilla, la más natural y la más generalmente empleada. En la escala cromática, los intervalos son un tono y un semitono combinados con otros dos semitonos <sup>2)</sup>. Esta combinación del tetracordio era también muy antigua, pero muy poco usada, porque se le atribuía un carácter débil y lánguido, aunque agradable. La escala enarmónica constaba de dos breves intervalos de un cuarto de tono cada uno (llamados diesis), y de otro más largo de dos tonos. Esta era la más moderna, y fué inventada por Olimpo, que vivió poco después de Terpandro <sup>3)</sup>. Los antiguos hablan con predilección del efecto de la escala enarmónica, encomiando su animación y vigor, pero en los intervalos de cuartos de tono, la ejecución requería mucha práctica y destreza, lo mismo en la música vocal que en la instrumental. Estas escalas musicales estaban también determinadas por las armonías ó modos, porque de éstos dependía en primer término la sucesión de los intervalos pertenecientes á las diversas escalas <sup>4)</sup>, y en segundo término, la mayor ó menor intensidad de la escala entera. En los primeros tiempos se conocían tres armonías: la dórica, que era la más baja; la frigía, que era la media, y la lidia, que era la más alta. La primera de éstas es la única que lleva nombre griego; las otras dos toman sus de-

<sup>1)</sup> En prueba de la exactitud de esta descripción del heptacordio véase á Böckh, *de metris Pindari* III., 7, p. 205 y ss.

<sup>2)</sup> De estos breves intervalos, uno es más largo que otro; el primero llamado apotome es más y el otro llamado leimma menos de un semitono.

<sup>3)</sup> Véase sobre este punto á Plutarco, *de Musica* 7, 11, 20, 29, 33, libro lleno de preciosas noticias pero escrito con tan poco cuidado que el autor se contradice á menudo. [Estas contradicciones proceden de la diversidad de fuentes utilizadas por Plutarco.]

<sup>4)</sup> Por ejemplo, si los intervalos del diatonon, son 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub>, 1, 1 como en la armonía dórica, ó 1, 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub>, 1 como en la frigía, ó 1, 1, 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub> como en la lidia.



nominationes de pueblos del Asia Menor, cuyo amor á la música, y especialmente á la flauta, es de todos conocido. Circulaban probablemente en estos pueblos ciertos aires nacionales cuyo especial carácter dió origen á estas diversas armonías. Además, la relación sistemática que entre éstas y la armonía dórica existe, debió necesariamente ser obra de un músico griego, acaso del mismo Terpandro, que en su isla natal (Lesbos), tuvo frecuentes ocasiones de conocer las melodías de los vecinos pueblos del Asia Menor. Píndaro, en uno de sus fragmentos, dice que Terpandro oyó en los banquetes lidios el sonido del pectis, instrumento lidio que abrazaba dos octavas, y que tomando por modelo este instrumento, formó la especie de lira que se llamaba bárbiton<sup>1)</sup>. Conocían también los Lesbios una especie de cítara llamada la asiática ('Ασιὰς)<sup>2)</sup>, cuya invención era igualmente atribuida por unos á Terpandro y por otros á su discípulo Cepión<sup>3)</sup>. Es indudable que los músicos de Lesbos, y á su frente Terpandro, fueron como el lazo de unión de la música del Asia Menor con la de los antiguos helenos, conservada en toda su pureza por los Dorios del Peloponeso, y que fundaron un sistema en el cual cada modo tenía objeto determinado y carácter peculiar. A establecer y fijar este sistema contribuyeron los *nomos* (νόμοι), composiciones musicales sencillas y severas que guardaban cierta analogía con las más antiguas melodías de nuestra música religiosa. La armonía dórica, según todos los testimonios, revestía un carácter grave y severo á propósito para provocar una disposición de ánimo tran-

<sup>1)</sup> En Ateneo 14, p. 635, d. [Fragm. 102 de Bergk, según el cual Plutarco tuvo presente al escribir su tratado de *Musica* c. 28 este pasaje de Píndaro.] La inteligencia de este pasaje mil veces discutido, ofrece grandes dificultades. Píndaro quería decir probablemente que Terpandro formó el bárbiton, tomando la última octava del pectis (ó magadis). De los poetas griegos, Safo y después Anacreonte fueron los que usaron el pectis ó magadis.

<sup>2)</sup> [Mejor dicho la ásica. El fundamento de esta denominación está expresado de diversos modos: ó como aparece en el gramático en los *Anecdota* de Bekker 1, p. 451: ἀπὸ Ἀσίου τινός ὁ, como dice el *Etymologicum Magnum*, p. 153, 32: εἴρηται δὲ ὅτι ἐν Ἀσίᾳ τῇ πόλει τῆς Αὐδίας κειμένη ἐν Τριώλῳ πρῶτον εὗρέθη, con lo cual está de acuerdo Estéfano de Bizancio en *Ἀσικα*. Véase Hesiquio y el escoliasta de Apolonio de Rodas 2, 277. Platon en la *República* 10, p. 471 observa que la gran mayoría de los nombres de tales instrumentos no son de origen griego.]

<sup>3)</sup> Plutarco, de *Musica* 6: Bekker, *Anecdota*, vol. 1, p. 452. Véase Aristófanes, *Thesmophorianta* 120 y los escolios.

quila y meditabunda. El carácter de la armonía dórica, dice Aristóteles<sup>1)</sup>, es, según opinión general, el más viril y reposado (στασιμωτάτη). La *frigia* procedía evidentemente de las melodías estrepitosas y salvajes con que los Frigios celebraban el culto de Rea y de los Coribantes<sup>2)</sup>, y que los Griegos empleaban en los cultos orgiásticos, y especialmente en las fiestas en honor de Dionysos. La armonía frigia, en suma, provocaba el entusiasmo y la exaltación. La *lidia* tiene notas más altas que las otras dos, razón por la cual se acercaba más que ninguna otra á la voz femenil, y su carácter era más dulce y más tierno. No obstante, esta armonía era susceptible de una ejecución más variada, puesto que las melodías compuestas en este estilo tenían un carácter ya melancólico y triste, ya plácido y alegre. Aristóteles, que en su *Política* hace juiciosas observaciones sobre la influencia de la música en las almas jóvenes y sobre el empleo de este arte en la educación, considera la armonía lidia como la más á propósito para la enseñanza de la música á la niñez<sup>3)</sup>.

Para dar á nuestros lectores una idea más clara acerca de la materia de que aquí tratamos, hablaremos de otras armonías conocidas por los Griegos, si bien no fueron inventadas sino en época muy posterior á la en que floreció Terpandro. Entre las armonías dórica y frigia—en lo que se refiere á la elevación ó gravedad de los tonos—estaba la *jónica*; y entre la frigia y la lidia, la *eólica*; la *jónica*, de tono lánguido, dulce, patético, era muy á propósito para los cantos de duelo; la *eólica*, por el contrario, cuya índole nos es más conocida, gracias al empleo que de ella encontramos en los fragmentos de Píndaro y de los poetas de Lesbos, prestábase especialmente á la expresión de sentimientos vivos y apasionados. A estas cinco armonías, no tardaron en unirse otras tantas en tonos más altos y más bajos, cada una de las cuales guardaba íntimas conexiones con el sistema primitivo. Llamábanse las primeras hiperdorios, hiperastios, hiperfrigios etc.; y las segundas hipolidios, hipoeolios, hipofrigios, etc. Ninguna

<sup>1)</sup> [*Política* 8, 7, p. 1342, b, 13: περί δὲ τῆς δοριστῆ πάντες ὁμολογοῦσιν ὡς στασιμωτάτης οὐσης καὶ μάλιστα ἥθος ἐχούσης ἀνδρείον. Véase Cap. 5, página 1340, b, 2.]

<sup>2)</sup> Véase Cap. III.

<sup>3)</sup> [*Op. cit.* 30. Susemihl en las notas á su traducción de la *Política* de Aristóteles, Leipzig, 1879, p. 254, considera el mencionado pasaje que forma el final del libro, como una adición posterior.]



na de ellas pertenece al período de que hablamos, excepción hecha de las que más se aproximan á las cinco primeras, esto es: la hipolidia y la hiperdoria, llamada también mixolidia, porque guarda relación estrecha con la lidia. Atribúyese la invención de la primera á Polimnesto <sup>1)</sup> y á la poetisa Safo la de la segunda, empleada muy especialmente en los cantos tristes y lastimeros, Pero el sistema completo de los quince modos ó armonías, fué progresivamente completado y perfeccionado por los músicos que florecieron después de Píndaro.

La mejor prueba de que fué Terpandro quien redujo las diversas armonías conocidas en su época, á un sistema regular, es el hecho de que él fué también el primero que fijó determinados signos para las varias notas musicales. Puede igualmente concederse entero crédito, á la noticia de que él fué también el primero que puso en música fragmentos poéticos <sup>2)</sup> aunque nada en realidad conocemos con exactitud de la índole de su notación, pues la que más tarde emplearon los Griegos, fué introducida en la época de Pitágoras. De aquí que mientras los nomos de los cantores antiguos, de Oleno, de Filamon, etc., conservados sólo por la tradición oral habían sufrido no pocas alteraciones con el trascurso del tiempo, existían aún en las últimas épocas, piezas musicales de aquel mismo género <sup>3)</sup> compuestas por Terpandro, y destinadas á ser cantadas al son de la cítara y ejecutadas en este mismo instrumento. Es indudable que la flauta, instrumento á la sazón muy conocido entre los Griegos, fué usada también por Terpandro. Arquíloco, su contemporáneo, habla de peaneslésbicos (compuestos quizá por el mismo Terpandro) cantados con acompañamiento de flauta <sup>4)</sup> aunque para estos cantos el instrumento más apropiado era la cítara. No obstante, si hemos de juzgar por las noticias que nos transmiten los antiguos, la cítara

<sup>1)</sup> Véase más adelante p. 273 y 277.

<sup>2)</sup> Μέλος πρώτος περιέθηκε τοῖς ποιήμασι dice Clemente Alejandrino, *Stromat.* 1, p. 364 de Potter: Τὸν Τέρπανδρον — κιθαρωδικῶν ποιητῆν ὄντα νόμων κατὰ νόμον ἑκάστον τοῖς ἐπέσι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὀμήρου μέλη περιθέντα ἄδειν ἐν τοῖς ἀγῶσι, Plutarco, *de Musica* 3, según Heráclides. [La exactitud de la opinión arriba expuesta ha sido combatida por otros. Véase sobre esto á R. Volkman en sus comentarios á Plutarco.]

<sup>3)</sup> Véase Cap. III, p. 46.

<sup>4)</sup> Αὐτὸς ἐξάρχων πρὸς αὐτὸν Λέσβιον ποιήονα. Arquíloco en Ateneo 5, p. 180 e. Fragm. 76 de Bergk. Del pasaje mutilado del mármol de la cronica de Paros, *cf.* 35, puede también inferirse que Terpandro tocaba la flauta.

era indudablemente el instrumento principal en la música lesbica.

La escuela lesbica de los citaristas mantuvo su superioridad en los agones, principalmente en la fiesta carnea de Esparta, hasta Pericleito, el cual vivió poco tiempo antes que Hiponax (60.<sup>a</sup> Olimpiada) <sup>1)</sup> y fué el último lesbio vencedor en la cítara. Probablemente ciertos nomos de Terpandro no eran sino antiguas melodías que solían cantarse en las ceremonias religiosas, perfeccionadas por el músico lesbio; sólo de esta suerte puede interpretarse la afirmación de que varios nomos puestos en música por Terpandro habían sido inventados por Filamon, antiguo cantor de Delfos <sup>2)</sup>; otros de estos nomos parecen derivarse de los cantos populares á que se alude en las denominaciones de nomos eólicos y beocios <sup>3)</sup>; otros, finalmente, y éstos son la mayor parte, fueron inventados por el mismo Terpandro, y eran composiciones acabadas, en las cuales se trataba y desarrollaba metódicamente una idea musical, como lo demuestran las varias partes en que se dividía cada uno de los nomos de Terpandro <sup>4)</sup>.

La forma rítmica de las composiciones de Terpandro era todavía muy sencilla, y se dice de él que puso en música algunos exámetros (ἐπι) <sup>5)</sup>; que adaptó al acompañamiento de la cítara varios fragmentos de los poemas de Homero, hasta entonces solo recitados por los rápsodas; y que compuso himnos (προοίμια) en el mismo metro, probablemente á imitación de los homéricos, aunque con carácter lírico más acentuado <sup>6)</sup>. Pero es difícil admitir que todos los nomos de Terpandro estuvieran compuestos en el ritmo sencillo y uniforme del exámetro heroico; y que esto no era así, lo demuestran los títulos de dos de aquellos nomos, el órtico y el trocáico, que, según el testimonio de

<sup>1)</sup> También Safo, fragm. 92 de Bergk, llama al cantor lesbico πέρροχος ἀλλοδαποῖσιν.

<sup>2)</sup> [Plutarco, *de Musica* c. 5.]

<sup>3)</sup> Plutarco, *de Musica* 4. Pollux 4, 65.

<sup>4)</sup> Según Pollux 4, 66, eran: ἑπαρχα, μέταρχα, παρατάραπα, μετακατάραπα, ὀφθαλμος, σφραγίς, ἐπίλογος.

<sup>5)</sup> Véase especialmente Plutarco, *de Musica* 3, 4, 6. Proclo en Focio, *Biblioteca*, p. 523. H. [c. 13.]

<sup>6)</sup> Es sin embargo, muy posible que los proemios de este género, de Terpandro, fuesen himnos homéricos de los más breves. El himno á Athene (28), por ejemplo, parece muy á propósito para ser cantado al son de la cítara. [Véase Bergk, *Poetae lyrici*, p. 815-816.]



Polux <sup>1)</sup> y de otros gramáticos, tomaban este nombre de su propio ritmo; el último estaba, pues, compuesto en troqueos, y el primero en aquellos ritmos órticos, cuyo peculiar carácter consiste en la mayor extensión de ciertos pies, en virtud de la cual los largos y los breves adquieren un valor cuádruple del de los largos y breves ordinarios. Consérvase un fragmento de Terpandro compuesto todo él de sílabas largas y cuya idea fundamental es tanto más sublime y elevada, cuanto más solemne y digno es el metro: Zeus, principio y ordenador de todas las cosas, Zeus, á tí dedico este comienzo de los himnos. <sup>2)</sup> Los metros compuestos exclusivamente de sílabas largas, usábanse en las más solemnes ceremonias religiosas, y el nombre de pie espondáico formado por dos largas, procede de la libación (σπονδή) durante la cual se guardaba religioso silencio (εὐρημία). Sobre todo cantábanse himnos de este género á Zeus en su antiguo santuario de Dodona, en los confines de la Tesprócia y de la Molosia, lo cual explica la denominación del pie moloso, consistente en tres sílabas largas y con arreglo al cual debe probablemente medirse el ya citado fragmento de Terpandro.

Por escasas que sean las noticias que tenemos acerca de las invenciones métricas y poéticas de Terpandro, y los fragmentos de sus nomos aún existentes, bástannos unas y otros para formarnos una idea clara de los relevantes méritos de este primer fundador de la música griega. Estos méritos, sin embargo, no deben eclipsar los de otro músico frigio, Olimpo, el cual dió tal extensión al sistema musical de los Griegos, que Plutarco llega hasta á declararle creador (ἀρχηγός) de la música helénica.

La época y la historia toda de este Olimpo que sin duda es un personaje tan histórico como Terpandro, está envuelta en las

<sup>1)</sup> [4, 65, relacionado con Plutarco, de Musica c. 28 y Suidas, en Ὀρθιον νόμον. Véase Bergk, Poetae Lyrici, p. 812.]

<sup>2)</sup> Ζεῦ, πάντων ἀρχά, πάντων ἀγέτωρ,  
Ζεῦ, σοὶ πέμπω ταύταν ὕμνων ἀρχάν,

en Clemente Alejandrino, Stromat. 6, p. 784 de Potter, donde dice también que este himno á Zeus estaba compuesto en dialecto dórico. \*Por lo que toca á pormenores sobre este metro véase á Ritschl, Rhein. Museum für Philologie 1841, p. 277 y ss. [Opusc., vol. 1, p. 271, y ss. Bergk, fragm. 1 hace de este pasaje cuatro versos y escribe los dos últimos:

Ζεῦ, σοὶ σπένδω  
ταύταν ὕμνων ἀρχάν.]

más densas tinieblas, por habersele confundido á menudo con un Olimpo mitológico relacionado con los primeros fundadores de la religión y del culto frigios. Plutarco mismo que en su erudito tratado sobre la música hizo notar la distinción entre el primero y el último Olimpo, que tanta parte tomó en el desenvolvimiento de aquel arte, <sup>1)</sup> atribuye también al Olimpo fabuloso, invenciones que en realidad son del Olimpo histórico. Se pierde el primero en las sombras de la leyenda: él es el favorito y discípulo del Sileno frigio, Marsyas, que inventó la flauta y que con este instrumento disputó el premio en un certamen al dios Apolo que tocaba la cítara. En hermosas esculturas y pinturas griegas se ve á este Olimpo, delicado adolescente, instruído en el arte de tocar la flauta por Marsyas, ó en el de la syrinx por Pan que pertenece igualmente al cortejo de la madre de los dioses frigios. En otros relieves, el joven frigio está representado suplicando á Apolo, por cuya orden iba á ser desollado Marsyas, perdonase á su pobre maestro. Lo mismo á este Olimpo mítico que á otro cantor aún más antiguo, Hiagnis, podía atribuírse la invención de ciertos nomos, en el sentido que se da á esta palabra cuando se habla de los nomos de Oleno y de Filamon, esto es, de melodías determinadas cantadas en ciertas fiestas y cuyo origen hacía remontar la tradición á cantores legendarios amigos de los dioses. Según Plutarco, el último Olimpo era miembro de una familia frigia que se decía descender del Olimpo mitológico y cuyos individuos tocaban probablemente en la flauta himnos religiosos, en las fiestas de la madre de los dioses frigios.

Es el segundo Olimpo el intermediario entre la Frigia, su país natal, y la Grecia. Gracias á él la Frigia, tan poco importante en la historia de la civilización helénica, y que sólo se distinguía por sus entusiastas cultos y por su música estrepitosa, ejerció gran influencia en la música é indirectamente en la poesía de los Griegos. Pero jamás habría podido Olimpo ejercer tal influjo, si por haber vivido largo tiempo entre los Helenos, él mismo no se hubiera convertido en un verdadero griego de carácter y de educación. Sabemos que este Olimpo compuso melodías nuevas para el templo de Apolo en Delfos y que tuvo discípulos griegos, como Crates, y el argivo Hierax. <sup>2)</sup> Gracias á Olimpo, alcanzó, en la

<sup>1)</sup> [Cap. VII.]

<sup>2)</sup> El primero lo cita Plutarco, de Musica 7; el segundo, el mismo escritor,



música griega, un puesto al lado de la cítara, *la flauta*, cuyos tonos podían multiplicarse más fácilmente, con tanta más razón cuanto que los músicos antiguos acostumbraban tocar dos flautas al mismo tiempo; por este motivo también la música griega conquistó mayor libertad. Sucedió luego que por consideraciones de pura moralidad, los severos críticos antiguos, encontrando en la variedad de tonos un motivo de seducción y una tendencia á introducir un estilo voluptuoso y libertino, condenaron el uso de la flauta. Olimpo inventó también y cultivó la tercera escala musical, la enarmónica, de cuyas dificultades y sorprendentes efectos hemos hablado. Sus nomos eran, pues, aulódicos, esto es, compuestos para ser cantados con acompañamiento de flauta, y pertenecían al género enarmónico. Entre las diversas antiguas denominaciones que se han conservado, citaremos la de nomos harmatios, de los cuales podemos aún formarnos una idea exacta. Eurípides en su Orestíada pone en labios de un eunuco frigio de la servidumbre de Helena, que ha logrado librarse de las manos vengadoras de Orestes y de Píades, y que se encuentra aún bajo la influencia de indescriptible terror, el relato de los horrores de que ha sido testigo; relato en el cual, las expresiones más vivas de dolor y de espanto llevan el sello de una molicie asiática; y como el mismo Eurípides hace decir á su eunuco frigio, este canto, cuya composición musical era tan perfecta como su estructura rítmica, había sido compuesto con arreglo al nomo harmático; (verso 1385). Evidentemente estos cánticos lastimeros, violentos y apasionados, estaban en perfecta armonía con el talento y el gusto de Olimpo. Dicese que en Delfos, donde las fiestas píticas se referían principalmente al combate de Apolo con la serpiente Python, Olimpo tocó en la flauta y en estilo lidio, una fúnebre melodía en honor del mónstruo vencido. <sup>1)</sup> En Atenas era también muy conocido otro nomo de Olimpo ejecutado en muchas flautas (*ἑναυλίαι*); y en este mismo metro exhalan sus quejas los dos esclavos de Demos, en el comienzo de *Los Caballeros* de Aristó-

*Ibid* 26 y Pollux 4, 79. No es pues verosímil que el segundo Olimpo fuese un personaje mitológico, ó una denominación colectiva de la música frigia perfeccionada. [Véase el artículo de Ritschl, *Olympus der Aulet*, en sus *Opusc.*, vol. I, p. 258 y ss.]

<sup>1)</sup> Con este hecho está relacionada la noticia de que Olimpo, el misio, cultivó la armonía lidia *ἐπιλοτέγησεν*. Clemente Alejandrino, *Stromat.* I, p. 363 de Potter.

fanos (versos 9 y ss.) Sin embargo, si hemos de juzgar por la estima en que Olimpo era tenido entre los antiguos, no es probable que todas sus composiciones, sin excepción, tuviesen un carácter tan lúgubre y sombrío; sino que, sin temor de incurrir en error, podemos suponer que su genio se manifestó en múltiples y variados géneros. Su nomo á Athene tenía sin duda el tono serio y enérgico que convenía al culto de aquella divinidad. En sus formas rítmicas da también Olimpo gallarda muestra de una gran riqueza de invención, especialmente, en aquellas que los Griegos reputaban las más aptas para expresar la emoción y el entusiasmo. De un pasaje de Plutarco se infiere que Olimpo inventó el ritmo de los cantos á la Gran Madre, esto es, de los galiambos, compuesto del *ionicus a minori* y de la dipodia trocáica <sup>1)</sup>. De la belleza y dulzura de este metro, y de la melancólica impresión que inspira empleado por una mano experta, es buena prueba el «Atis» de Catulo. Pero tiene aún mayor importancia el que Olimpo no sólo fué el inventor de una tercera escala musical, sino que también enriqueció el arte helénico con un tercer género de ritmos. Todas las formas rítmicas antiguas se hallan comprendidas en dos géneros: <sup>2)</sup> el ritmo igual (*ἴσον*) en que el arsis es igual á la tesis, y el ritmo doble (*διπλάσιον*) en que el arsis es doble que la tesis: el primero forma la base del exámetro; el segundo, de la mayor parte de las poesías de Arquíloco. El ritmo igual en que se equilibran el arsis y la tesis, es el más á propósito para expresar los sentimientos de un alma serena y tranquila. El ritmo doble, por lo mismo que es más rápido y ligero, se presta más á la expresión de un alma apasionada pero ajena á ideas nobles y levantadas; puesto que en el arsis doble no se necesita gran energía para hacer resaltar la tesis débil y ligera. Pues bien, Olimpo agrega á estas dos clases de ritmos, un tercero, el cual por la proporción en que está el arsis respecto de la tesis, esto es, porque á un arsis de dos tiempos corresponde una tesis de tres, se denomina *uno y medio* (*ἡμιόλιον*). A este género pertenecen los pies creteos (*— — —*) y el género multiforme de los peones (*— — — — —*, *— — — — —*)

<sup>1)</sup> El pasaje de Plutarco, *de Musica* 29, καὶ τὸν χορείον (ῥυθμὸν), ἢ πολλῶ κέχρηται ἐν τοῖς Μητρούσις, se refiere probablemente al Ἴωνικὸς ἀνακλιόμενος que merced al predominio de los troqueos, podría muy bien ser considerado como perteneciente al χορείος ῥυθμὸς [R. Volkman explica de otro modo este pasaje pues supone al σπονδαῖος διπλῶς ἐν τῷ χορείον.]

<sup>2)</sup> Véase Cap. X.



etc.), á los cuales los teóricos antiguos atribuían vivacidad y energía, y al mismo tiempo sublimidad de expresión; tal apreciación está confirmada por el empleo que de ellos hicieron los músicos y los poetas. Y en efecto, nada más natural, que así fuera, por qué no hay más que formarse una simple idea de este género de ritmos, para comprender que para que un arsis eclipse á una tesis vez y media mayor que ella, necesita un aumento de energía y una concentración de fuerza. Plutarco nos dice que Olimpo fué el primero que cultivó este ritmo, y no es preciso hacer notar que este aumento de metros está en íntima relación con las demás invenciones del músico frigio. <sup>1)</sup>

Por cuanto dejamos apuntado se ve la parte que tomó Olimpo en el desarrollo de los ritmos, de la música instrumental, de los géneros y de la más variada composición de los nomos; pero si nos damos á investigar á que letra se ajustaban sus composiciones, no encontraremos ni vestigios de un solo verso que él escribiese. En ningún pasaje se cita á Olimpo, cual se cita á Terpandro, como poeta, sino que solo se habla de él como músico. <sup>2)</sup> La tradición griega le celebraba como á flautista y parece ser que en la flauta se ejecutaron en un principio sus nomos sin que les acompañase el canto. Solían en aquella época todas las ciudades griegas, llamar á sus agones musicales á los flautistas frigios. Tales eran, según Ateneo <sup>3)</sup>, Sambas, Adon y Telos, á quienes cita el lírico lacedemonio Alcman, y Cion, Codalo y Babis, nombrados por Hiponax. Así, dice Plutarco que del modo de tocar la flauta de Olimpo, <sup>4)</sup> tomó Taletas el ritmo creteo que le conquistó fama de gran poeta. Dado que Olimpo no perteneció propiamente á la literatura griega, ni luchó en poéticas lides con los vates helénicos, no es de maravillar el que no se conozca con exactitud la época de su florecimiento; si bien el perfeccionamiento

<sup>1)</sup> Según Plutarco, *de Musica* 29, algunos atribuyen á Olimpo el βακχεῖος ῥυθμός (— — —) que pertenece á la misma familia aunque su forma produce una impresión menos agradable.

<sup>2)</sup> El que Suidas le atribuyese μέλη y ἐλεγείαις se explica perfectamente, partiendo de una confusión de composiciones líricas y elegíacas con textos poéticos.

<sup>3)</sup> [14, p. 624, b. En vez de Τηλος Bergk, *Alcm. fragm.* 112 escribe Τύλος.]

<sup>4)</sup> Ἐκ τῆς Ὀλύμπου ἀρχαίας Plutarco, *de Musica* 10 y 15. Por esto se atribuyen también en c. 7 nomos αὐλῆτικὸς á Olimpo, y en c. 3 los primeros nomos αὐλῆτικὸς á Clonas. [Véase Bernhardt, vol. 2, 1, p. 602 de la 3.ª edic.]

de la música y del ritmo, producto de sus esfuerzos, sirve para determinar la generación á que perteneció. Como quiera que debió ser posterior á Terpandro—porque el carácter de la música griega y expresos testimonios inducen á creer que la invención de la cítara fué anterior á la definitiva creación del canto—y como por otra parte debió ser anterior á Taletas de quien acabamos de hablar, la época de su florecimiento debe colocarse entre la 30.ª y la 40.ª Olimpiada (660—620 a. Chr.) <sup>1)</sup>.

Taletas es el tercer personaje que forma época en la historia de la música griega. Nacido en Creta supo hallar el modo de dar forma musical al espíritu predominante en las instituciones religiosas de su patria, produciendo la más honda impresión en los ánimos de los demás griegos. Su carácter es una mezcla del sacerdote y el artista, lo cual hace que se nos presente como rodeado de cierto misterio. Se le adjudicaba el epíteto de gortinio, pero nacido en Eliro, nombres que guardan íntima relación con la leyenda según la cual en Tarra, cercana á Eliro, en la parte montañosa de la Creta Occidental, vivieron Carmano, sacerdote expiador de los tiempos míticos, el mismo que había purificado á Apolo de la muerte de Python, y su hijo el cantor Crisotemis. Pero sea de ello lo que quiera, es lo cierto que Taletas debió ser oriundo de esta comarca donde de antiguo habían sentado sus reales la poesía y la música religiosas, que tendían á calmar los ánimos conturbados. Hallábase en el apogeo de su gloria cuando fué llamado á Esparta, á la sazón desgarrada por intestinas discordias, para restablecer el orden y la tranquilidad, en cuya empresa alcanzó, según se asegura, un éxito feliz; y precisamente la importancia política que con este motivo adquirió, dió sin duda margen á la tradición anacrónica, según la cual Taletas fué maestro de Licurgo. <sup>2)</sup> La época en que vivió es en muchos siglos posterior á la en que floreció el legislador espartano, puesto que fué uno de los músicos que perfeccio-

<sup>1)</sup> Suidas hace á Olimpo contemporáneo del rey Midas, hijo de Gordio; no es este, sin embargo, un argumento que pueda utilizarse en contra de nuestro cómputo, porque los reyes de Frigia, hasta el tiempo de Giges, se llamaron alternativamente Midas y Gordio.

<sup>2)</sup> Estrabon 10, p. 481, llama con razón á Taletas, legislador; y ciertamente, según el sistema de educación generalmente seguido en Creta (Eliano, *verm. Geschichte* 2, 39), supo combinar la música y la poesía con una conducta legal y ordenada.



naron en Esparta el sistema musical introducido por Terpandro, dándole una forma nueva y definitiva (*κατάστασις*). Plutarco cita, entre los autores de este segundo sistema musical, á Taletas de Gortina, Xenodamo de Citera, Xenócrito el locrio, Polimnesto de Colofon y Sacadas de Argos <sup>1)</sup>. Estos últimos, sin embargo, son algo más modernos que los tres primeros, puesto que Polimnesto compuso ya en honor de Taletas un poema citado por Pausanias (1, 14, 4) <sup>2)</sup>. Así pues, si Sacadas obtuvo el premio en los juegos píticos, año 3 de la 47.<sup>a</sup> Olimpiada (590 a. Chr.), y si admitimos que el más moderno de estos músicos floreció en aquel tiempo, no puede colocarse al primero de la serie, Taletas, después de la 40.<sup>a</sup> Olimpiada (620 a. Chr.) época que está de acuerdo con su posición respecto de Olimpo y de Terpandro <sup>3)</sup>.

Volvamos á las producciones musicales y poéticas á la vez de Taletas, cuyas raíces se encuentran en los antiguos restos religiosos de su patria. Aunque á la sazón predominaba en Creta el culto de Apolo, cuyo carácter consistía en general, en cierta exaltación del ánimo, en una fé firme en el poder del dios y serena sumisión al orden de cosas por él promulgado, es indudable que al lado de éste existía aún el de Zeus, tradicional en aquella isla, con su carácter orgiástico que le hacía tener no pocos puntos de contacto con el culto frigio de la Gran Madre, con sus danzas salvajes y su choque de armas <sup>4)</sup>. De aquí la constante predilección de los Cretenses por una instrumentación animada y expresiva que se manifestaba también en las composiciones de Taletas. Las producciones poéticas y musicales de Taletas pueden clasificarse en dos grupos: peanes é hiporquemas. Eran tan semejantes y tenían tantas conexiones entre sí estos dos géneros, de los cuales el primero era en un principio exclusivo del culto de Apolo, y el segundo se representaba también en los templos del mismo dios, entre otros en Delos <sup>5)</sup>, que fácilmente se les confundía, no obstante ser los caracteres fundamentales de cada uno de ellos,

<sup>1)</sup> [Plutarco, *de Musica* c. 9-10.]

<sup>2)</sup> [Véase Bergk, *Poetae lyrici*, p. 817.]

<sup>3)</sup> El célebre cronólogo Clinton que en los *Fasta Hellenica*, vol. 1, p. 199 y ss., coloca á Taletas antes de Terpandro, no admite el testimonio más auténtico de la *κατάστασις* de la música en Esparta, ni tiene en cuenta el carácter mucho más artístico de la música y de la ritmología de Taletas.

<sup>4)</sup> *Κοιρανίαις τε θεοῖς φιλοπαίξιμονες ὀρχηστῆρες*, Hesiodo, fragm. 129 de Götting.

<sup>5)</sup> Véase Cap. III.

radicalmente distintos. Conservaba el pean el carácter tranquilo y sereno que predominaba en el culto de Apolo, expresando, por supuesto, el ardiente anhelo de la protección del dios y el agradecimiento por las mercedes de él obtenidas. El hiporquema, por el contrario, merced á su tendencia de representar por el ritmo y el gesto escenas míticas, tiene un carácter más variado y más vivo, rayano á veces en jocosos y cómico; considerábasele como una danza especial del género lírico, y por su carácter alegre y juguetón se le comparaba, entre las danzas dramáticas, á la usada en la comedia con el nombre de cordax <sup>1)</sup>. Los ritmos del hiporquema en Píndaro, á juzgar por los fragmentos que de ellos aún existen <sup>2)</sup>, tenían una movilidad particular y un carácter gráfico é imitativo. Taletas fué, pues, quien perfeccionó estos géneros antiguos, utilizando para ello — además de las producciones instrumentales de su patria — la música y la rítmica entusiastas de Olimpo, del cual, como ya antes hemos dicho, tomó el ritmo creteo, así llamado, sin duda, por haber sido Taletas de Creta el que más contribuyó á su difusión en Grecia. El pie creteo pertenece al género de pies llamados peones, porque se empleaban en el pean ó peon, y con este metro animado y vigoroso, dió Taletas al peon un gran impulso <sup>3)</sup>. Por lo que hace á sus producciones hiporquemáticas debían ser más alegres y animadas. Esparta fué también en esta ocasión el país más propicio á la música cadenciosa de la danza. La gimnopedía, la fiesta de los «mancebos desnudos», una de las más solemnes fiestas espartanas, era la más á propósito para despertar en la juventud la afición al baile y á los ejercicios gimnásticos. En estas danzas, los jóvenes imitaban primero los movimientos de la lucha y del pancracio para pasar después á las frenéticas gesticulaciones de la danza báquica <sup>4)</sup> en que imperaba la risa y la ale-

<sup>1)</sup> Ateneo 14, p. 630, e.

<sup>2)</sup> [Fragm. 82 á 94 de Bergk.]

<sup>3)</sup> Se conservan algunos fragmentos de un pean compuesto en peones, en Aristóteles, *Retórica* 3, 8.

ὄκλογενές, εἶτε Λυκίαν, ἢ  
χρυσεοκόμην, Ἐκατε, παῖ Διός.

[Bergk une ambos versos y los atribuye á Simónides de Ceos. Véase fragmento 27.]

<sup>4)</sup> No hay que confundir estas danzas gimnopédicas que describe Ateneo 14,



gría <sup>1)</sup>. Teniendo en cuenta esta circunstancia, colocaríamos estas representaciones mímicas en la clase de los hiporquemas, aunque Plutarco no atribuyese á los músicos á cuyo frente estaba Taletas, la aplicación de estas danzas y de estas recreaciones musicales á las gimnopedias <sup>2)</sup>. A la misma escuela, y en particular á Taletas, debíase también la danza pírrica ó marcial, espectáculo favorito de Cretenses y Lacedemonios, los cuales remontaban su invención á los tiempos fabulosos, presentando los unos á los Curetes y á los Dioscuros los otros, como los primeros pirriquistas <sup>3)</sup>. Exigiendo esta danza el acompañamiento de la flauta, claro es que no pudo ejecutarse antes de que el estudio de este instrumento fuese cultivado por los Griegos; si bien se dice en una leyenda que Minerva tocaba en la flauta danzas marciales <sup>4)</sup> á los Dioscuros. Era lógico y natural que de la simple danza marcial se pasara á la imitación de los diversos modos de guerrear, de atacar y de defenderse y á la representación, con el concurso de varios pirriquistas, de combates simulados. No en otra cosa consistían en Creta, según Platon <sup>5)</sup>, las danzas pírricas, para las cuales compuso hiporquemas, Taletas, el sabio legislador de la música nacional. Para expresar los movimientos rápidos y animados de la batalla, escogíanse naturalmente, ritmos muy ligeros, como en la mayor parte de los poemas hiporquemáticos; algunos pies que servían de medida al verso, tomaron su nombre de los ritmos usados en las danzas pírricas <sup>6)</sup>.

Terpandro, Olimpo y Taletas ofrecen en la historia de la mú-

p. 631, b. 15, p. 678, c, con la γυμνοπαιδική ὄρχησις que según el mismo Ateneo era el género más solemne de danza lírica y correspondía á la emmeleia entre las danzas dramáticas.

<sup>1)</sup> Pollux 4, 104.

<sup>2)</sup> Plutarco, *de Musica* 9. Según los antiguos cronólogos, la introducción de la gimnopedía se remonta á una época anterior, esto es al año 4 de la 28.ª Olimpiada (665 a. Chr.).

<sup>3)</sup> [Aristóteles, según el escoliasta de Píndaro, *Pythicas* 2, 127 atribuye la invención de las Pírricas á Aquiles el cual las bailó alrededor de la pira de Patroclo. Véase *Schol. Victor* á la Iliada 23, 136 y Mario, *Plot.*, p. 2623 de Putsch.]

<sup>4)</sup> Las pruebas de estas afirmaciones se encuentran en los *Dorier*, vol. 2, páginas 336-337 (\* 2.ª edic., p. 330-331.)

<sup>5)</sup> [Leyes 7, p. 796, b. Véase *Ibid.* 815, a. 816, b.]

<sup>6)</sup> No solo el pirriquio (—), sino también el procelesmático (— — —) ó provocativo, se refieren á la danza pírrica. El último no es verosímilmente sino un anapesto descompuesto; de igualmente se reduce al anapesto el ἐνόπιος ῥυθμός con tanta frecuencia mencionado. Véase Cap. XIII.

sica y de la rítmica griegas, el carácter individual y la originalidad que son patrimonio de los genios creadores, de los inventores y fundadores de un arte; pero, en cambio, es tarea que ofrece grandes dificultades, la de caracterizar á los numerosos maestros que les sucedieron en el medio siglo siguiente, ó sea desde la 40.ª á la 50.ª Olimpiada. De todas suertes, será conveniente citar á algunos de ellos, siquiera sea sólo para dar una idea del celo con que los Griegos continuaron cultivando la música desde que salió de manos de los que la habían inventado y perfeccionado. Nombraremos en primer término á *Clonas* de Tebas ó de Tegea, que floreció en época no muy posterior á la de Terpandro <sup>1)</sup>, y el cual era célebre por sus nomos aulódicos, uno de los cuales fué llamado *elegoi* por su carácter lastimero. La poesía adaptada á sus composiciones musicales y que hacía cantar al son de la flauta, consistía principalmente en exámetros y dísticos elegiacos, sin gran arte en la construcción rítmica. Sigue á éste, *Hierax* de Argos, discípulo de Olimpo y afamado flautista; inventó la música á cuyo compás las doncellas argivas trasportaban las flores (*ἀνθεσφόρια*) al templo de Hera, y aquella otra que servía de acompañamiento á los mancebos que ejecutaban los graciosos ejercicios del *πένταθλον* <sup>2)</sup>. Vienen luego los maestros que, después de Taletas, más contribuyeron á la reforma de la música en Esparta; tales son: *Xenodamo*, lacedemonio de Citera, poeta y compositor de peanes é hiporquemas, como Taletas; *Xenócrito* de Locris Epizefria, ciudad de Italia, célebre por las muchas obras originales, lo mismo musicales que poéticas, que produjo. A este Xenócrito se atribuye una armonía particular locria ó itálica que fué una modificación de la eólica <sup>3)</sup>; así como los cantos eróticos de los Locrios (*Λοκρικὰ ἔσματα*) se asemejaban mucho á la poesía eólica de Safo y de Erinna. No se atribuye, sin embargo, á Xenócrito la paternidad de canto erótico alguno, pero sí de ditirambos, género poético especial de que en breve hablaremos, cuyos asuntos estaban sacados de la mitología heroica. Mentaremos, por último, á *Polimnesto* de Colofon <sup>4)</sup> y á *Sacadas* de Argos; el

<sup>1)</sup> [Este músico no se halla nombrado más que en las fuentes utilizadas por Plutarco en su tratado *de Musica* c. 3 y 8.]

<sup>2)</sup> [Pollux 4, 79. Véase Plutarco, *de Musica* c. 26.]

<sup>3)</sup> Böckh, *de metris Pindari*, p. 212. 225. 241. 279. Ulrichi, *Gesch. der Hell. Dichtkunst*, parte 2.ª, p. 468-469. [Véase *Dorier*, vol. 2, p. 315-316.]

<sup>4)</sup> Hijo de Meles: nombre originario de Esmirna y que parece haber sido



primero contemporáneo de Alcman, perfeccionó la aulodía de Clonas, rebasó los límites de las cinco primeras armonías <sup>1)</sup>, amplió las formas del arte, y distinguióse sobre todo en el nomo órtico; el segundo, célebre por haber obtenido el premio como flautista en los tres primeros juegos píticos organizados por los Amficciones (año 3 de la 47.<sup>a</sup> Olimpiada, 3 de la 49.<sup>a</sup> y 3 de la 50.<sup>a</sup> 590, 582 y 578 a. Chr.), en un principio, tocaba la flauta en estilo pítico (ἱερὸν ἀδύμημα), pero sin canto, á pesar de ser autor de elegías que se entonaban al son de la flauta; esta segunda rama del arte, dejola á Echembroto, músico arcadio coronado en la primera Pitiada por sus composiciones aulódicas. Parece, sin embargo, según Pausanias <sup>2)</sup>, que esta combinación de la flauta con el canto producía una impresión tan triste y tan lúgubre, tan poco en armonía con el carácter de la fiesta pítica, que los Amficciones abolieron desde entonces para en adelante esta especie de certamen. Por lo que toca á Sacadas y al estado de la música en su época, dícese que fué el inventor del nomo tripartito (τρίμερος νόμος)—que también se atribuye, aunque con menos fundamento, á Clonas—en el cual una estrofa estaba compuesta en estilo dórico, otra en el frigio y la tercera en el lidio, cambiando, sin duda, cada vez que mudaba el estilo (μεταβολή), el carácter todo de la música y de la poesía.

Gracias á los esfuerzos de estos maestros, llegó la música al grado de perfección en que la encontramos en tiempos de Píndaro, en cuya época prestábase á la expresión de sentimientos diversos á los cuales sabía dar el poeta un carácter y una significación más determinada; pues por imperfecta que pueda parecernos la música griega antigua, en lo que atañe á la ejecución de la instrumental y á la armoniosa combinación de muchas voces é instrumentos, hay que confesar que los griegos de aquella época habían resuelto el gran problema del arte musical: el de adaptarlo á la expresión de los sentimientos y pasiones del alma. Imponer á la música este fin, recordarle que la melodía debe ser su fundamento, y que esta melodía debe al mismo tiempo someterse al imperio de elevadas y nobles tendencias: tal fué el cons-

á menudo adoptado por las familias de músicos y de poetas. Véase Cap. V.

<sup>1)</sup> Por el ἑπολιδίας ἴβνος, Plutarco, *de Musica* 29, si bien el c. 8 no está en armonía con esta aserción. Véase el texto.

<sup>2)</sup> [10. 7. 5.]

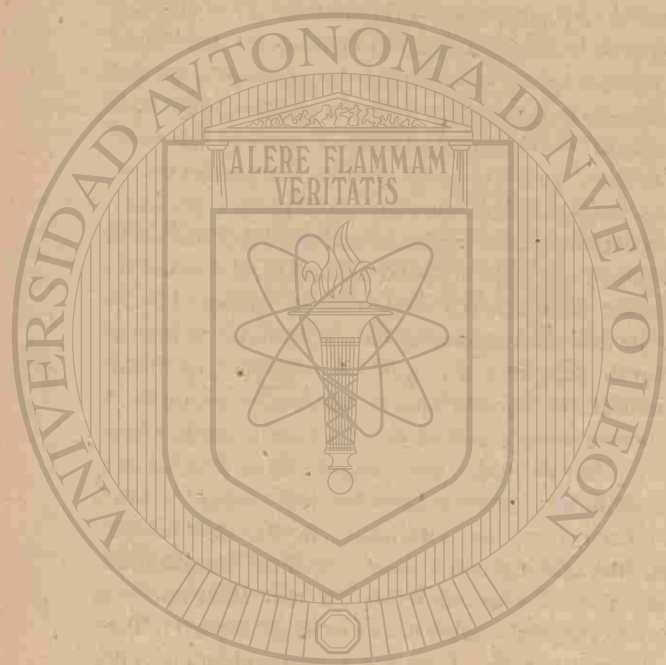
tante objetivo de los grandes poetas, de los más profundos pensadores y aún de los estadistas á quienes estuvo encomendada la educación de la juventud hasta la época de Platon, todos los cuales temían igualmente al predominio de una música instrumental por extremo estrepitosa que comenzaba á extenderse con gran rapidez, y que, por decirlo así, remontaba demasiado el vuelo en las infinitas regiones de la armonía. Pero no pudieron estos esfuerzos resistir á las inclinaciones y exigencias del público de los teatros <sup>1)</sup>, cuya impetuosa corriente sólo lograron detener muy poco tiempo, pero de ningún modo hacerla variar de rumbo. Las oleadas de la nueva música que halagaba el oído, rompieron los diques que á su paso se oponían, hacia el fin de la guerra del Peloponeso, y en breve veremos cuán poderosa influencia ejerció en la poesía contemporánea y en todo el estado moral é intelectual de la Grecia. En la corte de los reyes macedónicos, desde Alejandro en adelante, ejecutábanse sinfonías con centenares de instrumentos; y si hemos de juzgar por lo que los antiguos nos dicen, la música instrumental de aquella época, sobre todo en punto á instrumentos de viento, no era menos rica y variada que la nuestra. No obstante, á pesar de todas estas espléndidas y brillantes producciones, los verdaderos conocedores del arte musical, veíanse forzados á confesar que las antiguas melodías de Olimpo, compuestas para los instrumentos más sencillos, encerraban inimitable belleza que el arte moderno con sus instrumentos perfeccionados y sus recursos todos no lograba alcanzar <sup>2)</sup>. Tan cierto es que en el arte no se ha de atender tanto al número de los medios de perfeccionamiento, como al empleo que de ellos se haga.

Volvamos ahora á la poesía, y á la poesía lírica propiamente dicha que, merced á las producciones musicales de Terpandro, de Olimpo y de Taletas, entra, desde la 40.<sup>a</sup> Olimpiada (620 a. Chr.) en el camino que en menos de siglo y medio ha de llevarla á la cúspide de la perfección.

<sup>1)</sup> La θεατραρχία de Platon, *Leyes* 3, p. 701, a.

<sup>2)</sup> Plutarco, *de Musica* 18.





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIONES

## CAPITULO XIII

### La poesía lírica de los Eolios

Divídese la poesía lírica griega en dos géneros, que fueron cultivados por diversas escuelas de poetas; esto es, por grupos de poetas que viviendo en la misma comarca, siguen en sus cantos las mismas reglas de composición. Una de estas dos escuelas se llama la *eólica* porque floreció entre los eolios del Asia Menor y particularmente en la isla de Lesbos; y denomínase la otra *dórica* porque, aunque difundida por toda la Grecia, formábase en un principio, dorios del Peloponeso y de la Sicilia, los cuales fueron los primeros en cultivar con verdadero arte el género poético á que se habían consagrado. El dialecto por estas escuelas empleado, es prueba palpable de la diferencia de raza que las separa, pues mientras la escuela lesbica componía en el dialecto eólico tal y como hoy se encuentra en los monumentos epigráficos de aquella isla, la dórica se servía indistintamente bien de un dorismo moderado, bien del dialecto épico cuya majestad realzaba con ciertas formas dóricas. Diferéncianse también radicalmente estas dos escuelas, lo mismo por los asuntos que por la forma y estilo de sus poemas. En la lírica, la conexión estrecha de estos tres elementos que caracteriza toda la poesía griega, es más marcada que en ningún otro género. Los géneros poéticos de los Griegos se asemejan bajo este punto de vista á los géneros y especies de los productos de la naturaleza, cuyos peculiares caracteres se encuentran en las partes todas que forman el tipo. Comenzando por la forma, la poesía lírica dórica estaba destinada á ser cantada por coros y en las danzas corales, razón por la que se la ha llamado á menudo poesía coral (*χορική ποίησις*); calificativo que jamás se aplicó á la poesía eólica, destinada por el contrario, á ser recitada por una sola persona que acompaña-



ba su canto con gestos adecuados al asunto y con un instrumento de cuerda, que era por lo general la lira. La estructura de la estrofa lírica dórica era concisa, y en ella venía la vista en auxilio del oído que á veces difícilmente podía percibir el orden del ritmo, pudiendo, en consecuencia, la mirada seguir los variados movimientos del coro que hacían comprender al espectador el complicado y artístico plan de estas composiciones. La lírica eólica, encerrada en más estrechos límites, componíase ó de versos ligados (τὰ κτὰ στίχον) ó de versos escasos y breves, dispuestos en estrofas, en las cuales se repite frecuentemente un mismo verso y cuya conclusión se forma ó bien modificando la construcción del verso, ó bien agregándole un verso final breve. Las estrofas de la lírica dórica, combinábanse á menudo también agregando á dos estrofas correspondientes entre sí, una tercera diferente de las dos primeras y que se llamaba épodo. Los antiguos explican este sistema, diciendo que el coro que ejecutaba cierto movimiento durante la estrofa, lo repetía, pero en sentido inverso, mientras que se entonaba la anti-estrofa y que permanecía inmóvil durante el épodo <sup>1)</sup>. Las breves estrofas de la lírica eólica, por el contrario, no están interrumpidas por los épodos y se suceden las unas á las otras en un mismo metro. Así la estructura rítmica de la lírica dórica es susceptible de gran variedad de formas y puede afectar los caracteres más diversos, desde el sublime hasta el jovial, al paso que en la eólica se repiten frecuentemente los metros ligeros y vivos propios para expresar las apasionadas emociones de un espíritu exaltado. Por lo que hace al asunto, la sola ejecución de la poesía por los coros, exigía que se trataran temas de público y general interés, puesto que los coros iban unidos con las fiestas religiosas, y si se celebraban en privado era siempre con ocasión de alguna solemnidad é iban acompañados de cierta pompa. Por otra parte, hay que convenir en que las ideas y sentimientos privados, no se prestaban á ser cantados por un coro numeroso. Así es que la poesía coral estuvo siempre íntimamente ligada con los intereses políticos de

<sup>1)</sup> [Atilio, p. 295: *olim carmina in deos scripta ex his tribus constabant; circumire aram a dextra strophem vocabant, redire a sinistra antistrophem, post cum in conspectu dei consistentes canticis reliqua peragebant, epodon uti τῆ στροφῆ καὶ τῆ ἀντιστροφῆ ἐπιδοῦν.* Véanse escolios á la Hécuba de Eurípides 647. Escolios á las Nubes de Aristófanes 563.]

la Grecia, cantando unas veces la prosperidad de los Estados helénicos, celebrando otras á los dioses y á los héroes objetos del culto público, ya prestando á las recreaciones populares mayor dignidad y deleite, ó bien, por último, ensalzando á los ciudadanos que se habían conquistado renombre entre sus compatriotas. Las bodas y los funerales mismos en que también se empleaba este género poético, son actos por los cuales la vida privada sale del círculo doméstico y reclama, al hacerse pública, el interés general. La lírica eólica, por el contrario, expresa casi siempre ideas y sentimientos que sólo *un* alma ha podido concebir y experimentar, que con frecuencia revelan los más recónditos secretos del corazón, y cuyos patéticos efectos necesariamente había de anular el canto de un coro numeroso. Cuando á veces la lírica eólica trataba asuntos políticos, no lo hacía jamás para solicitar el interés general, ni para conjurar con prudentes exhortaciones los conflictos del momento, sino que consagraba sus hermosas formas á la vehemente expresión de las pasiones de partido, de deseos ó exigencias inspirados al poeta por su propia situación. No quiere esto decir, sin embargo, que los líricos eólicos no compusieran también poemas para las representaciones corales que se verificaban sin duda en Lesbos lo mismo que en el resto de Grecia; y es por otra parte evidente que los Lesbios gustaban de oír al lado de los antiguos cantos, compuestos para tales fiestas, otras producciones poéticas nuevas. Es, pues, muy probable que encargasen la composición de estos nuevos poemas á los mismos poetas de la isla; y, en efecto, entre las poesías de los líricos lesbianos de que han llegado hasta nosotros fragmentos ó noticias, hay muchas que parecen haber estado destinadas á la representación coral <sup>1)</sup>. Pero lo que principalmente caracterizaba este género poético, era la expresión ingenua de ideas y sentimientos puramente individuales. No hay, en efecto,

<sup>1)</sup> Sobre todo, el himeneo de Safo, del cual es imitación la poesía 62 de Catulo, que era recitada por coros de doncellas y mancebos. Véase más adelante. Desde los tiempos más remotos, las danzas corales iban generalmente unidas á los Himeneos, véase más arriba Cap. II. El fragmento de Safo, Κρησαί νό ποτ' ᾄδ' etc. 54 de Bergk, alude á una imitación de una danza cretense en derredor del altar, y es indudable que tales danzas se combinaban á menudo con los himnos de los Eolios; véase *Anthol. Palat.* 9, 189. Según Cricias, Ateneo 13, p. 600, d, los poemas de Anacreonte eran cantados igualmente en las fiestas nocturnas por coros de doncellas.



género alguno en la poesía griega en que el alma pueda mejor expresar sus emociones, sus dolores y sus alegrías que el liris- mo eólico, ni dialecto alguno que más á esto se preste que el dialecto natal de aquellos poetas, por extremo sencillo, empleán- dose exclusivamente el dialecto épico, que era el que por lo ge- neral se usaba en la poesía griega para dulcificar y ennoblecer este dialecto popular. ¡Lástima que caminemos por un campo cubierto de ruínas, únicos despojos que nos legaron tiempos para los cuales estos poetas habían llegado á ser incomprensibles, á causa de lo extraño del dialecto y de la concisión de su estilo! Tal fué, sin duda alguna, el crimen que les condenó al olvido, más bien que el de presentar demasiado al vivo la pasión del amor; pues si las obras literarias del mundo antiguo hubieran sido juz- gadas y condenadas con arreglo á tales principios de moralidad, los escritos de Marcial, de Petronio y otros muchos poemas de la Antología, se habrían perdido, mientras que las producciones de Alceo y de Safo existirían aún. No obstante, deber del historia- dor es dar de ellas una idea tan clara y completa como se lo per- mitan las fuentes á que puede acudir.

Las circunstancias de la vida de *Alceo*, están estrechamente relacionadas con las vicisitudes políticas de Mitilene, su ciudad natal, en la isla de Lesbos. Descendiente de noble familia, con- sagró gran parte de su vida á sostener las prerogativas de la aris- tocracia amenazada á la sazón en Lesbos como en el Peloponeso por las facciones democráticas y por sus ambiciosos jefes, que más de una vez alcanzaron el poder absoluto, naciendo de esta suerte las tiranías. Contra uno de estos tiranos de Mitilene, lla- mado Melancro, se rebelaron, aliados con Pitaco, el más celebre estadista lesbiano de su época, los hermanos de Alceo, Antimé- nides y Cicis, los cuales dieron muerte al usurpador hacia la 42.<sup>a</sup> Olimpiada (612 a. Chr.). Por aquella época Mitilene sostenía tam- bién cruda guerra con los Atenienses que capitaneados por Fri- non habían conquistado á Sigeum, ciudad costera de la Troade. Sábese que los de Mitilene, entre los cuales se encontraba Alceo, fueron vencidos, si bien Pitaco dió muerte á Frinon en singular combate, el año 3 de la 43.<sup>a</sup> Olimpiada (606 a. Chr.). Desde enton- ces, Mitilene, dividida en dos facciones, vió surgir en las perso- nas de sus jefes, nuevos tiranos como (según Estrabon <sup>1</sup>) Mirsi-

<sup>1</sup>) [Véase la nota 5 de la p. 268.]

lo, Megalagiro y los Cleanáctides. El partido aristocrático á que pertenecían Alceo y Antiménides, fué expulsado de Mitilene, y los dos hermanos anduvieron largo tiempo errantes por el mundo. Alceo, durante su destierro emprendió largos viajes por mar y llegó hasta Egipto, mientras que Antiménides se incorporaba al ejército babilonio, probablemente en la guerra que Nabucodono- sor sostuvo en el Asia Menor contra el faraon egipcio Neco y los Estados de la Siria, Fenicia y Judea por los años de 606 al 584 (a. Chr.), 3 de la 43.<sup>a</sup> al 1 de la 49.<sup>a</sup> Olimpiada <sup>1</sup>). Algún tiempo después encontramos de nuevo á los hermanos en las cercanías de su ciudad natal en la que trataban de entrar á la cabeza de los nobles desterrados. Entonces fué cuando el pueblo, en una asamblea general, nombró dictador (*αἰσυμνήτης*) para que defen- diese sus instituciones, á Pitaco, el cual gobernó, según los cronó- logos antiguos, desde 590 á 580 (a. Chr.), esto es, del año 3 de la 47.<sup>a</sup> al 1 de la 50.<sup>a</sup> Olimpiada <sup>2</sup>). Pitaco logró vencer al partido expulsado y ganarse después su voluntad, con la moderación y la clemencia. Según auténticas noticias se reconcilió también con Alceo, quien después de tantas peregrinaciones pasó probable- mente los últimos años de su vida en su país natal.

En medio de tantas turbulencias y peligros alza su voz Alceo, no para dolerse como Solon de las desgracias de su patria y de los vicios de la sociedad, guiado por patrióticos sentimientos y por un espíritu recto é imparcial, ni para señalarla el camino que ha de conducirla á la salvación, sino para expresar y comunicar á otros las apasionadas emociones de su alma. Intentaba Mirsi- lo establecer en Mitilene un gobierno tiránico, cuando Alceo com- puso la hermosa oda en que compara al Estado con una nave combatida por la tempestad, inundada por las furiosas olas y desgarradas las velas por el huracán. Conocemos hoy esta oda no sólo por un fragmento bastante extenso que ha llegado hasta nos- otros <sup>3</sup>), sino que también por la hermosa imitación que de ella hizo Horacio, aunque probablemente es muy inferior al origi-

<sup>1</sup>) La batalla de Carcemisch ó Circesium, tuvo lugar, según Beroso, en el año 604, el mismo en que murió Nabopolasar; no obstante, la cronología bí- blica la coloca, sin duda con razon, en el año 606. [Véase Duncker, *Geschichte des Alterthums*, vol. 2, p. 375-376 que la cree verificada en el año 605.]

<sup>2</sup>) [Véase A. Schöne, *Untersuchungen über das Leben der Sappho* en SYMBOLA PHILOLOG., Bonn, p. 7460.]

<sup>3</sup>) Fragm. 18 de Bergk, véase 19.



nal <sup>1)</sup>). La muerte de Mirsilo produjo al poeta profunda alegría. «Esta es la ocasión de embriagarse; esta es la ocasión de invitar á los comensales á llenar las copas; Mirsilo ha muerto <sup>2)</sup>». Horacio tomó el comienzo, por lo menos, de esta oda para uno de sus más hermosos cantos <sup>3)</sup>). Muerto Mirsilo, el poeta lanza sus dardos contra Megalagiro y los Cleanáctides, los cuales querían usurpar el poder supremo, aunque según Estrabon, él mismo no dejó de atentar contra la constitución de Mitilene, ni se mostró tampoco más satisfecho de la administración pública durante la dictadura de Pitaco, el cual fué también blanco de sus invectivas, á pesar de ser generalmente reputado como estadista prudente y concienzudo y buen ciudadano y haber dado patente prueba de virtud republicana, renunciando el poder después de diez años de gobierno. Alceo recrimina al pueblo por haber elevado á la tiranía de la infortunada Mitilene al plebeyo Pitaco <sup>4)</sup>; agobia al mismo tirano con vituperios más propios del yambo que de la lírica eólica, é inventando nuevos vocablos le ridiculiza echándole en cara su aspecto vulgar é innoble, su régimen de vida mezquino é indigno de un hombre de elevada posición <sup>5)</sup>, de tal suerte que comparado con Pitaco, el tirano Melancro parecía al poeta «digno del respeto de la ciudad <sup>6)</sup>».

En esta clase de poesías que los antiguos llamaban cantos de partido *διχοστασιαστικά* <sup>7)</sup>, describía Alceo la situación política de Mitilene bajo un punto de vista puramente personal. En sus cantos bélicos late un espíritu marcial y enérgico, pero no inspiran los severos principios de honor militar á que se rendía culto entre los Dorios, especialmente en Esparta. Complácese en describir su armería, en cuyas paredes brillan cascos, corazas y otras piezas de armaduras «en las cuales es preciso pensar, una vez que

<sup>1)</sup> *Carm.* 1, 14. *O navis referent...*

<sup>2)</sup> *Fragm.* 20.

<sup>3)</sup> *Carm.* 1, 37. *Nunc est bibendum, nunc pede libero...*

<sup>4)</sup> τὸν κακοπάτριδα Πιτταχόν. *Fragm.* 37, a.

<sup>5)</sup> En Diógenes Laercio 1, 81. Bergk, *fragm.* 37, b. Así llama á Pitaco ζοφιδωρπίδας, esto es que cena en la oscuridad, no en una sala iluminada con lámparas y antorchas. [Véanse también Aristóteles, *Política* 3, 9, y el *fragm.* 38 de Bergk. De la importancia política de Alceo, habla Estrabon 13, p. 617.]

<sup>6)</sup> *Fragm.* 21.

<sup>7)</sup> [Διχοστασιαστικά es solo una versión inexacta de Estrabon 13, p. 617, donde hoy se lee στασιαστικά.]

la obra está comenzada <sup>1)</sup>», y dirigiéndose á sus compañeros de armas lleno de valor y de confianza: «no necesitamos muros» les dice, «los hombres son la mejor muralla para el Estado <sup>2)</sup>»; «no temáis las relucientes armas del enemigo, que los emblemas de los escudos no hieren <sup>3)</sup>». Celebra los combates de su aventurero hermano que alistado en el ejército babilonio había derribado á un campeón gigantesco, un verdadero Goliath <sup>4)</sup>, y elogia el puño de marfil de su espada—regalo de un príncipe oriental—que Antiménides había traído de los confines de la tierra. El amor á cantar los hechos de armas, no impidió al poeta lesbiano decir, en un canto á su amigo Melanipo, que en un combate contra los Atenieses logró por medio de la fuga salvar su vida, y que los vencedores habían colocado como trofeo en el templo de Palas de Sigeion las armas que él había arrojado en el campo de batalla <sup>5)</sup>.

En todos los poemas de Alceo y especialmente en sus numerosos cantos al amor y al vino, se revela una naturaleza noble unida á una irritabilidad inquieta y á violentas pasiones, variedad de carácter que con frecuencia encontramos en los Eolios. Todos estos cantos ponen de manifiesto al fiel servidor de Baco cuyo poderoso ingenio inventa á cada instante nuevos alicientes para la bebida. Unas veces son los fríos del invierno los que convidan á llenar las copas al amor de la lumbre, como en la admirable oda que imitó Horacio <sup>6)</sup>, y otras el calor canicular que agosta la naturaleza entera, el que invita á refrescar las fauces con vino <sup>7)</sup>. Ya el vino es el mejor remedio para los dolores y angustias de la vida <sup>8)</sup>, ya es la muerte del tirano de Mitilene la que

<sup>1)</sup> *Fragm.* 15. Véase p. 273, nota 3.

<sup>2)</sup> *Fragm.* 23.

<sup>3)</sup> *Fragm.* 24.

<sup>4)</sup> El fragmento de Estrabon 13, p. 617 [33 de Bergk, que en Hefestión, p. 58 está unido con otros dos versos] está [por O. Müller] corregido en el *Rhein. Museum* de Niebuhr, vol. 1, p. 287 del siguiente modo: καὶ τὸν ἀδελφὸν Ἀντιμενίδην, ὃν φησὶν Ἀλκαῖος Βαβυλωνίους συμμαχοῦντα τελέσαι, μέγαν ἄθλον καὶ ἐκ πόνων αὐτοῦς ῥύσασθαι κτείναντα ἄνδρα μαχαιρῶν, ὡς φησὶ, βασιλῆϊον [βασιλῆϊων Bergk], παλαιστῶν ἀπολείποντα μόνον μίαν πάγην ἀπὸ πέμπων (eólico, en vez de πέντε). Esto es que aquel campeón real media cinco metros griegos menos un palmo.

<sup>5)</sup> *Fragm.* 32.

<sup>6)</sup> *Fragm.* 34. Horacio, *Odas* 1, 9: *Vides, ut alta...*

<sup>7)</sup> *Fragm.* 39.

<sup>8)</sup> *Fragm.* 35.



debe celebrarse con la embriaguez. Pero Alceo no ve en el vino un puro deleite sensual, sino que encomia sus efectos nobles, llamándole el olvido de los afanes (λαθηκηδής<sup>1</sup>), y espejo de la humanidad, porque pone de manifiesto cuanto encierra el corazón humano<sup>2</sup>). No hay que inferir de aquí como cosa indudable, que Alceo compusiera toda una serie de cantos simpóticos (συμποτικά); lejos de esto, despréndese de los fragmentos que han llegado hasta nosotros y de las imitaciones de Horacio, que en Alceo la invitación á beber hállese siempre íntimamente ligada con algunas reflexiones sobre especiales circunstancias coetáneas ó en general sobre los destinos de la humanidad.

De lamentar es que sean tan escasos los fragmentos que de las poesías eróticas de Alceo conocemos. ¡Cuánto interés no ofrecería el relato de las relaciones entre Safo y Alceo, del combate que en el alma del poeta libraban la pasión amorosa y el respeto que profesaba á la noble joven! Alceo la saluda en uno de sus poemas: «coronada de violetas, pura, dulce, y sonriente Safo», y en otro confiesa que le diría algo más, pero que la vergüenza se lo impide; pero Safo adivinando su intención le replica con virginal desdén: «si tu pensamiento fuera noble y honesto y tu lengua no hubiese querido proferir frases indignas, la vergüenza no te hubiera ofuscado la vista, y habrías expresado francamente tus buenos deseos<sup>3</sup>». Del fragmento por todos conocido en que habla con pasión de la gracia de un lunar que tiene su amado, infiérese cuán apasionados debían ser los cantos que Alceo dedicaba á hermosos mancebos<sup>4</sup>). Hay además que advertir que ni en sus poesías eróticas ni en sus cantos en elogio del vino, se revela un sibarita afeminado, un libertino que no piensa más que en sensuales goces; lejos de esto en todos ellos vemos al hombre incansable, enérgico, vigoroso y en constante lucha; y el tumulto de la guerra, las luchas políticas, las amarguras del destierro y las largas peregrinaciones forman el fondo oscuro del cuadro que hace resaltar, por el contraste, escenas de tranquilos placeres. «Poseído de ardor guerrero, el ciudadano de Lesbos en medio del

<sup>1</sup>) Fragm. 41.

<sup>2</sup>) Fragm. 53, 57. [Véase Esquilo, fragm. 288 de Dindorf.]

<sup>3</sup>) Fragm. 55, Safo, fragm. 28.

<sup>4</sup>) Ciceron, *de nat. deor.* 1, 28, 79 in *Pericle puero*, dice el *cod. Glogav.* [Los temas: *Naeuus in articulo pueri delectat Alcaeum.* Bergk: *Lyci pueri.*]

estrépito de las armas, ó después de amarrar á la playa la nave azotada por las olas, cantaba á Baco y á las Musas, á Venus y á Amor y al hermoso Lico á quien su negra cabellera y sus ojos negros también, hacen tan seductor<sup>1</sup>). Es evidente que la poesía no era para Alceo una simple distracción ni un pasatiempo, sino un medio de manifestar los más íntimos sentimientos de su alma. ¡Qué pálidas aparecen al lado de estos cantos las odas de Horacio, que aunque admirables por la delicadeza de los pensamientos y por la belleza de la ejecución, carecen de lo que precisamente caracterizaba la lírica eólica: de la expresión de los vehementes sentimientos del alma!<sup>2</sup>).

Menos original parece Alceo en sus poesías religiosas compuestas de himnos en honor de diversas divinidades. Estos cantos, á juzgar por algunas citas que de ellos se hacen, conservaban tanto su estilo épico y contenían tantas y tan detalladas narraciones, que su composición debía diferir enteramente de la de las otras poesías destinadas á expresar exclusivamente sentimientos é ideas personales. En uno de estos himnos, el dedicado á Apolo, Alceo, relatando la hermosa leyenda délfica, cuenta cómo el joven dios, adornado por Zeus con la diadema de oro, llevando en la mano la lira, y trasportado en un carro tirado por cisnes, llega al país de los piadosos Hiperbóreos, y después de haber pasado con ellos un año, llegado el tiempo de hacer resonar los trípodes délficos, en medio del calor del estío, vuelve en su carro á Delfos donde coros de mancebos entonan peanes en su honor, y donde los ruisseñores y las cigarras le saludan con sus cantos<sup>3</sup>). Otro de estos himnos dirigido á Hermes, asemejábase evidentemente mucho al himno del homérica<sup>4</sup>), pues en ambos se relataba el nacimiento de Hermes, el robo de los bueyes de Apolo por el sagaz hijo de Maía, y la ira del dios trocada en risa, cuando Hermes, en medio de sus violentas amenazas le quita el carcax de la espalda<sup>5</sup>). En otro himno, celebraba Alceo el

<sup>1</sup>) Horacio, *Odas* 1, 32, 5 y ss. Véanse los escolios á las Olímpicas de Píndaro 10.

<sup>2</sup>) [Bernhardy, *gr. Litteratur.*, vol. 2, 1, p. 670 combate este juicio invocando, con sinrazon manifiesta, el testimonio de Horacio.]

<sup>3</sup>) Fragm. 2.

<sup>4</sup>) Véase Cap. VII.

<sup>5</sup>) Fragm. 5 á 7. Horacio, *Carm.* 1, 10, 9, ha tomado este último incidente de Alceo. Pero el himno de Alceo que refería detalladamente la historia del robo,



nacimiento de Hephestos <sup>1)</sup>). En la composición de estos himnos, Alceo, como se ve en algunos de los fragmentos aún existentes, empleaba los mismos metros y la misma clase de estrofas que en sus otros poemas, aunque estas estrofas y estos versos cortos, debían amortiguar el curso de la narración. No obstante, Alceo pudo, como á las veces lo hizo Horacio, continuar el mismo pensamiento y la misma frase en una serie de estrofas. Por otra parte, el gusto delicado de los poetas antiguos, y particularmente de Alceo, en la elección y en el manejo de las formas métricas, nos inducen á conjeturar que también en estos himnos el metro estaba en armonía perfecta con el asunto.

Las formas métricas empleadas por Alceo, son por lo general ligeras y animadas, tienen un carácter ya más dulce y tranquilo, ya más fuerte y violento y se componen principalmente de dactilos eólicos que, aunque semejantes en apariencia á los de la poesía épica, son esencialmente diversos. En efecto, lejos de tener por base la perfecta igualdad del arsis y de la tesis <sup>2)</sup>, se abrevia la primera, lo cual produce irregularidades denominadas por los antiguos rítmicos, dactilos irracionales *ἄλογοι δάκτυλοι*. Estos dactilos comienzan por un pie indeterminado de dos sílabas que se llama base y, sin alternar con pesados espondeos, continúan ligeros y animados. De este mismo modo hay que medir los coriambos de los líricos eólicos, puesto que tienen la misma base, si bien este metro conserva siempre restos del tono elevado y pomposo que le es peculiar. En versos coriámnicos compuso Alceo, y lo mismo Horacio que tomó de aquél la mayor parte de sus metros, poemas de carácter más solemne que los demás mediante una simple repetición y prescindiendo de dividirlos en estrofas. El metro logaédico es igualmente propio de los líricos eólicos, y resulta de la unión inmediata de un pie dactílico con un trocaico, en virtud de lo cual se pasa de un movimiento rápido á otro más lento. Esta clase de versos tan variada y tan rica, prestábase cual ninguna otra á la expresión de los más dulces sentimientos, sobre todo de la ternura y de la melancolía, razón por la cual emplea-

difería notablemente de la oda de Horacio, la cual trata muchas aventuras de Hermes sin detenerse especialmente en ninguna de ellas.

<sup>1)</sup> [Menandro, *de encomiis*, vol. 9, p. 149 de los *Rhetores* de Walz. Véanse fragmentos 11 y 12 de Bergk.]

<sup>2)</sup> Véase Cap. IV.

banla á menudo los Eolios que formaban generalmente sus estrofas con ritmos logaédicos, combinados con troqueos, yambos y dactilos eólicos. A este género pertenece la estrofa sáfica, el metro más suave de la poesía lírica de los Griegos, á las veces usado por Alceo, especialmente en su himno á Hermes <sup>1)</sup>, aunque en realidad adaptábase mejor á su genio el tono más enérgico y vigoroso del metro que de él tomó el nombre de alcáico y cuyos elementos logaédicos <sup>2)</sup>, reforzados por las dipodias yámbricas que les preceden, conservan poco de su característica suavidad y dulzura. De aquí que la estrofa alcáica se empleaba generalmente en los cantos políticos y bélicos y en todos aquellos en que predominaban pasiones varoniles. Formó igualmente Alceo, de pies logaédicos, versos más largos que colocaba unos á continuación de otros en serie no interrumpida á la manera de los versos coriámnicos y de muchos dactílicos, obteniendo de esta suerte un bellissimo metro para la descripción de su armería, de que ya más arriba hemos hablado <sup>3)</sup>. Con todo esto, no hemos agotado

<sup>1)</sup> Si el verso fragm. 5 era el comienzo de este himno. Según Apolonio, *de pronom.*, p. 90 de Bekk, era como sigue: *Χαίρε Κυλλάνης ὁ μέδεις* (como participio con acento eólico, por *μεδεις*), *σὲ γάρ μοι*. [Hefestion, Cap. 14, observa acerca de las estrofas sáficas: *ἔστι δὲ καὶ παρ' Ἀλκαίῳ, καὶ ἄδελφον ὁποτέρου ἔστιν εὐρημα, εἰ καὶ Σαπφικὸν καλεῖται.*]

<sup>2)</sup> El autor sigue la opinión de aquellos que suponen que la segunda parte del verso alcáico no es coriámbrica ni dactílica sino logaédica; y divide la estrofa del siguiente modo:

≡ ′ — — ≡ | ′ — — — —  
 ≡ ′ — — ≡ | ′ — — — —  
 ≡ ′ — — ≡ | ′ — — — —  
 ≡ ′ — — ≡ | ′ — — — —

Vese, pues, que el verso tercero de la estrofa no es sino una continuación ó prolongación de la primera mitad de los dos primeros versos, y el cuarto, una prolongación análoga de la segunda mitad. La estrofa entera, descansa por consiguiente en la combinación de los dos elementos, yámbrico y logaédico.

<sup>3)</sup> Fragm. 15. El metro debería ser medido de esta manera (en que *x* representa la base con sus licencias):

*x* — — — — — | *x* ′ — — — — ≡ | ′ — —

Rectifiquemos al paso los versos 3 y 4 del modo siguiente:

*χάλκεαι δὲ παστάλοις  
 κρύπτουσιν περικείμεναι λαμπρὰ κνάμιδες.*



aún la asombrosa variedad de metros de Alceo, de los cuales sólo citaremos, para terminar, el jónico (*ionici a minori*) de que se sirvió, en conformidad perfecta con su carácter <sup>1)</sup>, para expresar sus afeminados sentimientos <sup>2)</sup>.

Volvamos ahora á la que compartió con Alceo el honor de figurar al frente de la escuela lesbica, á Safo, objeto de la admiración de la antigüedad entera. Que su patria era Lesbos, es de todo punto indudable; pero es más difícil afirmar como verdad inconcusa si nació en Eresos ó en Mitilene, si bien puede suponerse que desde la ciudad más pequeña pasó á la más populosa, Mitilene, en la época del apogeo de su talento y de su fama. Debió ser contemporánea de su compatriota Alceo, si bien era más joven que éste, á quien sobrevivió hasta después de la 53.<sup>a</sup> Olimpiada (568 a. Chr.). Hacia la 46.<sup>a</sup> Olimpiada (596 a. Chr.) y en la flor de su vida vióse obligada—ignórase por qué motivo—á huir de Mitilene y á refugiarse en Sicilia <sup>3)</sup>. Mucho más tarde compuso la oda citada por Heródoto <sup>4)</sup>, donde reprende á su hermano Caraxo por haber comprado á la hetaira Rodopis y por haberla después emancipado por amor. Vivía esta hetaira en Naucratis, y el hecho de que hablamos tuvo lugar en una época en que ya los Griegos habían entablado estrecho comercio con Egipto. Ahora bien, el gobierno de Amasis que permitió á los helenos de Egipto habitar en Naucratis, comenzó el año 4 de la 52.<sup>a</sup> Olimpiada (569 a. Chr.) y la vuelta de Caraxo á Mitilene, donde fué recibi-

esto es: y brillantes lorigas de cobre ocultan los clavos (ó estacas) en que están colgadas. Πασσάλοις es acusativo eólico; el dativo en este dialecto es siempre πασσάλοισι.

<sup>1)</sup> Véase Cap. XI.

<sup>2)</sup> Fragm. 59:

Ἐμὲ δαίμων, ἐμὲ πᾶσιν κακωτάτων πεδέχοισαν.

Diez de estos jónicos formaban siempre un sistema, como el que Bentley ha formado de Horacio. *Odas* 3, 12, aunque, en realidad, no se encuentra en esta oda el verdadero tono del metro.

<sup>3)</sup> *Marm. Par.*, ep. 36, véase Ovidio, *Her.* 15, 51. La fecha del mármol de Páros no puede determinarse, pero debía estar entre el año 1 de la 44.<sup>a</sup> y el 2 de la 47.<sup>a</sup> Olimpiada. [A. Schöne en sus *Untersuchungen über das Leben der Sappho*, en *SYMBOLA PHILOLOG.*, Bonn, p. 757, coloca la salida de la poetisa, de Lesbos, en la 47.<sup>a</sup> Olimpiada.]

<sup>4)</sup> 2, 135, véase especialmente, Ateneo 13, p. 596. Esta Rodopis ó Dorica, fué compañera de esclavitud de Esopo, que floreció en aquella misma época, 52.<sup>a</sup> Olimpiada.

do por su hermana con la oda satírica que hemos mencionado, debe colocarse algunos años más tarde.

La severidad con que Safo censuraba á su hermano por haberse enamorado de una hetaira, puede servirnos de indicio para juzgar de la rectitud de principios que servía de norma á su conducta; pues aunque pudiera argüirse que en el pecho de la poetisa se había extinguido ya el fuego de las pasiones cuando escribía la oda á Caraxo, es de creer que no se habría atrevido á reprender á su hermano por su amor á una meretriz, si ella lo hubiera sido en su juventud; ni se habría expuesto á la venganza de Caraxo si éste, con más razón, hubiera podido devolverle la censura. Por otra parte, los mismos versos que aluden á sus relaciones con Alceo, y que más arriba hemos citado, revelan de una manera evidente y palmaria, el honor inmaculado de la doncella libre y bien educada. Además el mismo Alceo demuestra que la amabilidad y la gracia de Safo en nada menoscababan sus dotes morales, cuando la llama «coronada de violetas, pura, dulce y sonriente Safo <sup>1)</sup>». Tales auténticos testimonios contrastan notablemente con las aserciones de escritores posteriores que presentan á Safo como impúdica cortesana. No necesitamos para combatir esta opinión apelar á la distinción que muchos escritores antiguos intentaron establecer entre la poetisa Safo y una cortesana del mismo nombre nacida en Eresos; sino que buscaremos el motivo de tan falsas imputaciones, en el hecho de que las generaciones siguientes y sobre todo la refinada Atenas, no pudiendo comprender ni apreciar el ingenuo candor con que Safo descubre en sus poesías los más íntimos sentimientos de su alma, confundieronlo con la impudicia y la insolente coquetería de una hetaira. En la época de Safo conservaban aún los Griegos no poco de la primitiva ingenuidad y candor con que la Nausicaa de Homero expresa su deseo de tener un marido como Ulises; y en materia de amor no se había separado aún la sensualidad del sentimiento, hasta el punto de que la primera desligada ya de su noble aliado, se presentara á la conciencia en toda su repugnante desnudez. Encargáronse los poetas cómicos de Atenas de quitar al sentimiento del amor la aureola que lo purifica y ennoblece, y aplicando á los más grandes genios de las otras comarcas helénicas, las calumnias con que los diversos pueblos griegos solían

<sup>1)</sup> 'Ἰόπλοκ', ἄγνα, μελλιχόμειδε Σάπφοι, véase p. 270.



motejarse, precipitáronlos en el lodo de una vulgaridad bestial. Á cuanto llevamos dicho agregaremos que el régimen de vida de las mujeres de Lesbos era muy distinto del que llevaban las jónicas y las atenienses, las cuales hacían una vida muy retirada, consagradas en absoluto á los quehaceres domésticos; así, mientras que en Atenas brillaron muchos hombres en las ramas más diversas del arte, no hubo una sola mujer que saliera de la oscuridad del hogar. La condición inferior y oscura que el sexo femenino ocupaba entre los Jonios del Asia Menor, merced á especiales vicisitudes de la historia de aquel pueblo, habíase generalizado en Atenas, siguiendo la máxima de que la mujer no debía tener más cultura intelectual de la que necesita para el manejo de los asuntos domésticos, para el cuidado material de la prole y para vigilar á las esclavas; por lo demás, dice el mismo Pericles, en Tucídides <sup>1)</sup>, la mejor mujer es aquella de quien los hombres menos hablan ni para bien ni para mal. Los Eolios, por el contrario, habían conservado hasta cierto punto las antiguas costumbres de Grecia tales y como las hallamos descritas en la mitología y en la poesía épica, donde vemos á las mujeres tomar una parte activa no sólo en la vida doméstica, sino que también en las fiestas públicas, gozando así de una individualidad marcada y de un carácter moral, y como las de los Estados dóricos del Peloponeso y de la Magna Grecia, participar de los progresos de aquella gran civilización que en tiempos de la liga pitagórica alimentaba en ellas los más elevados talentos poéticos, y la contemplación filosófica de la vida de la humanidad. En Atenas, por el contrario, siendo incompatible con las antiguas costumbres este sistema de educación, era natural que las mujeres literatas fuesen objeto de punzantes sátiras y de imputaciones calumniosas, y no es de maravillar que cuando rebasaban los límites ordinarios de la vida doméstica, fuesen despojadas, por la licenciosa pluma de los cómicos atenienses, de todo pudor y de toda decencia <sup>2)</sup>.

Cierto es que Safo, en sus odas, habla á menudo de un joven

<sup>1)</sup> 2, 45. [Véase Esquilo, *Agamemnon* 611 y los versos de Menandro en Estobeo, *Florilegio* 74, 11.]

<sup>2)</sup> Amfis, Antifanes, Efipo, Timocles y Difilo, compusieron comedias atenienses con el título de «Safo»; y Platon otra comedia intitulada «Faon». [Según Meineke no puede afirmarse si la comedia «Faon» de Antifanes alude al pretendido amado de Safo ó á otro Faon.]

á quien amaba apasionadamente, aunque él se mostraba con ella indiferente y glacial; pero en ninguna parte consta que ella revelase jamás su nombre, ni que tratara de conquistar su cariño con hermosos versos. El nombre de Faon que generalmente se da al amado de Safo, aunque aparece con frecuencia citado en los cómicos atenienses <sup>1)</sup>, es indudable que nunca figuró en las poesías de Safo, pues si así hubiera sido no habría hallado crédito la opinión de que fué la hetaira Safo y no la poetisa del mismo nombre, la enamorada de Faon <sup>2)</sup>. Además, el maravilloso relato de la hermosura de Faon y del amor que por él concibió la diosa Aphrodite, están evidentemente tomados de la mitología de Adonis y reproducen con exactitud los rasgos de este mito <sup>3)</sup>. Hesiodo habla de un Faeton, hijo de Aurora y de Céfalo, que robado por Aphrodite siendo niño, educólo para guarda y sacerdote del santuario en sus templos <sup>4)</sup>. Es de todo punto indudable que la base de todas estas tradiciones es la leyenda cipria de Adonis, y puede inferirse que los Griegos dieron al favorito de Aphrodite el nombre de Faeton ó de Faon, y que acabaron, merced á mil torcidas interpretaciones, por hacer de este Faon el amante de Safo. Quiza también la poetisa en alguna de sus odas á Adonis, celebrara al hermoso Faon con tal vehemencia que indujese á creer que iba dirigida á su propio amante.

Desdeñada por Faon, Safo se precipitó desde la roca de Léucade, buscando remedio á los tormentos de un amor mal correspondido; pero esta historieta, debe mirarse más bien como una

<sup>1)</sup> Como en los versos [de la *Λευκαδία*] de Menandro en Estrabon 10, p. 452:

Οὐ δὲ λέγεται πρώτη Σαπφῶ  
τὸν ὑπερκομπὸν ἠηρώσα Φάων'  
οἰστρώνει πάθῳ ῥίψαι πέτρας  
ἀπὸ τῆλεφανός.

<sup>2)</sup> En Ateneo 13, 596 c. y en muchos lexicógrafos de la antigüedad.

<sup>3)</sup> Cratino, poeta cómico, en una comedia desconocida, en Ateneo 2, página 69, d, refiere que Aphrodite ocultó á Faon ἐν θριδακίναϊς, en unas hortalizas. Otros varios cuentan de Adonis la misma fábula, refiriéndose seguramente al uso de los *horti Adonidis*. Acerca de Faon-Adonis, véase á Eliano, *verm. Gesch.* 12, 18. Luciano, *dial. mort.* 9, 2. Plinio, *N. H.* 32, 8. Servio, *ad. Virg. En.* 3, 279; y omitimos otras muchas fuentes de menos valor. [Debe consultarse también á Palefato, *de incredib.* c. 49 en la *Mythologie* de Westermann, p. 308. Véase Welcker, *hl. Schriften*, vol. 2, p. 106.]

<sup>4)</sup> Hesiodo, *Teogonia* 986 y ss. Verso 991 *νηρόλον μύχιον* según la versión de Aristarco. [Según otra versión es *νύχιον*.]



imagen poética que como un verdadero acontecimiento. El salto de Léucade era un rito religioso en las fiestas expiatorias de Apolo, las cuales se celebraban en ésta como en otras comarcas de Grecia en épocas determinadas. Los reos, á la sazón destinados para el sacrificio de expiación, eran precipitados al mar desde lo alto de la roca, y cuando se les podía recoger vivos del agua, desterrábaseles de Léucade <sup>1)</sup>. Los poetas de aquellos tiempos, aplicaron de mil diversas maneras este rito á la descripción de amorosas aventuras. Estesícoro en su novela poética intitulada «Calice», habla de una virtuosa doncella que, desdeñada por un mancebo de quien estaba enamorada, se precipitó desde lo alto de la roca Leucadia <sup>2)</sup>. Estesícoro ignora, pues, aún, el efecto de este hecho en la historia de Safo, esto es, el de curar de una pasión que se hace insoportable. Algunos siglos después, Anacreonte decía en una oda: «precipitándome nuevamente de la roca de Léucade, me sumerjo en el cerúleo mar, ébrio de amor <sup>3)</sup>». No es probable que el poeta quisiera decir con estas palabras que se curaba de una pasión vehemente, sino que tratase de describir el delirio y la demencia del amor más impetuoso para el que nada son la salvación y la vida. Es indudable que la leyenda de Safo tiene su origen en estas imágenes y relatos poéticos; y, cosa singular, relatábase también esta leyenda, de Aphrodite impulsada por la desesperación y el dolor que le produjo la muerte de Adonis <sup>4)</sup>. No negaremos, sin embargo, que algún desesperado ó melancólico se arrojase en los tiempos antiguos por la roca de Léucade. Tenemos por último una prueba más del carácter legendario de esta etapa de la vida de Safo, en el hecho de que no puede precisarse si Safo pereció al precipitarse en el mar ó si sobrevivió á este acontecimiento.

Por cuanto dejamos apuntado se ve que no puede formarse una idea clara y precisa de la poesía erótica de Safo, y de los sentimientos que expresaba, sino acudiendo á los fragmentos numerosos pero breves, de sus odas, que han llegado hasta nosotros. El más extenso y más generalmente conocido, es la oda comple-

<sup>1)</sup> Sobre el origen de este uso en el culto de Apolo, véanse los *Dorier* del autor, vol. 1, p. 231. \*2.ª edic. 233.

<sup>2)</sup> [En Ateneo 14, p. 619, d. Fragn. 43 de Bergk.]

<sup>3)</sup> En Hefestion, p. 130. Fragn. 19 de Bergk.

<sup>4)</sup> Véase Ptolem. Hefestion (en la *Biblioteca* de Focio) βιβλίον ζ. [Es cosa probada que las narraciones fabulosas de Ptolomeo no tienen mérito alguno.]

ta <sup>1)</sup> en que Safo suplica á Aphrodite no permita que las amarguras y la desesperación del amor la hagan perder la inteligencia, y que acuda en su auxilio, como ya en otro tiempo lo había hecho bajando del cielo en un carro de oro, tirado por palomas, para preguntarla, con divina sonrisa, qué la había sucedido, qué deseaba para su corazón agitado, y cuál era la causa de su afición. La diosa la prometió que el que entonces la desdeñaba, no tardaría en perseguirla, que sino aceptaba sus dones, él mismo se los ofrecería muy pronto, y en fin, que si no la amaba, la amaría cuando ella no quisiera dar oídos á sus ruegos. La poetisa termina invocando de nuevo á Aphrodite para que la auxilie como una aliada. Aunque Safo describa en esta oda sus propios sentimientos con apasionado lenguaje y hable de su corazón agitado, ó mejor, demente <sup>2)</sup>, el modo mismo como confiesa su amor, atenúa la vehemencia de su pasión amorosa, pues ni importuna á su amado con constantes quejas, ni le dirige directamente sus versos, sino que es Aphrodite á quien confía su amor; y da una muestra de exquisita delicadeza, no atreviéndose á declarar la esperanza que abriga de que su predilecto de desdeñoso é indiferente se transforme en apasionado amante; esperanza que no podía alimentar por mucho tiempo un corazón tan oprimido y lastimado como el suyo, sino sólo recordando que ya en otras ocasiones la diosa la había consolado haciéndola concebir esta misma esperanza. Otros fragmentos revelan el apasionado temperamento de Safo con una ingenuidad no muy en armonía con nuestras costumbres, aunque con sencillez y gracia; así, Safo dice «sólo podría gozar yo del banquete si asistiera á él el hermoso Menon <sup>3)</sup>» y á otro mancebo dirige estas palabras: «colócate enfrente de mí, amigo mío, para que yo admire la gracia y el brillo de tus ojos <sup>4)</sup>». Con todo esto, en ninguno de sus fragmentos se encuentra justo motivo para motejarla de haber tratado de agradar á los hombres cuando ya habían pasado los años de su juventud: «Tú eres mi amigo, dice en un pasaje, y por lo mismo te aconsejo que busques una com-

<sup>1)</sup> Fragn. 1.

<sup>2)</sup> Verso 18: μανόλι θυμῷ.

<sup>3)</sup> Fragn. 33. Neue en Hefestion, p. 41; no está sin embargo plenamente probado que los versos sean de Safo. [Bergk los ha atribuido á Alceo, fragn. 46.] Véase fragn. 5 (ἔλθε Κύπρι).

<sup>4)</sup> Fragn. 29. Véanse fragn. 90 (Γλύχεται μητέρ, οὔτοι...) y 52 (Δέδουκε μὲν ἄ σελάννα...).



pañera joven; yo que soy mayor que tú no puedo decidirme á compartir contigo tu morada»<sup>1)</sup>).

Mucho más difícil es definir y juzgar las relaciones de Safo con otras mujeres; pero es indudable que la vida y la educación del sexo femenino en Lesbos no se limitaban como en Atenas á los quehaceres domésticos, ni se confiaba exclusivamente las niñas á los cuidados de las madres ó de las nodrizas. Existían mujeres de extraordinaria cultura intelectual, las cuales se rodeaban de doncellas á quienes comunicaban sus conocimientos, como Sócrates reunió más tarde en Atenas en torno suyo á jóvenes de gran talento. Entre los dorios de Esparta, mujeres nobles y cultas dedicábanse con amor y celo á educar á las jóvenes de que se rodeaban, y estas jóvenes formaban á su vez sociedades dirigidas probablemente por respetables matronas<sup>2)</sup>. Tales asociaciones existían en Lesbos en tiempos de Safo, pero eran perfectamente espontáneas y formadas por doncellas que aspiraban á perfeccionarse en la música y á adquirir los distinguidos y elegantes modales de sus directoras. La música y la poesía constituían sin duda el objeto principal de las mencionadas asociaciones, puesto que su fin inmediato era la enseñanza y el ejercicio de aquellas artes. Aunque la poesía fuese en Safo medio de expresar los sentimientos que agitaban su alma, constituía sin embargo al propio tiempo, lo mismo para Safo que para los demás poetas antiguos, la ocupación de la vida entera; y como la perfección técnica del arte solo podía ser dada á conocer por medio de la enseñanza, transmitíase á la juventud mediante un perseverante aprendizaje<sup>3)</sup>. No sólo Safo, sino que también otras mujeres de Lesbos se dedicaron á este mismo género de vida; así, la célebre poetisa habla á menudo en sus cantos de sus rivales Gorgo y Andrómeda<sup>4)</sup>, y conocemos á gran número de sus jóvenes amigas, algunas de las cuales eran de lejanos países<sup>5)</sup> como Anactoria de Mileto, Gorgia de Colofon, Euneica de Salamina, Girinno, Atis y Mna-

<sup>1)</sup> Fragm. 75.

<sup>2)</sup> *Dorier*, vol. 2, p. 297, 403. \*2.ª edic. p. 293, 298.

<sup>3)</sup> Safo llama á su casa, morada de una servidora de las Musas, *μουσοπύλω οἰκίαν*, de la que debía desterrarse el llanto, fragm. 136. [Véase O. Müller, *Göttinger Säkularprogramm.*, 1837, p. 26.]

<sup>4)</sup> Tal se infiere del pasaje sobre las relaciones de Safo en Máximo de Tiro, *Dissert.* 24, 9.

<sup>5)</sup> En Suidas, en la palabra *Σαπρώ* se distinguen las *ἑταῖραι* de las *μαθήτριαι*

sidica. Los poemas de Safo en que se habla de esta amistad íntima de la poetisa con otras mujeres, son numerosos, y ellos nos revelan la vida familiar del gineceo, en que los dulces y tiernos sentimientos de la mujer aparecían revestidos de las más atractivas y encantadoras formas, y en que la delicadeza, la elegancia y la música eran tenidas en grande estima. Así, decía la poetisa á una mujer rica, pero sin educación: «Cuando hayas dejado de existir, yacerás sepultada, sin que nadie se acuerde de tí, porque no has participado de las rosas de la Pieria. Desconocida de todos, vagarás errante en la mansión de las Hadas y por entre las oscuras sombras<sup>1)</sup>...» y ridiculiza á Andrómeda, una de sus rivales, por su modo de vestir, que los Griegos, como es sabido, miraban como indicio de las naturales inclinaciones y del carácter de las personas. «¡Mira que mujer te ha enamorado!: una aldeana que ni siquiera sabe llevar el traje ajustado á los tobillos<sup>2)</sup>». Safo reconviene también á su amiga Mnasidica, porque, aunque era más bella que la delicada Girinno, tenía carácter sombrío<sup>3)</sup>; y dirigiéndose, en fin, á la joven Atis, la dice que aunque ella la había dado siempre pruebas de particular afecto, la disgustaba el ver que prefería á su rival Andrómeda. «De nuevo me atormenta Eros, avasallador de las almas, el mónstruo dulce á la vez que cruel é irresistible. Pero tú, Atis, sufres solo al recordarme y vuelas á los brazos de Andrómeda<sup>4)</sup>». Es evidente que el lazo que unía á es-

de Safo; pero las *ἑταῖραι* eran, al menos en su origen, *μαθήτριαι*. Así Máximo de Tiro nombra á Anactoria entre las amigas de Safo; pero es verosímil que esta y la *Ἀναγόρη Μίλησια*, nombrada por Suidas entre las *μαθήτριαι* fueran la misma persona; tanto más cuanto que Mileto se llamaba antes Anactoria (Estéfano de Bizancio en *Μίλητος*. Eustacio á la Iliada 2, 8, p. 21, ed. Rom; escolios de Apolonio de Rodas 1, 187.)

<sup>1)</sup> Fragm. 68 de Bergk.

<sup>2)</sup> Fragm. 70 de Bergk. Las esculturas antiguas que representan á las mujeres, andando con los vestidos levantados hasta los tobillos, ilustran este pasaje. Véase, por ejemplo, el relieve del *Mus. Capitolin*, vol. IV, tab. 43.

<sup>3)</sup> Fragm. 76 de Bergk. La versión, sin embargo, no es muy segura. [No obstante esta versión no es tan insegura como la cuestión de si los dos fragmentos conservados por Hefestion c. 64 están íntimamente ligados, en cuya creencia, Neue ha formado de ambos un solo fragmento, el 42, mientras que Bergk, sin duda con más acierto, los ha considerado como dos fragmentos distintos, el 66 y el 77.]

<sup>4)</sup> Fragm. 31 de Blomfield; 37 de Neue. [Bergk hace de este dos fragmentos, el 40 y el 41.] Véase 33.

*Ἠράμαν μὲν ἐγὼ σέθεν, Ἄτθί, πάλλαι πόττα.*



tas dos mujeres parece tener más bien el carácter de una pasión amorosa, que el de un cariño maternal. En este mismo apasionado estilo, manteníase entre los dorios de Esparta y de Creta, una especie de íntimas relaciones entre adultos y mancebos, aprobadas por la ley, que inclinaban á los jóvenes á nobles y levantadas empresas, y que merced á las expresiones apasionadas de que en ellas se hacía uso, llevaban el sello de amorosa correspondencia entre personas de distinto sexo. Esta mezcla de sentimientos, que siempre distinguieron y separaron las naciones de temperamento más templado, es un rasgo esencial del carácter helénico. El ejemplo más notable de este apasionado lenguaje de Safo, en las relaciones con sus amigas, es el largo fragmento conservado por Longino <sup>1)</sup> y el cual ha sido á menudo interpretado torcidamente porque su comienzo inducía á creer que era un hombre el objeto de la pasión que en él se expresa. Dice así: «Igual á los dioses me parece el hombre, sea quien quiera, que se sienta enfrente de tí y escucha y ve de cerca tu dulce hablar y tu seductora sonrisa. Cuando te veo, la voz espira en mi garganta, mi lengua permanece inmóvil, un fuego sutil corre por mis venas, mi vista se oscurece y mis oídos zumban». Con estos términos y con otros más entusiastas aún, describe Safo un simple afecto amistoso por una joven, afecto que reviste, merced á la extremada excitación del sentimiento, el tono de la pasión más ardiente <sup>2)</sup>.

A las poesías sáficas de que acabamos de hablar, hemos de agregar los epitalamios ó himeneos, géneros completamente distintos de cuantos hemos enumerado, y para cuyo cultivo tenía especiales dotes Safo, que tan bien sabía apreciar los atractivos del hombre, como los encantos de la mujer. Estos poemas, á juzgar por los numerosos fragmentos que de ellos han llegado hasta nosotros, eran de gran belleza y estaban escritos en el estilo ingenuo que las sencillas costumbres de aquel tiempo autorizaban y que reclamaba el corazón tierno y apasionado de la poetisa. El himeneo de Catulo, no el poema jocoso á las bodas de Manlio Torcuato (*carm.* 61), sino el dulce y breve canto (62): *Vesper*

<sup>1)</sup> [*De sublimi* c. 10 (Fragm. 2 de Bergk) comparado con Plutarco, *Vida de Demetrio* c. 38 y *Erotic.* c. 38.]

<sup>2)</sup> Catulo, que en el *Carm.* 51 imita este poema, [refiriéndose á su Lesbia] le da un final irónico y burlon: *Otium, Catulle, tibi molestum est* etc., el cual no está tomado de Safo.

*adest, juvenes, consurgite*, es fiel imitación de un epitalamio sáfico compuesto igualmente en versos exámetros. Parece que en éste, como en Catulo, los cortejos de mancebos y de doncellas estaban en oposición, vituperando el uno y ensalzando el otro al astro de la noche que llevaba la esposa al esposo. En este pasaje se encontraba el verso de Safo que ha llegado hasta nosotros: «Oh, Hésperos, tú reunes todo lo que ha dispersado la brillante aurora <sup>1)</sup>». Las bellas imágenes de la flor cogida y de la vid que abraza al olmo, con las cuales Catulo desaconseja ó recomienda el matrimonio á las jóvenes, tienen todo el carácter de metáforas de Safo, las cuales generalmente se refieren á la naturaleza, á las flores y á las plantas, que la poetisa miraba con pasión <sup>2)</sup>. En un fragmento recientemente descubierto que da excelente idea de la sencillez de estilo de Safo, la poetisa compara la frescura de la juventud y la inmaculada belleza de una doncella, á una manzana de una especie particular que, quedándose sola en el árbol, después de cogidas las demás, se nutre de todo el vigor de la vegetación. Y para dar mejor idea citaremos sus mismas sencillas palabras en que por decirlo así, la poesía nace y se desarrolla delante de nuestros ojos con natural belleza: «como la dulce manzana que madura en la copa, en la rama más alta, y á la cual olvidan los recolectores; no, no la olvidan, sino que no pueden alcanzarla <sup>3)</sup>». Un fragmento análogo habla del jacinto que creciendo en la montaña, es hollado por los pastores, y su flor purpúrea yace en el suelo <sup>4)</sup>; comparando de esta suerte á la doncella á quien falta la protección de un marido, con la flor que crece en el campo en vez de ser cultivada en un jardín cerrado y seguro. En un himeneo

<sup>1)</sup> Fragn. 95 de Bergk.

<sup>2)</sup> Sobre el amor de Safo á la rosa, véase Filostrato, *Epist.* 73, véase Neue, fragn. 132. [146 de Bergk.]

<sup>3)</sup> Οἶον τὸ γλύκυμαλὸν ἐρεῦθεται ἄκρω ἐπ' ὄσῳ,  
ὄσῳ ἐπ' ἀκροτάτῳ λελᾶθοντο δὲ μαλοδροπῆες,  
οὐ μὲν ἐκλείθοντο, ἀλλ' οὐκ ἐδύνατο ἐπικέσθαι.

Este fragmento se encuentra en los escolios á Hermógenes, Walz, *Rhetor. Graeci*, vol. 7, 2, p. 883. [La tradición manuscrita coloca en dos versos ἄκρω ἐπ' ἀκροτάτῳ, lo cual es más acertado. Véase fragn. 93 de Bergk.] Himerio, *Orat.* 1, 4 y 16 cita un pasaje análogo, de un himeneo de Safo.

<sup>4)</sup> Οἶαν τὰν ὑάκινθον ἐν οὖρεσι ποιμένες ἄνδρες  
πόσει καταστείβουσι· χαμὰ δὲ τε πορφύρον ἄνθος.

Demetrio, *de elocut.* § 106, cita este fragmento, anónimo; pero es indudable



compara Safo el novio á un tierno arbusto <sup>1)</sup>; pero no se limita á emplear exclusivamente estas imágenes sino que le compara también á Ares <sup>2)</sup> y sus actos á los de Aquiles <sup>3)</sup>. Sin duda entonces la lira de Safo adoptaba un tono más sublime que el que generalmente empleaba. Encuéntrase además entre los poemas de Safo otros himeneos que proporcionaban ocasión para ciertas burlas, como por ejemplo, aquel en que las doncellas tratan de arrancar al esposo la compañera que acaban de llevarle y abrumar con sus burlas y chanzonetas al amigo que está á la puerta y á quien por esta razón llaman portero (*θυρωρός* <sup>4)</sup>).

Safo compuso también himnos á los dioses suplicándoles descendiesen de sus predilectas moradas á la tierra <sup>5)</sup>; pero son escasísimas las noticias que tenemos acerca del peculiar carácter

que pertenece á Safo. [Fragm. 94 de Bergk. En Catulo (*carm.* 62, 39), las doncellas emplean una imagen muy semejante á aquella de que se sirven los manebos en Safo.

<sup>1)</sup> Hefestion c. 41. Frasm. 104.

<sup>2)</sup> Hefestion c. 129. Frasm. 91. [Demetrio, *de elocut.* § 148, que también cita este pasaje, hace resaltar la dulzura de la expresión hiperbólica. La poetisa, después de decir:

Ἦψι δὴ τὸ μέλαθρον  
Ἰμνήσαν  
ἀέρρετε τίχτορες ἄνδρες  
Ἰμνήσαν  
γάμβρος ἔρχεται ἴσος Ἀρεσί,

continúa, corrigiéndose á sí misma:

ἄνδρος μεγάλῳ πόλῳ μείζων.

Los escritores posteriores citan, por lo demás, muy á menudo expresiones hiperbólicas de Safo, como por ejemplo, *χρῆσω χρυσότερα, γάλακτος λευκότερα*. Véase fragm. 122 y 123 de Bergk.]

<sup>3)</sup> Himerio, *Orat.* 1, § 16. [Véase fragm. 93 de Bergk.]

<sup>4)</sup> Hefestion 41, fragm. 98 de Bergk. Es de notar que Demetrio, *de elocut.* § 167 menciona expresamente el *coro*, refiriéndose á este fragmento. [El novio es llamado allí *νυμφίος ἀγροίκος* y lo mismo él que el *θυρωρός* son objeto de una burla á que se abandonaba el coro de doncellas *ἐν πεζοῖς ὀνόμασι μᾶλλον ἢ ἐν ποιητικοῖς*. De las palabras: *ὥστε αὐτῆς μᾶλλον ἔστι τὰ ποιήματα ταῦτα διαλέγεσθαι ἢ ἄδειν, οὐδ' ἂν ἀρμῆσαι πρὸς τὸν χορὸν ἢ πρὸς τὴν ἄδραν, εἰ μὴ τις εἴη χορὸς διαλεκτικός*, puede inferirse que se trataba de un diálogo en el cual las muchachas se mofaban del torpe novio y de sus no menos torpes camaradas.]

<sup>5)</sup> (Menandro, *de encomiis* c. 3, vol. 9, p. 136. Walz, los coloca como *κληρικὸν ἴμνοι* en una misma clase con los de Alcman. Además del fragmento más largo (1 de Bergk) contenido en Dionisio de Halicarnaso, *de compos. verb.* c. 23, deben verse los fragmentos 5 y 6. Véase p. 285, nota 4.

de esta clase de composiciones. No pudiéndose clasificar fácilmente las obras de la poetisa de Lesbos, fueron divididas por los antiguos críticos, con arreglo al metro, en libros, de los cuales el primero contenía las odas en estrofas sáficas, el segundo los poemas en versos alcáicos, etc., de suerte que los himeneos, por ejemplo, se hallaban dispersos en varios diversos libros. La estructura rítmica de las odas de Safo era sobre poco más ó menos igual á la de Alceo, con algunas diferencias, sin embargo, que reconocen por causa el carácter más dulce de sus cantos y que son fáciles de apreciar si se comparan sus diversos metros.

Cuán grande fué la fama que entre los Griegos alcanzó Safo y cuán rápidamente se extendió por la Grecia entera, lo demuestra la historia de Solon <sup>1)</sup>, contemporáneo de la poetisa de Lesbos: como oyese recitar á un sobrino suyo un canto de Safo, exclamó: «no quisiera morir sin haber aprendido de memoria ese canto». Y, en efecto, la antigüedad ha proclamado, unánimemente, sin rivales, la gracia y la dulzura de la poesía de Safo <sup>2)</sup>.

Del círculo de mujeres de que ella era el centro esplendoroso partían también torrentes de luz y de poesía. Su amiga *Damofila* compuso para el culto indígena de Artemis Pergea, cuya fiesta se celebraba á la asiática <sup>3)</sup>, un himno en que aparecían mezclados el estilo eólico y una manera panfilia bastante original <sup>4)</sup>. Otra poetisa mucho más célebre, *Erinna*, aplicada á la rueca por su madre, murió en la flor de su vida, sin conocer más que con la imaginación las delicias de la vida. Su poesía «la rueca» (*Ἠλεκάτη*)—trescientos exámetros en los cuales expresó probablemente las ideas que surgían en su cerebro durante su monótono trabajo,—fué tenida por los antiguos en tal estima, que según el juicio de muchos merecía ser colocada al lado de las epopeyas de Homero <sup>5)</sup>.

Afin de la de Alceo y de la de Safo, es la poesía de *Anacreonte*,

<sup>1)</sup> Eliano en Estobeo, *Florilegio* 29, 58.

<sup>2)</sup> [Especialmente se la designa así en Estrabon, vol. 13, p. 617, el cual la llama *θαυμαστόν τι χρέμα*. Los escritores posteriores la consideran á menudo como la décima Musa.]

<sup>3)</sup> [Véase Focio en *ἡ περιγὰρ Ἀρτεμις*.]

<sup>4)</sup> Filostrato, *Vida de Apolonio* 1, 30, p. 37 de Olear. [Filostrato afirma que este himno es imitación de otro de Safo. Con más probabilidades de acierto, puede atribuirse á la poetisa Damofila.]

<sup>5)</sup> El pasaje principal se encuentra en la *Anthol. Palat.* 9, 190.



por más que este último fuese jonio de Teos, y tuviera carácter, estilo é inclinaciones diversas. Floreció este poeta en una época en que el lujo y la magnificencia había llegado á su más alto grado de desarrollo entre los Griegos, y en que la poesía misma había descendido á enaltecer la pomposa corte de los tiranos. El espíritu de la raza jónica unido en Calino á varonil energía y á una alta y noble idea del honor, y que comienza con Mimnermo á cubrirse con un velo de dulce melancolía que buscaba lenitivo en la voluptuosidad y los placeres, aparece despojado de toda mira elevada en Anacreonte, el cual sólo parecía estimar la vida en tanto en cuanto la embellecen la sociabilidad, el amor, la música y el vino. Pero ni siquiera al expresar estos sentimientos se muestra el poeta animado por el fuego y el vehemente ardor de los vates eólicos; solo el placer pasajero del momento cautiva el genio jónico de Anacreonte, y no arraiga en su alma sentimiento alguno que no esté pronto á ceder á nuevas impresiones.

Era ya Anacreonte de edad madura, cuando Teos, su ciudad natal, después de una débil resistencia, cayó en poder de Harpago, general de Ciro, y cuando todos sus habitantes refugiándose en las naves se dirigieron á la Tracia, donde fundaron á Abdera, ó mejor dicho, posesionáronse de una colonia griega que ya existía allí y ensancharon la ciudad. Aconteció todo esto hacia la 60.<sup>a</sup> Olimpiada (540 a. Chr.). Según testimonio de los antiguos, encontrábase entre los expedicionarios Anacreonte, el cual llama á Abdera «la hermosa colonia de los Teios<sup>1)</sup>». En esta época ó poco después, Polícrates alcanzó lo que se llamaba la tiranía, esto es, el gobierno absoluto, en la isla de Samos; y según Tucídides<sup>2)</sup> su poder llegó á todo su apogeo, en el reinado de Cambises que comenzó el año 4 de la 62.<sup>a</sup> Olimpiada (529 a. Chr.). Polícrates fué, según Heródoto<sup>3)</sup>, el más emprendedor y fastuoso de los tiranos de la Grecia. Su dominación sobre las islas del mar Egeo, y sus

<sup>1)</sup> Fragm. en Estrabon 14, p. 644. [Si las palabras generalmente citadas: "Ἀβδηρα καὶ Τηίων ἀποικία proceden ó no de Anacreonte, no es cosa resueltamente averiguada. Bergk no las ha recogido entre los fragmentos de este poeta.] Un fragmento contenido en los escolios á la Odisea 8, 293 (Fragm. 130 de Bergk) se refiere también á los Sintios de Tracia; y un epigrama de Anacreonte (*Anthol. Palat.* 7, 226, fragm. 100), á un valiente guerrero muerto en defensa de Abdera, su patria.

<sup>2)</sup> [1, 13.]

<sup>3)</sup> [3, 122.]

relaciones con los soberanos de extrañas naciones, como por ejemplo con el rey de Egipto, Amasis, proporcionábanle medios de engrandecer la isla de Samos y de acumular en ella cuanto entonces podían producir el arte y las riquezas. Embelleció á Samos con hermosas construcciones; tenía una corte semejante á las de los príncipes orientales; como ellos, rodeóse de hermosos mancebos encargados de los diversos ramos del servicio doméstico; y consideró la poesía, especialmente la del género de Ibico y Anacreonte, como el más bello ornamento de una vida de alegría y de placeres. Anacreonte, según una famosa anécdota de Heródoto<sup>1)</sup>, hallábase aún en la corte de Polícrates, cuando ya la ruina amenazaba al tirano; y acababa apenas de abandonar á Samos, cuando su protector y huésped fué asesinado por el pérfido y cruel Oretes, año 3 de la 64.<sup>a</sup> Olimpiada (522 a. Chr.). Reinaba á la sazón en Atenas Hippias, hijo de Pisistrato, que compartía el poder con su hermano Hiparco, el miembro de esta familia que más entusiasmo mostró por la poesía, y á quien muy especialmente se menciona, siempre que se trata de la educación poética de los Atenenses. Hiparco fué quien según un diálogo de Platon<sup>2)</sup> que lleva el nombre de este pisiatrátida, envió una nave de cincuenta remos para conducir á Anacreonte hasta Atenas donde el poeta de Teos encontró otros vates llamados para que con sus producciones contribuyesen al mayor esplendor de las fiestas de la ciudad y de la dinastía. Anacreonte, sin embargo, consagró también sus versos á otras distinguidas familias de Atenas; dicese, entre otras cosas, que sentía veheméntísima pasión por el joven Cricias, hijo de Drópides y que enalteció en sus cantos á esta familia ya tan celebrada en los anales de Atenas<sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> [3, 121.]

<sup>2)</sup> [P. 228, c.]

<sup>3)</sup> Platon, *Charmides*, p. 157, e. Escolios al Prometeo de Esquilo, verso 128 [véase fragm. 57 de Bergk.] Cricias tendría entonces (64.<sup>a</sup> Olimpiada) cerca de 60 años; en este caso habría nacido hacia la 60.<sup>a</sup> Olimpiada, lo cual está perfectamente en armonía con el hecho de que su nieto Cricias, el célebre estadista, y uno de los treinta tiranos, tenía, según Platon, *Timeo*, p. 21, b, ochenta años menos que su abuelo, y había nacido en la 80.<sup>a</sup> Olimpiada, lo cual también está muy de acuerdo con cuanto se refiere de su vida. Lo extraño es que el Cricias que nació en la 60.<sup>a</sup> Olimpiada se dice hijo del mismo Drópides que fué amigo de Solon y á quien sucedió en el cargo de arconte, hacia el año 4 de la 46.<sup>a</sup> Olimpiada (593 a. Chr.) [Véase Platon, *Timeo*, p. 28, e.] En mi concepto es imposible encontrar una solución satisfactoria á estas contradiccio-



Hacia esta época parece cabalmente que llegó á todo su apogeo la fama de Anacreonte, el cual debía ya ser de edad provectora, dado que en los antiguos, va siempre unida á su nombre la idea de un anciano de alegre carácter, á quien las canas no impedían gozar de los placeres ni rendir pleito homenaje á la hermosura. No es pues posible que Anacreonte viviese aún en la época de la insurrección de los Jonios promovida por Histieo, y que expulsado de Teos se refugiara en Abdera—esto aconteció en el año 3 de la 71.<sup>a</sup> Olimpiada (494 a. Chr.), esto es, treinta y cinco años después de la estancia del poeta en la corte de Polícrates—sino que esta noticia <sup>1)</sup> descansa evidentemente en una confusión de la sumisión de los Jonios al poderío de Ciro, con la represión de su levantamiento por Darío. Infírese de la existencia en Teos de una tumba del poeta, celebrada en un epigrama atribuído á Simónides <sup>2)</sup>, que Anacreonte en su vejez volvió á su ciudad natal repoblada bajo la dominación persa. Hay que advertir, sin embargo, que los sarcófagos erigidos á hombres célebres en su patria, no eran frecuentemente sino simples cenotafios, y por consecuencia que aquel epigrama como otros muchos que corren con el nombre de Simónides, pudo ser compuesto muchos siglos después <sup>3)</sup>. Es más que probable que Anacreonte, cuyas virtudes sociales adquirieron universal renombre y á quien se disputaban los potentados de toda la Grecia, fuese solicitado también por los príncipes de las diversas comarcas helénicas. En un epigrama se dice que mantenía estrechas relaciones con los Aleuades, familia reinante de la Tesalia, que unía á la hospitalidad y á la afición á los banquetes—cualidades nacionales de los Tésalos—verdadero

nes cronológicas, sino se distinguen al Drópides y á su hijo Cricias á quien se refieren los versos de Solón: *Εἰπέμενοι Κριτίη πυρρότριγι πατρὸς ἀκούειν*, etcétera. [Fragm. 22 de Bergk, donde se encuentra *ξανθότριγι*; véase Platon, *Charmides*, p. 157. e.] del Drópides y del Cricias, contemporáneos de Anacreonte. Según esto, las épocas del nacimiento de los individuos de esta familia, serían los siguientes: Drópides nació hacia la 36.<sup>a</sup> Olimpiada, Cricias *πυρρότριγι* hacia la 44.<sup>a</sup>; Drópides, el nieto, en la 52.<sup>a</sup>; Cricias, el nieto, en la 60.<sup>a</sup>; Calesco en la 70.<sup>a</sup>; Cricias, el tirano, en la 80.<sup>a</sup>. Bergk, *de reliquiis com. Att.*, p. 247 da otras fechas. [Véase el árbol genealógico en Steinhart, *Platons Leben*, p. 281.]

<sup>1)</sup> En Suidas, en *Ἀνακρέων*, Τέω.

<sup>2)</sup> *Anthol. Palat.* 7, 25. [Bergk, fragm. 184 lo coloca entre los epigramas apócrifos.]

<sup>3)</sup> El fragmento, *Αἰνοπαθῆ πατρίδ' ἐπόφομαι* (*Schol. Harlei. Odisea* 12, 313. Frasm. 36 de Bergk) parece referirse á un viaje á esta comarca.

amor á la literatura y al arte. Dicho epigrama se refiere á una ofrenda del príncipe tésalo Echeocrátides, el mismo sin duda cuyo hijo Orestes, en el año 2 de la 81.<sup>a</sup> Olimpiada (454 a. Chr.), solicitó de los Atenieses ser reintegrado en el trono de su padre <sup>1)</sup>.

Aunque Anacreonte se había distinguido ya en su juventud como poeta y había colocado los cimientos de su gloria poética en la ciudad de Teos, su patria, compuso la mayoría de sus obras durante su estancia en Samos. Todos los cantos de Anacreonte, dice el geógrafo Estrabon hablando de la historia de Samos <sup>2)</sup>, están plagados de alusiones á Polícrates; no es pues posible considerar los poemas de Anacreonte como espontánea expresión de los sentimientos de un alma abandonada á sí misma en la calma de la soledad, sino como obras de un vate de la fastuosa corte del tirano de Samos. De aquí que la idea del poeta acerca de los goces de la vida no se ajustaba al modelo griego, sino al que era un refinamiento de los placeres, completamente ajeno á las verdaderas costumbres helénicas y que Polícrates había tomado de la voluptuosidad de los Lidios <sup>3)</sup> para trasplantarlo á su corte. Los hermosos mancebos que desempeñan un papel principal en los poemas auténticos de Anacreonte, de los cuales hay que distinguir con cuidado posteriores imitaciones, no eran jóvenes que el mismo poeta tratase de distinguir y como de separar de la pléyade de sus contemporáneos, sino que eran aquellos mismos mancebos notables por su hermosura, de que Polícrates se rodeaba y que á veces hacía venir de remotos países, como, por ejemplo el Smerdis, procedente del país de los Cicones tracios <sup>4)</sup>. A veces, estos jóvenes animaban con la música los banquetes de Polícrates, como Batilo, elogiado por un retórico <sup>5)</sup> del período siguiente, por su modo de tocar la flauta y de cantar en estilo jónico, y del cual se enseñaba en el templo de Juno, en Samos, una estatua de bronce en la actitud y con el traje de un ci-

<sup>1)</sup> Véase *Anthol. Palat.* 6, 142 [Fragm. 103 de Bergk] y Tucídides I, III.

<sup>2)</sup> [Vol. 14, p. 638.]

<sup>3)</sup> ἢ τῶν Λυδῶν τρυφή. [Πολυκράτης, ὁ τῆς ἄβραξ Σάμου τύραννος διὰ τὴν περὶ τὸν βίον ἀκολασίαν ἀπέλωτο, ζηλώσας τὰ Λυδῶν μαλακά dice Clearco en Ateneo 12, p. 540, e, cuyo testimonio sin embargo, no es indudable.]

<sup>4)</sup> [Véase fragm. 5, 48 á 50 y los pasajes citados por Bergk en su edición *Anacreontis carminum reliquiae*, Lipsa, 1834, p. 158-159.]

<sup>5)</sup> [Máximo de Tiro, *Dissert.* 36, vol. 2, p. 209 de Davis.]



tarista. No obstante, según la descripción de Apuleyo <sup>1)</sup>, dicha estatua parece representar más bien un Apolo Citaredo del primer período del arte griego. Otros distinguíanse probablemente en la danza; á todos ofrece Anacreonte sus homenajes, compartiendo su afecto entre Smerdis, el de la abundante y rizada cabellera <sup>2)</sup>, Cleóbulo, el de los hermosos ojos <sup>3)</sup>, el alegre Leucaspis <sup>4)</sup>, el amable Megistes <sup>5)</sup>, Batilo <sup>6)</sup> y Simalo, que según el poeta <sup>7)</sup>, tocaba en el coro el pectis, y muchos otros sin duda, cuyos nombres no han llegado hasta nosotros. El poeta les invita á embriagarse con él <sup>8)</sup> y amenaza al que se niegue á participar de su alegría, con volar con ligeras alas al Olimpo para rogar á Eros castigue al orgulloso <sup>9)</sup>; ó suplica al dios con quien juegan Eros, las ninfas de negros ojos y la deslumbradora Aphrodite, el dios Dionysos, que con ayuda del vino induzca á Cleóbulo <sup>10)</sup>, á dar oídos al amor de Anacreonte; ó se queja en versos de encantadora sencillez y gracia, de que el hermoso Bátilo se muestre con él poco amable <sup>11)</sup>. Anacreonte sabe que su cabeza está cubierta de canas y que la hermosa juventud pasó para él, pero espera conquistarse el afecto de los jóvenes, con sus graciosos discursos y hermosos cantos <sup>12)</sup>. En suma: les consagra sus elogios en un estilo en que la verdadera pasión va unida á encantadoras burlas.

No quiere decir esto que Anacreonte no fuese también entusiasta admirador de la belleza femenil. «De nuevo», dice en un hermoso fragmento <sup>13)</sup> «Eros, el de la dorada cabellera, me hiere

<sup>1)</sup> [Florid. 2, 15.]

<sup>2)</sup> [Fragm. 5, 48 á 50.]

<sup>3)</sup> [Fragm. 3.]

<sup>4)</sup> [Fragm. 18.]

<sup>5)</sup> [Fragm. 74.]

<sup>6)</sup> En Hefestion, p. 101. Frasm. 22 de Bergk.

<sup>7)</sup> [El nombre de Batilo, acerca del cual debe consultarse á Bergk, *op. cit.*, p. 109, no aparece en ninguno de los fragmentos auténticos.]

<sup>8)</sup> Para expresar esta idea, Anacreonte emplea el término ἡβᾶν, συνῆβᾶν. De una de estas diversiones habla el fragmento contenido en los escolios á la Iliada de Homero 23, 88. El fragmento 47 de Bergk, dice: «Los dados son la pasión vehemente y el conflicto de Eros.»

<sup>9)</sup> Frasm. en Hefestion, p. 52 (en Bergk 24), explicado por Julián, *Epíst.* 18, p. 386 B. [é Himerio, *Orat.* 14, 4.]

<sup>10)</sup> Frasm. en Dion Crisóstomo, *Orat.* 2, p. 31. Frasm. 2 de Bergk.

<sup>11)</sup> Horacio, *Épodo* 14, 9 y ss.

<sup>12)</sup> Frasm. en Máximo de Tiro 24, 9. Frasm. 44 de Bergk.

<sup>13)</sup> En Ateneo 13, p. 599, c. Frasm. 14 de Bergk. No es preciso probar que

con purpúreo dardo y me invita á jugar y á reir con una doncella calzada con sandalias de colores. Pero ella, nacida en la floreciente Lesbos, desprecia mis canas y otorga á otro sus favores». En sus poesías amorias, Anacreonte lamentase generalmente de los desprecios y desdenes que sufre y que por otra parte, dado el buen humor é ingenio con que se expresa, no debían atormentar mucho al poeta. Véase en comprobación de este aserto la hermosa oda repetidamente imitada por Horacio <sup>1)</sup>: «Yegua de Tracia, ¿por qué me miras de soslayo? ¿por qué huyes despiadadamente de mí, y desconfías de mi habilidad? Pues sabe que yo te enfrenaré y empuñando las riendas te guiaré en la carrera en torno de la palestra; que si todavía vas á pastar á la pradera retozando y dando ligeros saltos, es porque no has encontrado un jinete bastante hábil». Pero estos amores no deben tomarse en el sentido serio en que Safo confiesa su propia pasión hacia un mancebo, sino que hay que juzgarlos con arreglo á las relaciones entre ambos sexos, ya generalmente establecidas entre los Jonios de aquel tiempo. En los Estados jónicos del Asia Menor, como en Atenas, la doncella libre era educada en el estrecho círculo de la familia, permaneciendo siempre completamente extraña á la vida social de los hombres; razon por la que, cierta clase de mujeres se dedicaba al cultivo de las artes que contribuían á aumentar las delicias de la vida social; nos referimos á las hetairas, extranjeras en su mayor parte, privadas de los derechos de que se enorgullecían las hijas de los ciudadanos, pero que frecuentemente distinguíanse por su ingenio, por la elegancia de sus maneras y por su esmerada educación. Así, cuando los escritores jónicos y atenienses hablan de doncellas que toman parte en las fiestas y en los banquetes de los hombres, y cuyas moradas son visitadas por el alegre Comos, es indudable que se refieren á las hetairas. Más tarde aún, en la época de los oradores, una ateniense que hubiera seguido este régimen de vida, habría perdido las prerogativas á que su nacimiento la daba derecho <sup>2)</sup>. Es, pues, evidente, que las doncellas con quienes Anacreonte

este fragmento no tiene relación alguna con Safo, puesto que las épocas en que la poetisa y el poeta vivieron son perfectamente conocidas.

<sup>1)</sup> En Heráclito, *Allegor. Hom.* c. 4. Frasm. 75 de Bergk. [Véase Horacio, *Carm.* 3, 11, 7 y ss.]

<sup>2)</sup> Véase Demóstenes, *contra Neera*, p. 1352 de Reiske; y á menudo Iseo, *de Pyrrhi Hered.*, p. 30, § 14.



quiere cantar y bailar, y á quienes después de un banquete suntuoso, dedica, en el Comos, una canción acompañándose con el pectis <sup>1)</sup>, eran hetairas como todas las bellezas celebradas por Horacio.

Parece que fué «la hermosa Euripile» la que despertó en el corazón de Anacreonte la pasión más ardiente, pues los celos le inspiraron un poema satírico en que con vivos colores describe la ínfima condición en que en otro tiempo había vivido un cierto Artemon, favorito de Euripile, el cual á la sazón llevaba una vida voluptuosa y afeminada <sup>2)</sup>. Muestra en esta obra el poeta una acrimonia y una fuerza de imaginación análogas á las de Arquíloco, á quien se esforzaba en imitar en muchos de sus poemas y con éxito, por cierto, en algunos de ellos. La poesía de Anacreonte se detiene, sin embargo, por decirlo así, en la superficie, pues solo pone de relieve las manifestaciones puramente externas de la infamia, los hábitos de servilismo, el trato con hombres indignos y despreciables, las malas artes que Artemon había puesto en juego, pero sin hablar del mérito ó demérito intrínsecos de aquel á quien ataca; de suerte que bajo todos aspectos, Anacreonte, comparado con los líricos eólicos, parece preocuparse mucho menos que ellos de la vida íntima, más sensual, más voluble, más superficial, en suma. El vino mismo cuyos efectos describe Alceo con tan profundo sentido, no es elogiado por Anacreonte sino como fuente de universal alegría; no obstante, Anacreonte recomienda la moderación y la templanza, condenando el exceso de los Escitas, causa de violencias y de tumultos <sup>3)</sup>, de tal suerte, que la embriaguez del poeta de Teos era para los antiguos una embriaguez poética más bien que real. Anacreonte puede ser para nosotros ejemplo vivo y palpable de cómo el genio de la raza jónica, á pesar de toda su cultura, á pesar también del refinamiento de las costumbres, había perdido toda su energía, el fuego del sentimiento, la reflexión seria y madura, abandonándose á un frívolo juego de pensamientos y de ideas. A juzgar por los restos y las noticias que hasta nosotros han llegado de la poesía jónica de Anacreonte, parece que le es muy justamente aplicable el juicio

<sup>1)</sup> Fragm. en Hefestion, p. 59. Fragm. 17 de Bergk.

<sup>2)</sup> Fragm. en Ateneo 12, p. 533, e. Fragm. 21 de Bergk.

<sup>3)</sup> Fragm. en Ateneo 10, p. 427, a. Fragm. 64 de Bergk. Y así también Horacio, *Carm.* 1, 27, 1 y ss.

de Aristóteles <sup>1)</sup> acerca de la escuela pictórica de Zeuxis, que floreció un siglo después: á pesar de toda su elegancia en el dibujo y de toda la seducción de su colorido, le falta carácter moral (τὸ ἠθικόν).

Esta voluptuosidad jónica, este abandono de los severos principios que caracterizan los poemas de Anacreonte, se revela hasta en la versificación, que en sus obras, como en las de los demás poetas, está en relación estrecha con todo el estilo de su arte <sup>2)</sup>. No sólo su lenguaje se asemeja más que el de los líricos eólicos al vulgar, hasta el punto de que á menudo parece prosa <sup>3)</sup> embellecida con pintorescos epítetos, sino que su ritmo, más suave también y más vigoroso que el de los Eolios, tiene cierto gracioso abandono que Horacio <sup>4)</sup> se esforzó igualmente por imitar. Empleó también á veces los metros logaédicos, como en los versos gliconeos de los cuales formó estrofas, terminando cierto número de gliconeos con un ferecrateo. El poeta, uniendo estrofas de diversa longitud, de más ó menos versos gliconeos, pero procurando siempre que resulte un conjunto simétrico <sup>5)</sup>, muestra visibles tendencias á la libertad y á la variedad; y emplea también á las veces, cual los líricos eólicos, versos coriámnicos más largos, especialmente cuando quiere expresar enérgicos sentimientos, como, por ejemplo, en el mencionado poema contra Artemon <sup>6)</sup>. Este metro pone de manifiesto una particularidad de la rítmica

<sup>1)</sup> [Poética c. 6, p. 1450, a, 27 y c. 25, p. 1461, 6, 12. J. Vahlen habla extensamente acerca del sentido de estos dos pasajes, en su trabajo: *Aristoteles Leben von der Rangfolge der Teile der Tragödie*, en *SYMBOLA PHILOLOG.*, Bonn, p. 159 y ss.]

<sup>2)</sup> Aristófanes, *Thesmoph.*, verso 161.

<sup>3)</sup> [Véase Hermógenes, *de formis orat.* 2, 3, el cual relaciona á Anacreonte con Menandro y encomia su ἀρελία, siendo sin embargo dudoso, si se refiere á las anacreónticas de que más tarde hablaremos.]

<sup>4)</sup> [Épodo 14, 10.]

<sup>5)</sup> Así en el fragmento más extenso, en los escolios de Hefestion, p. 125. Fragm. 1 de Bergk:

Γουνοῦμαι σ', ἐλαφροβόλε,  
ξανθὰ παῖ Διὸς, ἀγρίων  
δῆσπον' Ἄρτεμι θήρων...

Sigue á ésta una segunda estrofa con cuatro gliconeos y un ferecrateo y ambas forman un todo mayor. Este himno de Anacreonte — el único conocido de este género, — fué evidentemente compuesto para los habitantes de Magnesia, en las márgenes del Meandro y del Leteo, reedificada después de su destrucción (Cap. IX) y donde se adoraba á Artemis con el nombre de Leucofrine. [Estrabón 14, p. 647.]

<sup>6)</sup> [Véase p. 292, nota 2.]



jónica, consistente en el empleo alternado de diversos metros, particularidad que hace al ritmo más variado y más libre, pero también más pausado y tranquilo. En el poema de que hemos hablado, la singularidad estriba en alternar los coriambos con las dipodias yámbricas <sup>1)</sup>; pero resalta mucho más en el jónico (*ionici a minori*) que Anacreonte cultivó con predilección marcada, moderando la vehemencia característica de este metro, mediante la combinación—imitando probablemente al músico Olimpo <sup>2)</sup>—de dos pies jónicos; de manera que la última sílaba larga del primer pie se hacía breve, y larga la primera breve del segundo, que de esta suerte quedaba convertido en una dipodia trocáica <sup>3)</sup>. Este procedimiento, denominado flexión, (*ἀνάκλισις*) por los antiguos daba al metro una expresión menos uniforme y al mismo tiempo más dulce; y empleado en versos breves, adaptábase mejor que ningún otro á la poesía erótica. Antes de Anacreonte, sólo se encuentran vestigios de este metro en dos fragmentos de Safo; pero el poeta de Teos, formó con arreglo á este modelo, una gran variedad de metros, principalmente el breve verso anacreóntico (un dímetro jónico) que tan á menudo se halla en los fragmentos auténticos que de él hoy existen y en las odas que más tarde fueron compuestas á imitación de las de Anacreonte <sup>4)</sup>. Empleó también los versos yámbricos y trocáicos, como Arquíloco, con quien por lo menos tiene tantas conexiones como con los líricos eólicos en lo que atañe á la parte técnica de su poesía. La distribución de los versos en estrofas es menos frecuente en Anacreonte que en los poetas de Lesbos, y cuando las forma, no señala por lo general el tér-

<sup>1)</sup> De suerte que el metro es:

— — — — — | — — — — — | — — — — —  
 — — — — — | — — — — — | — — — — —

Πολλὰ μὲν ἐν δοῦρι τιθεῖς ἀόχνην, πολλὰ δ' ἐν τροχῶ,  
 πολλὰ δὲ νῶτον σκυτίνῃ μάλιστα θωμιχθεῖς, κόμην.

Dos versos como estos van seguidos de un dímetro yámbrico, como épodo:

πῶγωνά τ' ἐκτετελιμένως. [Fragm. 21, versos 9 y ss.]

<sup>2)</sup> Véase sobre este particular, el Cap. XI.

<sup>3)</sup> Así que — — — — — | — — — — —  
 se cambia en — — — — — | — — — — —

<sup>4)</sup> [Véase fragm. 64. Las posteriores 'Ανακρεόντεια fueron denominadas así, merced al empleo de este metro.]

mino de cada una de ellas por un verso de diferente medida, sino que se limita á reunir un número determinado de versos breves, cuatro dímetros jónicos, por ejemplo, referentes á una misma idea <sup>1)</sup>.

Es poco menos que imposible hablar de los fragmentos auténticos de Anacreonte que existen hoy, sin fijar la atención en la colección de odas que con su nombre se ha conservado. Han ejercido tal influencia en la general opinión acerca de Anacreonte, estos breves y graciosos poemas, que aún hoy la admiración que se tributa al cantor de Teos, descansa casi enteramente en estas producciones de una poesía muy posterior y de índole muy distinta de la del anciano vate. Está evidentemente demostrado desde hace mucho tiempo, que estas anacreónticas no fueron obra del poeta cuyo nombre llevan, y basta á probarlo el hecho de que de ciento cincuenta citas de muchos pasajes y expresiones de Anacreonte, que se encuentran en los escritores antiguos, sólo una <sup>2)</sup> alude á una de las odas contenidas en la colección <sup>3)</sup>. Los asuntos y la forma de estos cantos, sugieren una prueba aún más convincente en pro de nuestro aserto: no se habla en ellos de las particulares circunstancias en que vivía y se agitaba Anacreonte cuando compuso sus versos, y los personajes que en ellos aparecen, como Batilo, pierden todo carácter real que es reemplazado por otro ideal y fantástico. Ciertamente que en estos cantos se tratan y se desenvuelven con naturalidad y gracia muchos lugares comunes (*loci communes*) de la poesía: la alegre vejez, el elogio del amor y del vino, la sagacidad y el poder de Eros y otros análogos; pero es también innegable que este modo general de tratar los asuntos, sin hacer alusión alguna á persona ó acontecimiento determinados, no se compadece con la índole de la poesía de Anacreonte, directamente surgida de la

<sup>1)</sup> [Véase fragm. 75:

πῶλε Θρηκή τί δή με | λοζὸν ὄμμασιν βλέπουσα  
 νηλεῶς φεύγεις, δουεῖς δέ | μ' οὐδὲν εἶδέναι σφόν.]

<sup>2)</sup> [Véase p. 296, nota 3. Bergk publica 172 fragmentos de Anacreonte.]

<sup>3)</sup> [El título de la colección contenida en el 2.º volumen del Codex Palatinus de la Antología es 'Ανακρεόντος Τηίου συμποσιακὰ ἡμίμβια; con el cual la ha publicado V. Rose, Leipzig, 1876. Un fragmento análogo cita Gregorio de Corinto, *de dialectis*, p. 396 de Schäfer, bajo la denominación ἐν τοῖς 'Ανακρεόντεσι. La colección más completa, sacada de poemas de las más diversas épocas, se encuentra en Bergk, *Poetae lyrici*.]



vida real. Por otra parte, las ideas capitales de estos cantos tienen cierto sabor epigramático y sofisticado: la fuerza del sexo débil, el poder del pequeño Eros, la felicidad del sueño, la frescura juvenil de la senectud, son más bien asuntos para epigramas, no de los que hacía Simónides, sino de los que componían los poetas de la decadencia, Meleagro sobre todo, en el siglo primero antes de la Era Cristiana. Los Amores están en ellos representados como niños traviesos que se burlan de los hombres, idea completamente extraña al arte antiguo, y que tiene estrecha analogía con las epigramáticas burlas de la literatura de los últimos tiempos de la antigüedad, y con los asuntos del arte plástico que tan á menudo se encuentran en piedras talladas, en las cuales aparece Amor tomando parte en las más variadas y maliciosas empresas, y cuyo origen no se remonta más allá de la época de Lisipo ó de Alejandro. El Eros del verdadero Anacreonte que, «como un leñador, derriba al poeta con una gran hacha, y luego se baña en helado torrente<sup>1)</sup>», es evidentemente un ser de aspecto y carácter diversos. Inútil creemos, por último, hablar del lenguaje vulgar y prosáico, de la versificación monótona y sin arte y á veces defectuosa<sup>2)</sup> de estos cantos. Estos argumentos y objeciones son extensivos á cuantas composiciones contiene la colección que nos ha sido transmitida; si bien se observan grandes diferencias entre las varias odas, algunas de las cuales son excelentes y encantadoras por su sencillez<sup>3)</sup>, mientras que otras tienen un pensamiento mezquino y están escritas en un estilo bárbaro, no sólo por el lenguaje sino que también por la versificación. Pertenecen probablemente las primeras al período alejandrino en que, á pesar del refinamiento de las costumbres, intentaron algunos poetas expresar, en sencillos cantos, infantiles inclinaciones como lo demues-

<sup>1)</sup> Fragm. en Hefestion, p. 68. Fragm. 48 de Bergk. [De un modo análogo describe el amor Safo en los versos citados anteriormente en la p. 281, nota 4 donde llama á Eros *γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον*.]

<sup>2)</sup> El metro dominante en estas anacreónticas,  $\approx - - - - - \approx$  (dímetro yámbico cataléctico) no se encuentra en los fragmentos, sino únicamente en Hefestion, p. 30. *Schol. Aristoph. Plut.* 302. (Fragm. 92 de Bergk.) Los versos que cita han sido imitados en una anacreóntica, Oda 38. Hefestion denomina á este metro el «llamado *Ἀνακρεόντειον*.»

<sup>3)</sup> Una de las mejores en que Anacreonte invita al cincelador (*caelator*) á que le haga una copa—n.º 17 de la colección—es citada por Aulo Gelio 19, 9 como obra de Anacreonte, aunque su estilo y su carácter son idénticos á los de las demás anacreónticas.

tran los idilios de Teócrito; las otras deben atribuirse á la última época del Paganismo y á los escritores rutinarios é incultos que continuaban versificando como en tiempos muy anteriores. No obstante, algunas de las mejores anacreónticas pueden con razón atribuirse también á estos tiempos más recientes, hacia la época de la irrupción de los bárbaros, puesto que el siglo que produjo la poesía épica de Nonno y tantos ingeniosos epigramas, poseía sin duda la bastante cultura y talento para componer semejantes anacreónticas.

El género de poesía lírica de que Anacreonte fué el principal cultivador, se extinguió con este poeta. Anacreonte mismo se encontró ya solo y aislado, y sus cantos tiernos, dulces, conmovedores, fueron sofocados por los acordes más estrepitosos de la poesía coral. El canto destinado á ser entonado por uno sólo, el melos, no alcanzó entre los Griegos la aceptación que hoy tiene en la poesía anglo-germánica<sup>1)</sup>; pues los vates ingleses y alemanes expresan en aquel metro las ideas y sentimientos más diversos, y hasta la vida entera del poeta. Los antiguos que distinguían con más precisión los distintos sentimientos susceptibles de expresarse en las diversas formas poéticas, reservaron el melos eólico á las vivas emociones del ánimo, melancólicas ó alegres, á la apasionada expansión del corazón oprimido, á la íntima y secreta agitación de un alma devorada por una pasión violenta. Pero en Anacreonte esta sobreexcitación apasionada, estas emociones fuertes, se truecan en graciosas imágenes, constituyendo un género poético que vivió confinado en una comarca poco extensa de la Grecia, y encerrado en limitadísimo espacio de tiempo. No obstante, fué generalmente cultivada en Grecia, sobre todo en Atenas, una variedad de poemas líricos, muy semejante á la de los eólicos: los escolios.

Eran los *escolios*, canciones destinadas á ser entonadas en los banquetes durante las libaciones, y cuando excitado el ánimo por el vino y la conversación hallábase predispuesto á la inspiración lírica. Este nombre, sin embargo, no se aplicaba á todos los can-

<sup>1)</sup> [La importancia del papel que entre los Griegos desempeñó en la lírica la genuina poesía popular, no puede determinarse por los fragmentos que de ella han llegado hasta nosotros, porque apenas se puede fijar la época á que los mismos pertenecen; véase sobre este particular á Köster, *de cantilenis popularibus veterum Græcorum*, Berlin, 1831, Ch. Benoît, *Des chants populaires dans la Grèce antique*, Nancy, 1857 y los fragmentos contenidos en la colección de Bergk.]



tos entonados en los festines, sino que servía para designar un género especial de poemas, distinto del de los otros parenios, y que entonaban siempre comensales versados en música y en poesía. Dícese que la lira ó una rama de mirto, pasaba de mano en mano, hasta llegar á uno de aquellos á quienes se reconocía talento é ingenio bastantes para deleitar á los comensales con hermosos cantos ó simplemente con una buena sentencia expresada en forma lírica. Es indudable que existía esta costumbre <sup>1)</sup>, por más que no sea verosímil que el nombre de esta clase de cantos se derive del orden irregular oblicuo (σκολιόν), con que la lira pasaba de mano en mano alrededor de la mesa; lejos de esto, es mucho más probable, y así opinaron también otros escritores antiguos, que en la melodía con arreglo á la cual se entonaban los escolios, se permitieran ciertas licencias é irregularidades que facilitaban la improvisación de estos cantos y que por esto se los llamase cantos torcidos, oblicuos <sup>2)</sup>. Los ritmos de los escolios que hasta nosotros han llegado, son muy variados y muy semejantes á los de la lírica eólica, diferenciándose de ellos únicamente en que el curso de las estrofas está interrumpido por un ritmo más animado y en que es generalmente más rápido <sup>3)</sup>. Los Lesbios fueron los que principalmente compusieron escolios. Después de Terpandro, que al decir de Píndaro <sup>4)</sup> fué su inventor, compusieron escolios Alceo y Safo, y más tarde Anacreonte y Praxila de Sicione <sup>5)</sup>, aparte de otros muchos conocidos como

<sup>1)</sup> Véase especialmente la escena descrita por Aristófanes en las Avispas 1219 y ss., donde se entabla una especie de diálogo entre los escolios de Filocleon y de Bdicleon.

<sup>2)</sup> [Dicearco y Aristoxeno en Suidas s. v. σκολιόν.]

<sup>3)</sup> Tal sucede, sobre todo, en el metro hermoso y elegante empleado en ocho escolios y que Aristófanes parodió en el *Ecclesias*. 938:

— — — — —  
— — — — —  
— — — — —  
— — — — —

Aquí comienzan los endecasílabos en tono reposado y lánguido; pero desde el tercer verso en adelante, el principio anapéstico introduce un ritmo más ligero manteniéndose en equilibrio en la parte logaédica del último verso.

<sup>4)</sup> [En Plutarco, *de Musica* c. 28, con que han de confrontarse los versos de Píndaro trascritos por Ateneo 14, p. 635, d, y que son sin duda los mismos á que Plutarco hace referencia. *Fragm.* 102 de Bergk.]

<sup>5)</sup> A Praxila que, según Eusebio florecía en el año 2 de la 81.<sup>a</sup> Olimpiada

autores de poesías corales, tales como Simónides y el mismo Píndaro. No incluiremos en este número á los Siete Sabios, porque á pesar de que el historiador de la filosofía antigua, Diógenes Laercio, cita versos populares de Tales, Solon, Chilon, Pitaco y Bías, compuestos en un estilo muy semejante al de los escolios <sup>1)</sup>, la autenticidad de aquellos cantos es más que dudosa. Si examinamos la lengua y el metro en que están compuestos, veremos que parecen vaciados en un mismo molde, de tal suerte, que sería preciso suponer que los Siete Sabios se pusieron de acuerdo para escribir todos en un mismo estilo y en una clase de ritmo no empleado hasta la época de los trágicos <sup>2)</sup>. No obstante, es de creer que en esta última época desempeñaran realmente estos cantos el papel de escolios, puesto que el estilo jocoso y burlesco que expresan ciertas máximas de filosofía práctica, ofrece mucha semejanza con el de los escolios del género eólico. En uno de

(454 a. Chr.) y á quien á menudo se cita como autor de otros poemas y aún de poesías eróticas, se atribuye el escolio: Ὑπὸ παντὶ λήθῳ que se encuentra en los Παροιμία Πραξίλλης (*Schol. Ravenn. in Aristoph. Thesmoph.* 528), así como el Οὐκ ἔστιν ἀλωπεκίζειν (*Schol. Vesp.* 1239). [Véase *Poetae Lyrici*, p. 1225 y 1294 de Bergk.]

<sup>1)</sup> Diógenes los da á conocer generalmente con expresiones análogas á esta: τῶν δὲ ἀδομένων αὐτοῦ μάλιστα εὐδοκίμησεν ἐκεῖνα.

<sup>2)</sup> Todas están compuestas en ritmos dóricos (consistentes en dactílicos y dipodias trocaicas) pero terminando con un itifálico (— — — — —). Esta clase de ritmos jamás se encuentra en la rítmica de Píndaro y una sola vez en Simónides; pero se emplea regularmente en los coros dóricos de Eurípides. Sirva de ejemplo el siguiente escolio de Solon. [*Fragm.* 42]:

Περυλαγμένος ἄνδρα ἕκαστον ἕρα,  
μὴ κρυπτόν ἔγχος ἔχων καρδίῃ φαιδρῷ σε προσενέπη πρόσωπῳ,  
γλῶσσα δὲ αἰ διχόμυθος ἐκ μελαίνης φρενὸς γεγωνῆ.

Y este otro de Pitaco [*Poetae Lyrici*, p. 968]:

Ἐχοντα δεῖ τόξα καὶ ἰσοδόκον φαρέτρην στείχειν ποτὶ φῶτα κακόν·  
πιστὸν γὰρ οὐδὲν γλῶσσα διὰ στόματος λαλεῖ διχόμυθον ἔχουσα  
καρδίῃ νόημα.

[Bergk, p. 968, divide estos versos en la forma siguiente:

Ἐχοντα δεῖ τόξον τε καὶ ἰσοδοκον φαρέτραν  
στείχειν ποτὶ φῶτα κακόν·  
πιστὸν γὰρ οὐδὲν γλῶσσα διὰ στόματος  
λαλεῖ διχόμυθον ἔχουσα καρδίῃ νόημα.]

Solo en el de Tales (Diógenes Laercio I, I, 35); el itifálico precede al último verso.



estos últimos se encuentra, por ejemplo, la siguiente idea: «Así, se puede abrir el pecho de un hombre, examinar su corazón y volviéndolo á cerrar, vivir con él como sincero amigo <sup>1)</sup>»; y en el escolio en ritmo dórico que se atribuye á Chilon <sup>2)</sup>: «el oro se conoce frotándolo en la piedra de toque, y con el oro se prueba si el corazón humano es bueno ó malo». Cabe, pues, suponer, que estos cantos, tradicionales sentencias de antiguos filósofos, fuesen puestos en forma de escolios, en Atenas y en la época de los trágicos.

Aunque la mayoría de los escolios no eran sino máximas morales ó breves invocaciones á los dioses y apologías de los héroes, han llegado hasta nosotros dos mucho más importantes que cuantos hasta ahora hemos mencionado, no sólo por su extensión, sino que también por sus asuntos, y cuyos autores no se distinguieron en el cultivo de ningún otro género poético. El uno que comienza «mi mayor riqueza es mi lanza y mi espada», escrito por Hibrias de Creta, expresa todo el orgullo del dorio conquistador, cuya supremacía y prerogativas descansan en las armas, con las cuales domina á los siervos y les obliga á labrar la tierra, recoger la mies y vendimiar la uva para él <sup>3)</sup>. El otro, obra de un ateniense llamado Calístrato, comienza de este modo: «En ramas de mirto llevaré mi espada» y debió ser compuesto en época muy poco posterior á la de las guerras con los Persas, dado que era un canto simpótico ya muy en boga en tiempos de Aristófanes <sup>4)</sup>. Elogia á los héroes de las libertades de Atenas, Harmodio y Aristógiton, quienes por haber dado muerte en la fiesta de Athene al tirano Hiparco, y devuelto la igualdad de derechos á los Atenienses, vivirán siempre en las islas de los bienaventurados, y en compañía de los más afamados héroes, después de alcanzar en la tierra una fama imperecedera <sup>5)</sup>. Es indudable que esta composición no tiene fundamento histórico alguno, puesto que se sabe, por el testimonio de Heródoto y de Tucídides <sup>6)</sup>,

<sup>1)</sup> [Citado en Ateneo 15, p. 694, d. p. 1289 de los *Poetae lyriici* de Bergk.]

<sup>2)</sup> [En Diógenes Laercio 1, 71, p. 969 de Bergk.]

<sup>3)</sup> Véase *Dorier*, vol. 2, p. 52. 2.<sup>a</sup> edic. p. 47. [Bergk, *Poetae lyriici*, p. 1295.]

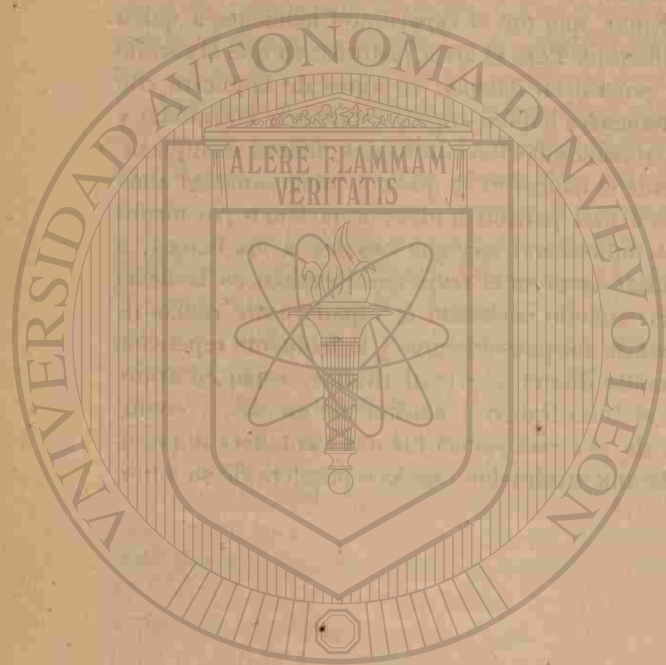
<sup>4)</sup> [Véase Aristófanes, *Acarnienses* 989, *Lisistrata* 632 y fragm. 377 de Dindorf. El poeta cómico Antístenes contemporáneo de Aristófanes en un fragmento conservado en Ateneo 11, p. 503, e, le llama el canto de Armodio.]

<sup>5)</sup> Este y la mayoría de los otros escolios se encuentran en Ateneo 15, p. 694 y ss. [Coleccionados en Bergk, *Poetae lyriici*, p. 1287 y ss.]

<sup>6)</sup> [Heródoto 5, 55-6, 123. Tucídides 1, 20, 6, 53 y ss.]

que Harmodio y Aristógiton dieron muerte, no á Hippias, el verdadero tirano, sino á su hermano menor y protector de los poetas, Hiparco; que este acontecimiento, lejos de poner término á la tiranía, hizo más cruel y severo el gobierno de Hippias; que hasta tres años después no fueron arrojados de Atenas los Pístrátidas; y por último, que fué el espartano Cleomenes á quien Atenas debió su libertad. Pero el error histórico en que el escolio está basado, era general en Atenas; ya antes de la guerra con los Persas, los Atenienses habían erigido estatuas á Harmodio y á Aristógiton, y habiéndoselas llevado Xerjes, fueron reemplazadas por otras. Desde el momento en que nos imaginamos el alma del poeta aferrada á esta patriótica idea, no podemos por menos de participar del entusiasmo con que ensalza á los héroes, á quienes quiere imitar hasta en el traje que llevaban en la fiesta de las Panateneas, cuando ocultaron la espada entre ramas de mirto. La sencillez de los pensamientos y la frecuente repetición del estribillo «cuando dieron muerte al tirano», están en armonía perfecta con el tono franco y cordial del escolio, y confirman la hipótesis de que este poema fué una verdadera improvisación, el fruto de una inspiración rápida y pasajera de su autor.





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN  
DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIONES Y PUBLICACIONES

## CAPITULO XIV

### La lírica dórica hasta Píndaro

Ya en el capítulo precedente hemos señalado los caracteres peculiares de la lírica dórica para distinguirla de la eólica. Estos caracteres son: la recitación por los coros, la construcción de largas estrofas, el empleo del dialecto dórico y el referirse á los negocios públicos y particularmente á las fiestas del culto divino. Remóntanse los orígenes de este género poético á los tiempos más antiguos de Grecia, puesto que, como hemos visto, estaban ya en boga los coros antes de la época de Homero. Las personas que componían los antiguos coros, no cantaban al mismo tiempo, y por consiguiente, no se exigía la exacta correspondencia entre los movimientos de éstos con las palabras del canto. No obstante ya en aquel tiempo se hallaba muy generalizado el canto de muchas personas que ó estaban sentadas ó en pie, inmóviles, ó andando como en los peanes ó himeneos; á veces también la mímica del baile era explicada por el canto, como en los hiporquemas. Así pues, existían en aquella época, aunque en forma imperfecta y grosera, casi todos los géneros que tan brillantemente fueron desarrollados más tarde en la poesía coral. El nacimiento de estas hermosas formas en que la melodía del canto y los movimientos de la danza estaban admirablemente combinados <sup>1)</sup>, coincide con el perfeccionamiento de la música por Terpandro, Olimpo y Taletas. Este último, sobre todo, cultivó con el mismo empeño y con igual éxito la danza y la música y sus ritmos fueron casi tan

<sup>1)</sup> Πάσαι μὲν γὰρ οἱ αὐτοὶ καὶ ᾄδον καὶ ὀρχοῦντο, dice Luciano, *de Saltat.* 30 comparando la danza pantomímica moderna con la antigua danza lírica y dramática.



variados como los empleados más tarde en la poesía coral. Sin embargo en el siglo siguiente á la época en que estos músicos florecieron, la poesía coral no aparece aún completamente desarrollada ni reviste el carácter original que más tarde la distingue, sino que se aproxima ya al lirismo eólico ya á la epopeya, para apartarse luego muy poco á poco y como por grados, de cada uno de estos dos géneros. A esta fase de progreso pertenecen, entre los líricos que los alejandrinos reunieron en su Canon, Alcman y Estesícoro, mientras que Ibico, Simónides, su discípulo Bachílides y el gran cantor de Tebas, representan la poesía lírica en su mayor grado de perfección. Pasemos ahora á examinar separadamente las obras de cada uno de estos poetas, colocando entre los primeros al poeta ditirámico Arion, y entre los segundos á Laso, último maestro de Píndaro, y á algunos otros que teniendo carácter propio se distinguen de la pléyade de los demás poetas. Ante todo, desechemos la errónea opinión de que la poesía coral no existió entre los Griegos, más que en las obras de estos grandes vates, pues lejos de esto, aparecen más bien estos últimos como cimas de una gran cordillera, y representan, bajo una forma más perfecta, la inspiración poética en las fiestas religiosas. Las danzas corales estaban entonces tan en boga en Grecia, especialmente entre los Dorios, y tomaba en ellas parte el pueblo con tal ardor y tanto entusiasmo, que la demanda de cantos para servir de acompañamiento á tales danzas, debía ser muy considerable. Verdad es que en muchas comarcas, y en las grandes fiestas, el pueblo se contentaba con los antiguos cantos tradicionales, que, en pocos y sencillos versos, indicaban más bien que desenvolvían las ideas principales y el carácter fundamental del sentimiento. Así, en la fiesta de Dionysos, las mujeres de Elis, en vez de un elegante ditirambo, entonaban el siguiente sencillo canto en lenguaje anticuado y simbólico: «Ven, oh, héroe Dionysos, á tu santo templo que se alza en la orilla del mar; ven, acompañado de las Gracias y penetra en él con tu pie de toro; ¡oh toro sagrado! ¡toro sagrado!» De igual suerte entonábase en

<sup>1)</sup> Plutarco, *Quaest. Graeci* c. 36, 7. [Véase Bergk, *Poetae lyrii*, p. 1299. Véase también lo que Plutarco, *Quaest. Graeci* c. 35, tomándolo de Aristóteles, dice sobre una canción entonada por doncellas beocias, cuyo estribillo era ἴωμεν εἰς Ἄθηναις. El estribillo, en griego ἐφύμνιον, consistía en un principio en una exclamación, en que prorumpían todos los que en la fiesta tomaban parte, al ter-

Olimpia, mucho tiempo antes de que Píndaro compusiese con inimitable arte sus epinicias, el siguiente breve canto atribuído á Arquíloco <sup>1)</sup>, y compuesto de dos versos yámbicos: «Saludámoste, oh Heracles, el victorioso; á tí y á Iolao, ambos armados», con el estribillo: «¡Tenella, victoriosos!», al cual verosíblemente se agregaba un tercer verso improvisado en que se hacía el elogio del que en aquel momento había salido vencedor. Así también los tres coros espartanos, de ancianos, de adultos y de niños, cantaban en las fiestas públicas, estos tres trímetros yámbicos: «Nosotros en otro tiempo fuimos jóvenes vigorosos; — nosotros lo somos ahora, acércate si quieres convencerte; — y nosotros seremos aún más valientes <sup>2)</sup>». Pero cuando los Griegos llegaron á conocer las bellezas de un lirismo más perfecto en que no vibraba como antes solo una cuerda del sentimiento herida por la fugitiva mano de un cantor, sino que desarrollaba toda una melodía de emociones y de ideas, los coros dejaron de circunscribirse á la simple repetición de aquellos primeros versos, exigiéndose generalmente cantos que se distinguieran por lo artificioso del metro y por una ingeniosa combinación de las ideas. De aquí que cuantas ciudades importantes encerraba Grecia, especialmente el Peloponeso dórico, tenían poetas dedicados por completo á la organización é instrucción de los coros, esto es á la profesión de χοροδιδάσκαλοι tan importante en la historia de la poesía griega. Cuan numerosos fueron los poetas corales cuya gloria no traspasó las fronteras de su patria, lo prueba el hecho de que Píndaro celebrando á un gladiador de Egina <sup>3)</sup>, menciona, como por incidente, á dos poetas líricos de la misma familia: á los Teandrídas Timócrito y Eufanes; y el de que se citan además los nombres de otros siete líricos espartanos, de aquella misma época, sin contar á Alcman <sup>4)</sup>. Por otra parte, en esta como en otras ciudades dóricas,

minar el canto entonado por uno solo. Véase Longino 3, 21 y Aristófanes, *Ranas*, versos 398 y ss.]

<sup>1)</sup> Véase Cap. XI. [Arquíloco, fragm. 119 de Bergk. Según la opinión de Westphal, en su *Geschichte der Musik*, p. 1134, Arquíloco tomó la exclamación Τῆνελ-λα καλλιπικος de un canto popular ya antiguo en Olimpia.]

<sup>2)</sup> Plutarco, *Licurgo* 21. Τριχορία en Pollux 4, 107, en que se atribuye la institución del mismo á Tirteo. [Véase Bergk, *Poetae lyrii*, p. 1303.]

<sup>3)</sup> [Nemeas 4, 21 y 145.]

<sup>4)</sup> Sus nombres son Spondon, Dionisodoto, Xenodamo (Cap. XII), Gitidas, Areio, Eurito, Zarex. [Véase Plutarco, *Licurgo* c. 21, y fragm. 35 de Bergk.]



el bello sexo se dedicaba también, desde los tiempos de Alcman, á la poesía; como por ejemplo, la doncella que el mismo Alcman celebra con estas palabras <sup>1)</sup>: «Megalostrata, la de la rubia cabellera, la más dichosa de las doncellas, nos ha enseñado este don de las dulces Musas». De aquí se infiere cuan difundida y profundamente arraigada debía estar en Esparta la afición á estas producciones poéticas, y que Alcman lejos de introducir en ellas novedad ni variación alguna, con sus hermosas poesías corales, no hizo más que utilizar, combinar y perfeccionar elementos ya existentes. Pero ni Alcman ni Terpandro que floreció algún tiempo antes que aquél, fueron los primeros en despertar tal gusto en los Espartanos, puesto que este último, encontró ya muy desarrollada la afición en Esparta á este arte, donde según uno de sus versos que ha llegado hasta nosotros, «florecían en la espaciosa plaza, la lanza del joven guerrero, la Musa melodiosa y la justicia».

Según una tradición muy conocida y bastante acreditada, era Alcman lidio de origen y nacido en Sardes; creció como esclavo en la casa de un espartano, llamado Agesilao, y emancipado más tarde, obtuvo el derecho de ciudadanía aunque no en toda su extensión <sup>2)</sup>. Un ilustre poeta de la época alejandrina, Alejandro el Etolio, dice de Alcman, ó mejor dicho, pone en sus labios las siguientes palabras <sup>3)</sup>: «Oh Sardes, antigua morada de mis padres, si yo hubiera sido educado dentro de tus muros, sería ahora un cernóforo <sup>4)</sup> ó un bailarín eunuco al servicio de la Gran Madre, cubierto de oro y llevando en las manos el hermoso tamburino; pero ahora me llamo Alcman, pertenezco á Esparta, ciudad rica en sagrados trípodes y he aprendido á conocer á las Mu-

En Heráclides Pónticos citado por Ateneo 14, p. 632-633 se dice: διετήρησαν δὲ μέλιστα τῶν Ἑλλήνων Λακεδαιμόνιοι τὴν μουσικὴν, πλείστη αὐτῆ ἡρώμενοι· καὶ σὺγχνοὶ παρ' αὐτοῖς ἐγένοντο μελῶν ποιηταί. τηροῦσι δὲ καὶ νῦν τὰς ἀρχαίας ᾠδὰς ἐπιμελῶς, πολυμαθεῖς τε εἰς ταῦτα εἰσι καὶ ἀκριβεῖς. O. Müller, *Dorier*, vol. 2, p. 313 y ss.]

<sup>1)</sup> Fragm. 37 de Bergk.

<sup>2)</sup> Según Suidas era ἀπὸ Μεσῶας; y Mesoa era una de las phylas de Esparta basadas en las divisiones de la ciudad. No obstante esta frase puede significar también que Alcman habitaba en Mesoa donde residía la familia de su amo y más tarde patrono.

<sup>3)</sup> [El epigrama se encuentra en la *Anthol. Palat.* 7, 709.]

<sup>4)</sup> κερνάς i. q. κερνοφόρος, portador del vaso sagrado, κέρνος, del culto de Cybeles.

sas helicneas que me han hecho más grande que los déspotas Dasciles y Giges». No obstante, Alcman no habla en sus escritos con tanto desprecio de la patria de sus progenitores y pone en boca de un coro de doncellas su propio elogio, diciendo que no es un hombre grosero é inculto, nacido en Tesalia ni en Eolia, sino un lidio nacido en la orgullosa Sardes <sup>1)</sup>. Su origen lidio ejerció sin duda gran influencia en el estilo y en el gusto musical de Alcman. La época de su florecimiento se coloca generalmente en tiempos tan remotos que no se comprende cómo la poesía lírica había alcanzado ya la gran variedad que se encuentra en sus obras. Es indudable que vivió en el reinado de Ardis, aunque no es esta una razón para colocarle en los comienzos del referido reinado, sino que, por el contrario, es lo más verosímil que su infancia coincidiera con los últimos años de este monarca (año 4 de la 37.<sup>a</sup> Olimpiada, 629 a. Chr. <sup>2)</sup>). Alcman habla en uno de sus cantos del músico Polimnesto que compuso un poema en honor de Taletas <sup>3)</sup>; de lo cual se infiere que floreció hacia la 42.<sup>a</sup> Olimpiada (612 a. Chr.) opinión, por otra parte, confirmada por los antiguos cronógrafos <sup>4)</sup>. La mención que hace de las islas Pitusas <sup>5)</sup>, próximas á las Baleares, nos lleva de igual suerte á la mencionada época, pues, según Heródoto (1, 163), los viajes de los Focenses (desde la 35.<sup>a</sup> Olimpiada en adelante) abrieron á los Griegos las comarcas occidentales del Mediterráneo que solo desde entonces fueron objeto de verdaderos conocimientos geográficos en lugar de fabulosas leyendas como hasta entonces lo habían sido. Alcman, pues, encontró la música perfeccionada ya por Terpandro y por Taletas y vivió en una época en que los Espartanos, terminadas las guerras de Mesenia, podían abandonarse á los placeres de la vida,

<sup>1)</sup> Fragm. 11 de Welcker, según la interpretación de Welcker. [Fragm. 25 de Bergk, que aclara en otro.]

<sup>2)</sup> [Véase sobre este particular H. Gelzer, *das Zeitalter des Gyges*, en el *Rhein. Museum*, vol. 30, p. 255.]

<sup>3)</sup> Véase Cap. XII. [En el pasaje de Plutarco, *de Musica* c. 5, al cual debemos esta noticia sobre la mención de Polimnesto por Alcman, quiso leer antes O. Müller *Άλκιμος*. Véase *Dorier*, vol. 2, p. 315.]

<sup>4)</sup> [En la crónica de Eusebio se nombraba dos veces á Alcman, año 4 y 42 de la 30.<sup>a</sup> Olimpiada, y donde se dice, en Jerónimo: *Alcman, ut quibusdam videtur, agnoscitur*. Véase Susemihl en el *Jahrb. für klass. Philologie*, vol. 20, p. 658 y ss. y E. Rohde, *Rhein. Museum*, vol. 33, p. 200.]

<sup>5)</sup> Estéfano de Bizancio, s. v. Πιτυοῦσσα. [Fragm. 147 de Bergk.]



y en que todavía no cifraban su orgullo en distinguirse de los demás griegos por la rudeza de sus costumbres. Alcman se consagró por completo al cultivo de su arte, y encontramos en él uno de los primeros ejemplos de poetas que con deliberado propósito se dedicaron á exornar sus obras con nuevas y artísticas formas. El poeta exclama en la oda que los antiguos reputaron como la primera: «Ven, oh, Musa, Musa de la voz argentina, y canta á las vírgenes un himno melodioso en un estilo nuevo <sup>1)</sup>»; y en otros muchos pasajes, hace resaltar la originalidad y sencillez de sus formas poéticas. Debemos representárnoslo siempre á la cabeza de un coro con el cual desea agradar: «Ven, oh, Musa Caliope» — exclama, — «hija de Zeus, modula dulces versos, y da encanto al himno y gracia al coro <sup>2)</sup>», y en otro lugar: «Que mi coro agrade á la morada de Zeus y á tí, señor <sup>3)</sup>». Así, muchos consideraron á Alcman como el verdadero inventor de la poesía coral, si bien otros atribuyen esta gloria á su predecesor Terpandro ó á su sucesor Estesícoro. Principalmente compuso para coros de doncellas, como lo demuestran los varios fragmentos suyos arriba citados y el título de partenias que lleva una gran parte de sus composiciones. La palabra partenias no se empleó siempre, á decir verdad, en el mismo sentido, si bien su significación técnica es la de himnos corales entonados por doncellas, y no cantos eróticos á ellas dirigidos. El tono y el ritmo de estos cantos, revisten, por el contrario, un carácter solemne y sublime, y muchos de ellos, lo mismo de los de Alcman que de los de líricos posteriores, están compuestos en estilo dórico. Sus asuntos eran muy variados: según Proclo <sup>4)</sup>, celebraban á dioses y á hombres, y en una de

<sup>1)</sup> Tal es el sentido del fragm. 1, que según todas las probabilidades, con ligeras alteraciones, debía estar escrito y ordenado del siguiente modo:

Μῶσ' ἄγε, Μῶσα λιγεία, πολυμελὲς μέλος,  
νεοχμῶν ἄρχε παρθένους ἀείδεν.

El primer verso es logaédico y el segundo yámbico. [Bergk divide y escribe este verso, como sigue:

Μῶσ' ἄγε, Μῶσα λιγεία πολυμελὲς  
ἀνεάοιτε μέλος  
νεοχμῶν ἄρχε παρσένους ἀείδεν.]

<sup>2)</sup> Fragm. 45.

<sup>3)</sup> Fragm. 86.

<sup>4)</sup> [P. 385 de Gaisford.]

estas partenias se hallaba sin duda el pasaje en que con homérica sencillez exclaman las doncellas: «Oh, padre Zeus, que sea mi esposo <sup>1)</sup>». No se encuentra en los coros de Alcman, ó solo se halla muy raras veces, el carácter que Píndaro dió siempre á los suyos: el coro del primero, no era como el del segundo un simple órgano del poeta, ni las ideas y sentimientos que el coro expresaba eran siempre los del poeta mismo <sup>2)</sup>, sino que en Alcman las doncellas hablan á menudo en nombre propio; muchas partenias contenían una especie de diálogo entre el poeta y el coro, del cual era aquél maestro y director, de suerte que ya se dirijen las doncellas al poeta, como en la que más arriba hemos citado, ya el poeta á las doncellas como en el siguiente hermoso fragmento en exámetros: «Mis pies no pueden ya sostenerme, oh jóvenes, las de la voz melodiosa y los sagrados cánticos; por qué no soy ¡ah! por qué no soy un cerilo, cerúleo pájaro de primavera que impávido revolotea con los alciones, rompiendo las olas? <sup>3)</sup>».

Pero es indudable que Alcman compuso y dirigió otros coros, puesto que las partenias solo constituyen una parte de sus obras poéticas, y á menudo se habla de sus himnos á los dioses, de sus peanes, prosodias <sup>4)</sup>, himneos y canciones amorosas. Estos poemas eran recitados ó representados por coros de mancebos; excepto los cantos amatorios que probablemente eran entonados por uno solo, acompañándose de la cítara. Los clepsiambos, poemas que en parte eran cantados y recitados en parte, y en cuyo acompañamiento se empleaba un instrumento especial de igual nombre, figuraban también entre las obras de Alcman, que parece haberlos tomado, como otras varias cosas, de Arquíloco <sup>5)</sup>. En Alcman, en efecto, se confunden las invenciones y el estilo de Arquíloco, de Terpandro, de Taletas y de otros muchos líri-

<sup>1)</sup> Escolios á la Odisea de Homero, Z, 244. [Fragm. 29.]

<sup>2)</sup> Son escasos los pasajes de Píndaro en que se ha creído ver una distinción entre la persona del poeta y el coro, *Píticas* 5, 68. (91.) 9, 98. (174.) *Nemeas* 1, 19. (29.) 7, 85. (125.), y una interpretación exacta los ha reducido á la regla arriba indicada.

<sup>3)</sup> Fragm. 26.

<sup>4)</sup> *προσόδια*, himnos cantados durante las procesiones al santuario, antes de los sacrificios. [Véase Proclo, *Chrestomathia*, p. 38r de Gaisford donde impropriamente se encuentra *προσφῶδιον*.]

<sup>5)</sup> Véase p. 224 nota 4 y Aristoxeno en Hesiquio, s. v. κλεψιάμβοι. [Ateneo 14, p. 636, e.]



cos eólicos, razón por la que sus producciones ofrecen una gran variedad de metros, de dialectos, y en general de tonos poéticos. A los majestuosos y solemnes exámetros suceden los yambos y los troqueos de Arquíloco, los versos jónicos y los creteos de Talletas y de Olimpo y diversas clases de ritmos logaédicos. Sus estrofas están formadas, ya por versos de varia medida, ya por repeticiones de los mismos versos, como en la oda ya citada que comienza con la invocación á Caliope <sup>1)</sup>. La unión de dos estrofas iguales con una tercera de diversa naturaleza y que se llamaba épodo, no se encuentra en Alcman, sino que, por el contrario, en sus obras se sucedían indefinidamente estrofas en el mismo metro, como en los líricos eólicos. No obstante, compuso algunas odas formadas por catorce estrofas, cambiando el metro (*μεταβολή*) después de la sétima <sup>2)</sup>, cambio que naturalmente originaba una alteración en el pensamiento y en todo el tono del poema.

Atribúyese igualmente á Alcman la invención del metro lacónico, especie de verso anapéstico empleado en los cantos de marcha (*εμβατήρια*) que entonaba el ejército espartano antes de comenzar el ataque <sup>3)</sup>; podríase inferir de aquí que Alcman, imitando á Tirteo, compuso también cantos de guerra, formados, no por estrofas, sino por la repetición del mismo metro. Esta hipótesis, sin embargo, tiene un fundamento poco sólido, dado que no se ha conservado resto alguno de los cantos bélicos de Alcman, ni ninguna de las poesías que de él conocemos, tiene ni remota semejanza con dichos cantos. Cierta es que con frecuencia empleó el metro anapéstico, pero nunca del modo que lo empleó Tirteo <sup>4)</sup> y sí probablemente en unión con otros ritmos. Tirteo, el célebre elegíaco, que floreció una generación más tarde, fué, pues, el único que se distinguió en la composición de estas embaterías, que

<sup>1)</sup> Fragm. 45:

Μῶσ' ἄγε, Καλλιόπη, θύγατερ Διός.

Los tetrámetros dactílicos se combinaban en estrofas, sin hiato y sin sílabas anceps, esto es, en forma de sistemas.

<sup>2)</sup> Hefestion, p. 134 de Gaisford.

<sup>3)</sup> Escolios métricos á la Hécuba de Eurípides 59.

<sup>4)</sup> Según los métricos latinos Servio y Mario Victorino, llamábase *Alcmanica metra* al dimetro hipercataléctico, al trimetro cataléctico y al tetrámetro braquicataléctico. Los *εμβατήρια* estaban parte en el dimetro cataléctico, parte en el tetrámetro cataléctico.

cantaba todo el ejército al son de la flauta con arreglo al nomo castóreo (*Καστόρειος νόμος*) y que, como lo prueban los escasos versos que se nos han conservado <sup>1)</sup>, contenían sencillas pero enérgicas arengas. Llamábase también á este metro mesenio, precisamente porque la segunda guerra de Mesenia, había dado origen á cantos bélicos por extremo enérgicos y entusiastas.

Alcman pasa por ser el poeta que más felizmente logró dominar las dificultades y asperezas que ofrecía el rudo dialecto espartano, y que supo dar cierta gracia á materia tan rebelde á la poesía. Encuéntrase, en efecto, en sus cantos, además de las formas dóricas ordinarias, muchos giros exclusivamente espartanos <sup>2)</sup>, aunque no todas las particularidades características de este dialecto <sup>3)</sup>; de suerte que la lengua de Alcman se asemeja á los demás dialectos poéticos de Grecia, en que no representa un dialecto popular puro, sino que lo ennoblece y abriga mezclándolo con el lenguaje de la epopeya, que los Griegos miraban como madre é institutriz de todos los géneros poéticos. Por otra parte, el carácter peculiar de los dialectos de la Laconia, no resalta con igual fuerza en todos los poemas de Alcman, sino que se encuentra más particularmente en ciertos fragmentos <sup>4)</sup> en que el poeta describe su régimen de vida, y en que habla de sus manjares favoritos <sup>5)</sup>. También en éstos se halla aquella mezcla de carácter eólico <sup>6)</sup>, que antiguos gramáticos atribuyen á Alcman y que se explica por el hecho de que el Peloponeso debió el primer perfeccionamiento de la poesía lírica al eolio Terpandro de Lesbos. En otros fragmentos, el dialecto se acerca más al estilo épico y no contiene más que un ligero

<sup>1)</sup> [Fragm. 15, 16 de Bergk.]

<sup>2)</sup> Como la σ por θ (*σάλλει* por *θάλλει* [Fragm. 76] etc.), la terminación fuerte ρσ en *μάκκρως* [Fragm. 13, 14] *Περθηρς* [Fragm. 149. Véase Ahrens, *de dialecto dorica*, p. 19 y Lobeck, *Prolegom. patholog.*, p. 282.]

<sup>3)</sup> Por ejemplo, no se encuentran *Μῶα*, *Τιμόθειος*, *ἄκκος* (por *ἄσκος*) etc.

<sup>4)</sup> Fragm. 75, 76 [véanse las notas al fragm. 74 de Bergk.]

<sup>5)</sup> *ὁ παμφάγος Ἄλκμαν*. [Fragm. 33 verso 4.]

<sup>6)</sup> Especialmente en el sonido οισ por el ΟΝΣ primitivo, como en *φέρουσα* [véase fragm. 84 *σαλασσομέδοισα*, 14 *ἐπιστέρουσαι*]. No obstante, á la forma *Μῶισα* debe sustituirse la dórica pura *Μῶσα*. En la tercera persona del plural, Alcman empleaba probablemente, como Píndaro, *αἰνέοντι* (Fragm. 66) *ὁ εὔδοισιν* [Fragm. 60]. *σδ* en *εράπεισδα*, *κιθαρίσδεν*, *μάσδος* es también eólico. Las formas dóricas puras eran *κιθαρίσδεν* etc. [También es digno de notarse el vocativo *ὠρανίναρι*, fragm. 59. Véase H. Spiess, *de Alcmanis poetae dialecto*, en los *Studien zur griechische und lateinische Grammatik*, de Curtius, vol. 10, p. 329 á 392.]



tinte de dorismo; lo cual se observa más particularmente en los poemas compuestos en exámetros, y en general, en todos aquellos en que la poesía tiene un carácter solemne y majestuoso <sup>1)</sup>.

Alcman es uno de los poetas cuya imagen más ha borrado el tiempo; y de él menos que de otro alguno, podemos esperar noticias exactas. Cuantos fragmentos se han conservado, no bastan á justificar la admiración que los antiguos le profesaron, lo cual estriba evidentemente en que dichos fragmentos son brevísimos y en que siempre han sido citados por motivos fútiles y baladíes <sup>2)</sup>. En todos ellos se vislumbra una idea fiel de la naturaleza, sublimada por esa fuerza de expresión que sabe dar vida á los objetos inanimados y que fué patrimonio de la antigüedad más remota: como cuando el poeta llama al rocío, Herse, hija de Zeus y de Selene, del dios del cielo y de la diosa de la luna <sup>3)</sup>. Distínguese Alcman también por el modo sencillo y ameno de considerar la vida humana, unido á un vivo entusiasmo por la belleza corporal sin distinción de edades ni de sexos y muy particularmente por la gracia y gentileza de las doncellas, á las cuales rinde el poeta sus homenajes. La sencillez con que, como verdadero espartano, hablaba de las relaciones entre ambos sexos, es la única razón

<sup>1)</sup> Como en el hermoso fragmento 10 en Welcker, [Fragm. 60 de Bergk] que contiene una descripción del reposo nocturno.

<sup>2)</sup> [Un papiro descubierto en un sepulcro egipcio por Mariette en 1855, ha venido á acrecentar notablemente, cuando menos se pensaba, los fragmentos que poseíamos de este poeta. Consta el mencionado papiro de tres columnas, en cada una de las cuales hay treinta y cuatro versos, cuyo autor es indudablemente Alcman, dado que tres pasajes de este fragmento concuerdan con citas de dicho poeta que se encuentran en los gramáticos antiguos; refiérese esto muy principalmente á los versos 30 y 31 de la segunda columna, que mencionan el escoliasta de la Iliada 5, 206 y Eustacio, el último de los cuales los tomó de Aristófanes de Bizancio. Estos versos, mutilados en gran parte, han sido comentados después de su primera publicación, por Egger, *Mémoires d'histoire ancienne et de philologie*, París, 1863, principalmente por Bergk, *Poetas lyrici*, p. 824 y ss. de la 3.ª edic., Ahrens, *Philologus*, vol. 27 y Blas en el *Rhein. Museum*, volúmenes 23 y 25, así como en Hermes, vol. 13. Pertenecen indudablemente todos á una sola y misma poesía, á un himno á los dioses y no son, como se ha supuesto, extractos de varios himnos y partenias. Es de particular interés la invocación al coro de doncellas, contenida en estos versos y el panegírico de Agido y Agesicora (col. 2, 6, 8 y 2, 19, 23). Desgraciadamente no puede explicarse con entera claridad, en su conjunto, el texto cuya crítica é interpretación ofrecen tantas dificultades.]

<sup>3)</sup> Frasm. 48.

que puede haber movido á mirar como voluptuosa su poesía erótica <sup>1)</sup>. El sensualismo corrompido y refinado no es propio de la época en que vivió el poeta ni está en armonía con el carácter de sus obras; y si en general la vida sensual predomina en sus producciones, verdad es también que no escasean en ellas rasgos y detalles que revelan en su autor ideas acerca de una existencia espiritual <sup>2)</sup>.

*Estesícoro*, el segundo de los grandes poetas corales, tiene tan pocos puntos de contacto con Alcman, que no puede considerarse como continuador de éste, en la obra del perfeccionamiento de aquel género poético. Fuerza es, sin embargo, admitir, que partiendo del mismo punto, siguió con perfecta independencia un sendero completamente diverso. Algo posterior á Alcman, Estesícoro nació en la época en que Terpandro daba gran impulso al desenvolvimiento de la poesía lírica (año 4 de la 33.ª Olimpiada, 643 a. Chr. y según otros en la 37.ª Olimpiada, 632 a. Chr.). Sea de ello lo que quiera es lo cierto que vivió más de ochenta años (hasta el año 1 de la 55.ª Olimpiada, 560 a. Chr., y según otros hasta la 56.ª, 556 a. Chr.) y que fué contemporáneo del tirano de Agrigento, Falaris, cuyos ambiciosos planes, según afirma Aristóteles, reveló á sus conciudadanos en una ingeniosa fábula <sup>3)</sup>. Según la tradición generalmente admitida, nació Estesícoro en Himera, ciudad de población mitad jónica, mitad dórica, procedentes, la primera de la colonia calcídica de Zancle y la otra de Siracusa; y como quiera que el nacimiento de Estesícoro fué muy poco posterior á la fundación de la ciudad, la familia del poeta no podía hallarse establecida en ella sino desde hacía muy pocos

<sup>1)</sup> ἀλόαστον, Architas (ὁ ἁρμονικός) en Ateneo 13, p. 600-601.

<sup>2)</sup> Por ejemplo cuando Alcman llama á la memoria, μνήμη, el ojo del espíritu, el espíritu que ve, φρασίδορρον. Como debería escribirse en la *Etymologie Gudian.*, p. 395, 52 en vez de φρασίδορρον. Φρασί es por consiguiente la conocida forma dórica por φρασί. [Fragm. 145 de Bergk. Como fundamento de la explicación βλέπομεν γὰρ τῇ διανοίᾳ τὰ ἀρχαῖα que aparece en la *Etymologie*; Emperio supone παλίδορρον, y Hartung, por el contrario, παλαιόδορρον.]

<sup>3)</sup> Véase Cap. XI, p. 232 y ss. (Las relaciones que según las supuestas cartas de Falaris, mediaban entre Estesícoro y este tirano, son pura invención en lo que á las mencionadas circunstancias se refiere, si bien por lo que hace al fondo de la cuestión descansan en una tradición antigua. No puede, sin embargo, irse tan allá como lo ha hecho Holm en su *Geschichte Siciliens im Alterthume*, vol. 1, p. 165, que de las cartas 78 y 79 infiere la existencia de una elegía de Estesícoro á la muerte de la siracusana Cleariste.]



años. Los progenitores de Estesícoro, sin embargo, no eran ni Zancleos ni Siracusanos; habitaban en Matauro (ó Metauro) ciudad enclavada en el Mediodía de Italia y fundada por los Locrios<sup>1)</sup>. Este dato explica la tradición, en verdad extraña pero que Aristóteles juzgó digna de ser conservada<sup>2)</sup>, según la cual Estesícoro era hijo de Hesiodo y de Ctímene, doncella de Eneon, en el país de los Locrios Ozolienos. Prescindiendo de las expresiones empleadas por la antigüedad que tendía siempre á representar las relaciones todas de parentesco en las formas más simples, los datos trascritos nos conducen como por la mano á las conclusiones siguientes: existía, como ya antes hemos tenido ocasión de ver<sup>3)</sup>, una familia de poetas épicos del género y estilo de Hesiodo, que habitaba en el país de los Locrios de Eneon y en la vecina Nauptos; una rama de esta familia, en la cual se transmitía por herencia la profesión de poeta, pasó á Italia, gracias á la colonia de Locrios, de la cual constituían la mayor parte los Locrios Ozolienos, y se estableció en Matauro; y de esta familia descendía Estesícoro.

Vivió Estesícoro en una época en que predominando en el pueblo griego el gusto por la poesía lírica, no bastaba á satisfacerle el tranquilo y plácido tono de la epopeya, ni la simple reproducción de asuntos mitológicos y legendarios. El mismo Estesícoro se sintió de tal modo arrastrado por esta corriente é influido de tal suerte por la afición predominante, que se consagró por entero á trasportar á la poesía coral la variedad de asuntos y las grandiosas é imponentes formas que hasta entonces había monopolizado la epopeya. Su misión principal fué la de dirigir y amaestrar á los coros, por cuyo motivo trocó su primitivo nombre de Tisias por el de Estesícoro, organizador de coros. Según parece sus descendientes conservaron en Himera, como hereditario, este cargo<sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> Estéfano de Bizancio, s. v. *Ματαυρός, Στησιχορος* · *Ματαυρίνος γένος*. Véanse los pequeños fragmentos de Estesícoro, p. 9.

<sup>2)</sup> En Proclo y Tzetzes, *Prolegg. ad Hesiodo*. [Sobre esta leyenda, cuyo más antiguo mantenedor, Alcidas, parece ser contemporáneo de Tucídides, véase á Nietzsche en el *Rhein. Museum*, vol. 28, p. 223 y ss.]

<sup>3)</sup> Cap. VIII, p. 155. [Bernhardy, *gr. Litteratur*, vol. 2, 1, p. 659 considera inexacta esta explicación de la derivación del género lírico del épico.]

<sup>4)</sup> [Según Pollux 9, 100 se encontró la tumba del poeta en Himera, con cuya opinión conviene Eustacio en sus escolios á la Iliada, p. 1289, 59 y á la Odi-

Otro Estesícoro, poeta también, pasó de Himera á Grecia, el año 4 de la 73.<sup>a</sup> Olimpiada (485 a. Chr.)<sup>1)</sup>, y un tercer Estesícoro de Himera también obtuvo el premio en Atenas (sin duda como corodidáscalo) el año 3 de la 102.<sup>a</sup> Olimpiada (370 a. Chr.)<sup>2)</sup>. El primero y el más célebre, Estesícoro Tisias, forma época en la historia de la poesía coral, pues él dió fin al monótono alternar de la estrofa y la antiestrofa, colocando después de ellas el épedo que obligó, por decirlo así, al coro á interrumpir sus movimientos y á permanecer algunos instantes en reposo<sup>3)</sup>. Durante la estrofa, el coro movíase en determinada dirección, movimiento que repetía, en sentido contrario, durante la antiestrofa, para volver á su puesto primitivo donde permanecía inmóvil mientras se cantaba el épedo. El coro de Estesícoro parece haber consistido en una combinación de varias filas de ocho coristas cada una, número que según diversas tradiciones, casi reputó el poeta como sagrado<sup>4)</sup>. El acompañamiento musical era el de la cítara. Las estrofas de Estesícoro eran bastante largas y estaban compuestas de versos diferentes como las de Píndaro, pero más sencillos; en muchos poemas estaban formadas por versos dactílicos, ya á menudo interrumpidos, ya prolongados, como si fueran variaciones del exámetro. Con éstos combinaba á veces Estesícoro las dipodias trocáicas<sup>5)</sup> las cuales en cierto modo atenuaban la gravedad de los dáctilos, dando á la vez origen á los metros empleados por Píndaro y en general en todos los cantos compuestos en estilo dórico. Aunque Estesícoro se sirvió de esta grave y solemne armonía, menciona también el uso de la armonía frigia, que tenía un carácter más profundamente patético y una expresión más apasionada<sup>6)</sup>. A juzgar por este mismo fragmento, puede

sea, p. 1397, 38. Suidas, por el contrario, en *πάντα ὁκτώ* y en *Στησιχορος*, la coloca en Catana. De su forma se deriva el adagio *πάντ' ὁκτώ*.]

<sup>1)</sup> Marmor Parium, *ep.* 50. [Suidas habla de dos hermanos de Estesícoro, de uno de los cuales dice Proclo en sus Comentarios á Euclides, p. 65 de la edición de Friedlein, que le enseñó la Geometría Hippias de Elea.]

<sup>2)</sup> *Ibid.*, *ep.* 73.

<sup>3)</sup> De esto hablan muchos gramáticos y compiladores, á propósito del *Τρία Στησιχορος* ó de *Οὐδὲ τρία Στησιχορος γηνώσκει*.

<sup>4)</sup> Varios gramáticos en la explicación del *πάντα ὁκτώ*. [Véase la nota 4 de la p. 314.]

<sup>5)</sup>  $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ . Varios versos más ó menos largos formados por tales dipodias, son denominados por los gramáticos, versos de Estesícoro.

<sup>6)</sup> *Fragm.* 34:



asegurarse que la forma métrica escogida por el poeta, fué la denominada de sistemas dactílicos (esto es, combinaciones de series uniformes, sin verso final distinto) á los cuales agregaba algunos troqueos <sup>1)</sup>. Estesícoro empleó igualmente los anapestos y los coriambos cuyo carácter es análogo al de los versos dactílicos de que acabamos de hablar, y á veces también el metro logaédico más ligero y más agradable que majestuoso.

Así como los metros de Estesícoro se acercan, mucho más que los de Alcman, á la epopeya, y así como su dialecto descansa en el dialecto épico, cuyo carácter solo varió introduciendo en él los dorismos más usados y más generalmente conocidos, así también los asuntos de sus poemas son precisamente, de todos los tratados por los líricos, los que menos difieren de los desarrollados por los épicos. «Estesícoro», dice elegantemente Quintiliano <sup>2)</sup>, «sostuvo con su lira el peso de la poesía épica». Conocemos los asuntos épicos que el poeta de Himera trató en esta forma, los cuales se asemejan mucho á las epilas de la escuela de Hesiodo, de que más arriba hemos hablado <sup>3)</sup>. Muchos de ellos fueron tomados del gran ciclo mitológico de Heracles, á quien, como Pisandro, representó constantemente con la piel de león, la clava y el arco: la expedición del héroe contra Gerion, el gigante de tres cuerpos que habitaba en Occidente (Γερουνηίς); Escila (Σκύλλα), á quien venció Heracles en esta misma expedición; el combate con Cicno (Κύκνος) hijo de Ares y la muerte del Cancerbero (Κέρβερος). Otros pertenecían al ciclo mítico de Troya, como la destrucción de Ilion (Ἰλίου πέποις), el regreso de los héroes (Νόστοι), la historia de Orestes (Ὀρρεστία) <sup>4)</sup>; y además otros asuntos mitológicos, como los pre-

Τοιάδε γρη Χαρίτων δαμώματα καλλιχόμων  
 ὄνεϊν Φρύγιον μέλος ἐξευρόντας ἄβρωσ ἦρος ἐπερχομένον.

[Aristófanes en la *Paz*, p. 797 y ss., ha parodiado estos versos.] Estesícoro, según Plutarco, empleaba también el ἀρμάτειος νόμος, que Olimpo puso en armonía frigia. Véase Cap. XII.

<sup>1)</sup> τροχαῖοι σημαντοί.

<sup>2)</sup> [Institut. Oratorum 10, 1, 62.]

<sup>3)</sup> Cap. VIII, p. 159.

<sup>4)</sup> [Este poema constaba, por lo menos de dos libros, pues en un gramático, *Anecdota* de Bekker, vol. 2, p. 783, 14 se dice Στση. ἐν δευτέρῳ Ὀρρεστίας. Según el testimonio de Ateneo 12, p. 513, a, no era sino una imitación (παραποίησις) de la obra de un poeta antiguo nombrado Xantho, véase Eliano, *verm. Geschichte* 4, 26.]

mios que Acasto, rey de Iolco, distribuyó en los funerales de su padre Pelias (ἐπὶ Πελίεζ ἀθλία); Erifile, que indujo á su esposo Amfiarao á incorporarse á la expedición contra Tebas (Ἐριφύλια) y los cazadores del jabalí caledonio (Συοθηῆραι: según la interpretación más verosímil <sup>1)</sup>); y finalmente, un poema intitulado Europeia, cuyo título llevaba también una epopeya de Eumelo, y el cual á juzgar por lo poco que de él conocemos, debía tratar de los mitos de Cadmo, con los cuales se hallaban relacionados los de Europa <sup>2)</sup>.

Ahora bien, se ocurrirá preguntar ¿cómo pudo tratarse estos asuntos épicos, en forma lírica? Es evidente que no ofrecían tales poemas ni la placidez, ni la calma, ni la impersonalidad perfecta que hace hablar á los mismos objetos, ni vivas y difusas descripciones, ninguna en suma, de las cualidades características de la epopeya propiamente dicha. La unión de tales cualidades con el canto de muchas voces, el acompañamiento de muchos instrumentos, una estructura métrica variada y la danza de los coros, habría parecido á los Griegos, de gusto tan delicado en punto á armonía, una cosa verdaderamente monstruosa. Así pues, es indudable que una circunstancia ó acontecimiento determinados de la vida del poeta ó de sus conciudadanos, es lo que despertaba el interés por estos héroes y por sus hazañas; en otros términos: la narración épica debía obedecer á ciertos motivos líricos; así, en Píndaro, toda narración mitológica obedece á un pensamiento lírico, de suerte que un acontecimiento reciente es lo que hace volver los ojos á aquellos tiempos antiguos. Estesícoro, sin embargo, debió tratar el asunto mitológico con más extensión y ocupar con su desarrollo casi todo el poema, pues de otra suerte no se hubiera dado á tales poemas los mismos títulos que á las composiciones épicas. Algunos de ellos eran tan extensos, que por ejemplo, la Orestíada se dividía en dos libros, y contenía tal copia de acontecimientos mitológicos que en la tabla iliaca, antiguo bajo-relieve, la destrucción de Ilion estaba representada por multitud de extrañas escenas tomadas del poema de Estesícoro <sup>3)</sup>. La hipótesis más verosímil, es pues, la de que

<sup>1)</sup> [Welcker, que en sus *kl. Schriften*, vol. 1, p. 148 á 219, habla extensamente de Estesícoro, opina de otro modo.]

<sup>2)</sup> [Véase Cap. IX, p. 165.]

<sup>3)</sup> [Difícil de resolver es la cuestión de si, como ha supuesto Tytsen y con



estos cantos estaban destinados á ser entonados en los sacrificios y fiestas fúnebres que á menudo se celebraban en la Magna Grecia en honor de los héroes griegos, y particularmente de los del ciclo troyano <sup>1)</sup>.

Por otra parte, Estesícoro trató estos asuntos mitológicos en un tono muy distinto del épico. De los fragmentos que hasta nosotros han llegado se infiere que el poeta se complacía sobre todo, dando rienda suelta á su fantasía, en describir con brillantez extraordinaria, alguna aventura en la cual se concentraban todo el poder y la gloria de los héroes. Así, en un fragmento presenta á Heracles devolviendo al dios del sol la copa en que se había trasladado á la isla de Gerioneo, «Helios, el Hiperiónida, se mete en la áurea copa para surcar el Oceano y llegar hasta los sagrados abismos de la oscura noche, al lado de su madre, de su esposa, de sus queridos hijos, mientras que el hijo de Zeus se interna en el sombrío bosque de laureles <sup>2)</sup>». En otro fragmento, describe Estesícoro el sueño de Clitemnestra en la noche que precedió á su violenta muerte: «Parecíale que se le acercaba una serpiente, con la cabeza ensangrentada, y de improviso surgió de ella el rey de la raza de Pleistenes (Agamemnon) <sup>3)</sup>». Un poeta lírico, como Estesícoro, sentíase siempre más inclinado que el épico, á alterar la leyenda, porque le importaba menos el desarrollar con exactitud y presentar con fidelidad un asunto, que el hacer el elogio de un héroe determinado, á cuyo fin subordinaba la exactitud de la tradición mitológica. Sin insistir con nuevos argumentos, citaremos en prueba de nuestro aserto la historia, célebre en la antigüedad, según la cual habiendo Estesícoro en uno de sus poemas (verosíblemente el que trataba de la destrucción de Ilión) acusado á Helena de ser causa de todos los males que pró-

el A. Michaelis en el apéndice á la obra de O. Jahn, *gr. Bilderchroniken*, p. 95 y ss., la Iliupersis de Estesícoro encontró aceptación en el ciclo épico. Las objeciones del autor en Hermes, vol. 10, p. 305 y ss. han sido contestadas por Michaelis, *ibid.*, vol. 14, p. 481 y ss. en el artículo *Stesichoros im epischen Kyklos*.]

<sup>1)</sup> Así, ofrecíanse en Taranto *ἐγχεσμοί* á los Atridas, Tídidas, Eácidas, Laercíadas (*Mirab. auscult.* 114), en Metaponto á los Nélidas (Estrabon 6, p. 264) etcétera.

<sup>2)</sup> Fragn. 8.

<sup>3)</sup> Fragn. 42. Este fragmento es igualmente lírico y no se necesita forzar mucho su forma para trocarlo en un distico elegíaco.

dujo esta guerra <sup>4)</sup> y habiéndole privado de la vista la heroína divinizada, para castigarle por tal ultraje, el poeta compuso su famosa Palinodia tantas veces citada, donde dice que la Helena vista por los de Troya, y por la cual Aqueos y Troyanos tanto habían combatido, no era más que un espectro (*φάσμα, εἰδωλόν*); y que la verdadera Helena jamás se había embarcado en las costas de la Grecia. No debe, sin embargo, ser considerado este relato como pura invención, pues que circulaban en Laconia leyendas populares según las cuales, Helena, mucho después de morir apareció cual un fantasma <sup>2)</sup>, como sus hermanos Castor y Polux. Es pues muy verosímil que una leyenda popular análoga á la que acabamos de transcribir, proporcionase á Estesícoro asunto y materiales para su poema, si bien el poeta se contentó con dejar en Grecia á su heroína, sin dar en su obra cabida á las suposiciones de muchos otros que la hicieron sufrir en Egipto una nueva metamorfosis <sup>3)</sup>. La lengua de Estesícoro estaba en perfecta armonía con su estilo poético; y Quintiliano y otros críticos antiguos afirman que respondía tan bien á la alteza y dignidad de los personajes por él bosquejados, que si hubiera sido más conciso, habría podido ser colocado al lado de Homero, como su más afortunado rival <sup>4)</sup>. Pero quizá Quintiliano, al hablar así, no pensó en las diferencias que separan al estilo épico del lírico.

Estas observaciones son aplicables á los poemas líricos de Estesícoro más extensos y que más afinidad tienen con la epopeya,

<sup>1)</sup> También en la mesa troyana Menelao está á punto de atravesar con su espada á Helena, que corre á refugiarse en el templo de Aphrodite.

<sup>2)</sup> Heródoto 6, 61.

<sup>3)</sup> Otros hacían aparecer en la fábula á Proteo, el demonio de la isla de Paros, tan hábil en el arte de las metamorfosis, formando una nueva Helena para entregarla á Paris; hipótesis que los antiguos escoliastas confundieron con el relato de Estesícoro. Ahora bien, este Proteo que, los intérpretes (*ἐρμηνεῖς*) egipcios colocaron entre los reyes de Egipto, fué también el que rescató á Helena del poder de Paris para devolverla á Menelao. De este modo oyó referir Heródoto 2, 112 esta tradición, en Egipto. Eurípides hace una singular mezcla de todo esto en su Helena: los dioses forman una falsa Helena que Paris lleva á Troya; la verdadera es conducida por Hermes al palacio del rey egipcio Proteo. Proteo aquí pierde toda la importancia que tiene en el mito griego, resultando las situaciones que Eurípides deseaba en armonía con las exigencias de su tragedia patética.

<sup>4)</sup> [Véase la nota anterior. En Longino, *de sublimi* 13, 3, dice Estesícoro *ὀμνητικώτατος* y lo mismo en Dionisio, *de compos. verb.* 1, 24.]



porque en ellos resalta más el carácter peculiar de su poesía. El vate de Himera compuso también en forma lírica, cantos en honor de los dioses, sobre todo peanes é hiporquemas, y otras *poesías eróticas*, las cuales, como todas sus demás producciones, se diferenciaban mucho de los poemas líricos amatorios de los Lesbios y consistían en historias amorosas, como el poema Calice, que describía el amor puro pero desafortunado de una doncella de este nombre; y otro poema intitulado Radina, en que describía los tristes destinos de un hermano y de una hermana de Samos á quienes un tirano de Corinto, enamorado de ella y celoso de él, mandó matar <sup>1)</sup>. Aquí hay que buscar, en la literatura griega, los primeros gérmenes y los comienzos de la poesía novelasca; pero estos mismos gérmenes tenían sus raíces y sus imperfectos modelos en los cuentos y en las canciones de los gineceos griegos. Tales historias que más tarde fueron coleccionadas por Partenio y Plutarco, tienen generalmente por teatro, más que el período puramente mitológico, los tiempos históricos, ó mejor, la época de transición entre la edad fabulosa y la histórica. Esto precisamente permitía al poeta imaginar, ajustándose á las circunstancias ordinarias de la vida, complicaciones maravillosas en las cuales la fidelidad y la fuerza del amor pueden manifestarse con mayor brío. Tiene cierta afinidad con este género poético, la *poesía bucólica*, cuyos gérmenes encontró Estesícoro en su patria y que el poeta supo elevar á la dignidad y á la alteza de la poesía clásica griega. Dícese que Diomos, pastor de Sicilia, país rico en rebaños, fué quien cantó el primer poema bucólico (llamado *βουκολισμός*) <sup>2)</sup>. El héroe de esta poesía era Dafnis, pastor celebrado por Teócrito, amado por una ninfa, privado de la vista por la misma ninfa en un arranque de celos y cuyas quejas movían á compasión á la Naturaleza toda, hasta el punto de que las encinas mismas las repetían. Era precisamente esta leyenda, originaria de la patria de Estesícoro, en las márgenes del río Himera, donde Dafnis exhaló sus quejas, y cerca de Cefalodion, donde se alzaba una piedra de forma muy semejante á la huma-

<sup>1)</sup> Véase Estrabon 8, p. 347, d, y Pausanias 7, 5, 6.—La principal fuente de estas amorosas historietas, es el estudio de Ateneo sobre los cantos populares de los Griegos, 14, p. 618 y ss. [Véase fragm. 43 y 44 de Bergk.]

<sup>2)</sup> Epicarmo en Ateneo 14, p. 619, a. El canto de Erifanis: *Μακρὰὶ ὄρως, ὦ Μενάλκx* [Ateneo 14, 619, c], parece igualmente de procedencia siciliana.

na que, según creencia general, era el mismo Dafnis. Himera era, de las antiguas colonias griegas, la única situada en la costa septentrional de la isla, en una comarca habitada toda ella por los Sículos indígenas, á los cuales probablemente pertenecían el héroe Dafnis y aquella poesía bucólica en su primitiva forma <sup>1)</sup>.

Infiérese de cuanto llevamos dicho que Estesícoro no se servía de la poesía para expresar sus propios sentimientos ni para describir sus dulces y conmovedoras emociones, sino que desdenando el presente daba manifiesta preferencia al pasado; tendencia que se advierte en todos sus poemas. Ni siquiera son de actualidad los asuntos de sus epitalamios, como lo son los de los epitalamios de Safo, sino que también los tomó de la mitología. El hermoso himeneo que en Teócrito <sup>2)</sup>, cantan las doncellas de Laconia á la puerta de la alcoba nupcial de Menelao y de Helena, es imitado en parte de un poema de Estesícoro.

Nada tenemos que añadir acerca del carácter especial que Estesícoro imprimió á la poesía coral; carácter tan digno de estudio por sí mismo, como por la circunstancia de ser precursor de la forma más perfecta de la poesía lírica, que encontramos en Píndaro. Las noticias que tenemos de *Arion* son mucho más incompletas y menos satisfactorias; pero estos pocos datos bastan para demostrar el brío con que la poesía lírica se desarrolló en todos sentidos en la época de Alcman y de Estesícoro. Arion fué contemporáneo de Estesícoro; se dice de él que fué discípulo de Alcman, y floreció, según el testimonio de Heródoto <sup>3)</sup>, reinando en Corinto, Periandro; esto es, entre los años 1 de la 38.<sup>a</sup> (628 a. Chr.) y 4 de la 48.<sup>a</sup> Olimpiada (585 a. Chr.) y probablemente más bien hacia el principio que hacia el fin de este período. Era natural de Metimna, en Lesbos, comarca donde el culto de Baco, importado por los Beocios, había echado profundas raíces en los ritos orgiásticos y en las melodías musicales; y pasaba generalmente en Grecia por ser inventor del ditirambo, que como canto

<sup>1)</sup> Según Eliano, *Historias varias* 10, 18, debe afirmarse que la leyenda de Dafnis no aparece en Estesícoro en la forma con que Teócrito la presenta, *Idilio* 1, sino en la que él indica 7, 73. La leyenda pastoril del cabrero Comatas á quien el rey manda encerrar en una caja, y á quien por orden de las Musas alimenta un enjambre de abejas, Teócrito 7, 78 y ss., tiene igualmente el sello de una narración de Estesícoro. [Véase Welcker, *kl. Schriften*, vol. 1, p. 189 á 202.]

<sup>2)</sup> *Idilio* 18.

<sup>3)</sup> [1, 23, 24.]



de necesario empleo en las Bacanales, es de origen antiquísimo; su nombre, por otra parte, es demasiado oscuro para formado en los últimos tiempos de la lengua griega y probablemente se remonta sin duda al primitivo culto de Dionysos <sup>1)</sup>; y su carácter fué siempre apasionado y entusiasta como el culto á que pertenecía, expresándose en él sentimientos extremos: plácida alegría y furioso dolor. Ignoramos en absoluto la manera cómo se ejecutaban tales poemas, pues acerca de esto solo conocemos el pasaje en que Arquíloco dice: «cuando el espíritu está inflamado por el vino, se siente capaz de entonar el ditirambo, hermoso canto de Dionysos» <sup>2)</sup>; palabras de las cuales puede inferirse que en aquella época el *komos* (*κόμος*) repetía el estribillo del ditirambo entonado por uno solo; pero no se encuentra aún en dicho período huellas de alguna representación coral del ditirambo. Los coros, por otra parte, aunque ya conocidos en Grecia, solo se empleaban en las Apolinarias, danzando al son de la cítara, (*φόρμιγγι*) instrumento propio de estas fiestas, mientras que en el culto de Dionysos, desempeñaba el papel principal, la turba alegre y desordenada de los comensales (*κόμος*) dirigida por un flautista <sup>3)</sup>. Arion, según unánime testimonio de los historiadores y gramáticos antiguos, fué el primero que enseñó un ditirambo á un coro, imprimiendo de esta suerte un carácter más digno y serio á un canto que, antes de él, contenía sin duda confusas manifestaciones de exaltados sentimientos y gritos inarticulados (*ὀλολογμοίς*). Tuvo esto lugar en Corinto, la ciudad rica, brillante y próspera de Periandro: así Píndaro en su elogio de Corinto exclama: «¿De dónde, sino de Corinto, procede la alegre fiesta de Dionysos y el ditirambo cuya recompensa es un buey?» <sup>4)</sup>. Cantábase el ditirambo por coros circulares (*κύκλιοι χοροί*) así llamados porque se movían en torno del altar en que se celebraba el sacrificio; así en tiempos de Aristófanes, las expresiones «poeta ditirámico» y «maestro de coros circulares (*κύκλιοι δάσκαλοι*)» eran casi sinóni-

<sup>1)</sup> Véase sobre la etimología de *διθύραμβος* Cap. XI, p. 215.

<sup>2)</sup> Ὡς Διονύσου ἄνακτος κελὸν ἐξάρξει μέλος  
οἷδα διθύραμβον οἶνω συγκεραυνωθείς φρένας

en Ateneo 14, p. 628, a [Fragm. 77].

<sup>3)</sup> Véase Cap. III.

<sup>4)</sup> Píndaro, *Olimpica* 13, 18 (25), donde los nuevos editores dan una explicación completa del asunto.

mas <sup>1)</sup>. Nada más sabemos respecto de los ditirambos de Arion, si no es que el poeta lesbiano introdujo en ellos el estilo trágico (*τραγικὸς τρόπος*) <sup>2)</sup>; esto prueba, como demostraremos en el capítulo siguiente <sup>3)</sup>, que había una gran diferencia entre el canto coral de carácter triste y sombrío, en que se cantaban los peligros y sufrimientos que Dionysos había experimentado, y el ditirambo ordinario, alegre y sereno. Por lo que hace á la ejecución musical de los ditirambos de Arion, puede asegurarse que era la cítara y no la flauta, como en el *komos*, el instrumento principalmente empleado, pues el mismo Arion fué el primer citarista de su tiempo y contribuyó muy especialmente á mantener la fama exclusiva de los músicos lesbios á contar desde Terpandro. Al son de la cítara cantó Arion, según la conocida fábula <sup>4)</sup>, el *nomos* órtico (que más arriba hemos citado al hablar de Polimnesto), cuando obligado á precipitarse en las olas desde la borda del buque, fué milagrosamente salvado por un delfín <sup>5)</sup>. Por último, atribúyese también á Arion, como á Terpandro, proemios, esto es, himnos á los dioses para servir de introducción á sus fiestas <sup>6)</sup>.

<sup>1)</sup> Así, se atribuye á Arion un padre llamado *Cicleo*. [Según la opinión de Böckh, sobre las inscripciones descubiertas en Tera, p. 75 y ss. (*kl. Schriften*, vol. 6, p. 37 y ss.) este nombre más bien que ficticio es un nombre simbólico, como los que con frecuencia usaban las familias de artistas. Sobre los *κύκλιοι δάσκαλοι* véase el escoliasta de las Aves de Aristófanes, verso 1403.]

<sup>2)</sup> Suidas en *Ἀρίων*. Por lo que hace á los sátiros de que se dice se sirvió Arion en esta ocasión, véase el Cap. XX.

<sup>3)</sup> Cap. XX. El más bello ejemplo de ditirambo del género alegre, es el fragmento del ditirambo pindárico que se encuentra en Dionisio de Halicarnaso, *de compos. verb.* c. 22 [fragm. 53 de Bergk]. Este ditirambo fué compuesto para las grandes Dionisiacas (*τὰ μέγιστα ὅ τὰ ἐν ἄστει Διονύσια*) allí descritas como una gran fiesta primaveral «en cuya época se abre la cámara nupcial de las Horas y las plantas nectarianas sienten aproximarse la perfumada primavera».

<sup>4)</sup> Heródoto 1, 23. Debe probablemente su origen esta fábula á una ofrenda del templo de Tenaron que representaba á *Taras* sentado en un delfín, como se ve en las monedas de Tarento. (\*De distinto modo opina Lehr, *Rhein. Museum für Philologie*, 1847, H. 1, *über Wahrheit und Dichtung in der griechischen Literaturgesch.* [Véanse también sus artículos sobre la Antigüedad, p. 200 y ss.]). —En lugar del *nomos* órtico mencionó Plutarco, *Conviv. sept. sap.* 18, el pitico.

<sup>5)</sup> El *nomos* órtico se cantaba al son de la cítara (Heródoto 1, 24. Aristófanes, *Caballeros*, verso 1276. *Ranas*, verso 1308 y los escolios), pero también al son de la flauta frigia (Luciano, *Dionysos* c. 4).

<sup>6)</sup> Suidas en este vocablo. La oda á Poseidon atribuida á Arion por Eliano, *Noct. att.* 12, 45, aunque tiene verdadero lujo de palabras es pobre en ideas é



Entre los poetas corales que vivieron hacia la época de la guerra con los Persas, sobresalen por su carácter original el vehemente *Ibico* y el tierno y delicado *Simónides*.

Existen grandes conexiones entre *Ibico* y *Estesícoro*, comenzando por las ya estrechas que mediaban entre Regium, ciudad enclavada en el extremo meridional de Italia, patria del primero, y la Sicilia de donde era originario el segundo. Componían la población de Regium, parte jonios de Calcis, y parte dorios del Peloponeso, los cuales formaban, por decirlo así, la aristocracia. El dialecto especial formado en Regium, ejerció también cierta influencia en los poemas de *Ibico*, aunque generalmente estaban éstos escritos en el mismo dialecto épico con cierto tinte dórico en que escribió los suyos *Estesícoro* <sup>1)</sup>. *Ibico* era un poeta errante— así lo demuestra la leyenda tan conocida de las grullas, testigos y vengadoras de su asesinato <sup>2)</sup>— y sus viajes no se limitaron como los de *Estesícoro* á la Sicilia; pasó una parte de su vida en Samos, al lado de Polícrates, dato que obliga á colocar la época de su florecimiento en la 63.<sup>a</sup> Olimpiada (528 a. Chr.) <sup>3)</sup>. Ya más arriba hemos hablado del gusto poético á la sazón predominante en la época de Polícrates. *Ibico*, no más afortunado que sus rivales, no pudo tampoco consagrar allí su musa á cantar á los dioses y tuvo que adaptar como mejor pudo su cítara dórica, á las notas de Anacreonte; de suerte que hay que admitir que la tendencia erótica de *Ibico*, la adquirió el poeta durante su estancia en la corte de Polícrates, donde sin duda nacieron los apasionados cantos dirigidos á hermosos adolescentes que conquistaron al vate de Regium la fama de que gozó en la antigüedad <sup>4)</sup>.

indigna de un poeta como Arion. Por otra parte presupone también la veracidad de la fábula según la cual Arion fué salvado por un delfín. [El fundamento de esta poesía es en realidad una ficción, como aquella de Calimaco, fragm. 71, en que el mismo *Simónides* dice que fué salvado por los Dioscuros.]

<sup>1)</sup> Una particularidad del dialecto regioano era en *Ibico* principalmente la formación de la tercera persona de los verbos baritonos en *ησι*, *φέρησι*, *λέγησι* etc. [Según Herodian *περί σχημάτων* 60, 24 era esta la llamada σχήμα Ἰβύκειον. Véase G. Curtius, *sprachvergleich. Beiträge*, vol. 1, p. 24.]

<sup>2)</sup> [La leyenda de las grullas es puramente etimológica. Véase sobre este particular á Lobeck, *Elem. pathologiae*, vol. 1, p. 72 y G. Curtius, *Etymologie*, p. 534.]

<sup>3)</sup> Véase Cap. XIII.

<sup>4)</sup> [Véase Ciceron, *Tuscul.* 4, 33: «maxime omnium flagrasse amore *Ibycum Rheginum apparet ex scriptis*» y Suidas en Ἰβύκος.]

Solo el hecho de que los antiguos eruditos vacilaron á menudo en atribuir á *Estesícoro* ó á *Ibico* ciertas ideas y ciertas expresiones, es una prueba de que este último siguió las huellas de su predecesor de Himera, y de la gran semejanza que existe entre el estilo de ambos poetas <sup>1)</sup>; pues aunque podría argüirse que esta perplejidad nacía de que las obras de ambos poetas solían hallarse reunidas, como las de Hiponax y las de Ananio, las de *Simónides* y las de *Bacílides*, en una misma colección, es indudable que los editores antiguos no las habrían reunido si no hubiera existido entre ambas una estrecha afinidad. Los metros de *Ibico* son también muy semejantes á los empleados por *Estesícoro* y están generalmente compuestos de series dactílicas, en versos más ó menos largos, y á veces de tal extensión, que más bien que el nombre de versos merecen el de sistemas. *Ibico* empleó también con frecuencia, los versos logaédicos de carácter más dulce y lánguido, y sus ritmos son ordinariamente menos majestuosos, menos solemnes pero más propios para expresar sentimientos apasionados, que los de *Estesícoro*. Así el afeminado poeta Agaton, en *Aristófanes* <sup>2)</sup>, dice no sin razón, de *Ibico* Anacreonte y Alceo, que hicieron la música más armoniosa, que llevaban, según la moda oriental, la frente ceñida con cintas de colores y que habían introducido las voluptuosas danzas jónicas.

Los asuntos de las poesías de *Ibico* se asemejan también mucho á los de los cantos de *Estesícoro*; pues si bien no se le atribuyen poemas que llevasen por título *Cícno* ú *Orestíada*, se citan sin embargo de sus obras tantas alusiones á historias mitológicas y sobre todo al mundo heróico, que casi hay que convenir en que también escribió poemas extensos sobre la guerra de Troya, la expedición de los Argonautas y sobre otros asuntos de análoga naturaleza <sup>3)</sup>. *Ibico*, como *Estesícoro*, parece como que prefería

<sup>1)</sup> Encuéntrase citas de *Estesícoro* ó *Ibico*, ó también (usando la misma expresión) *Estesícoro é Ibico*, en *Ateneo* 4, p. 192, d; *Schol. Venet* á la *Iliada* 24, 239; 3, 114; *Hesiquio* en *βραδύτητα*, vol. 1, p. 774 Alb.; escolios á las *Aves* de *Aristófanes*, verso 1302, *Schol. Vratisl. ad Pind. Olymp.* 9, 128 (οἱ περὶ Ἰβύκων καὶ Στρεσίχορον); *Etymologie Gudianum* en *ἀτζεπνος*, p. 89, 31.

<sup>2)</sup> *Thesmophorianta*, verso 161.

<sup>3)</sup> [Esta opinión que *Schneidewin* en su edición de los fragmentos de *Ibico*, p. 34 y ss., tiene por verosímil, ha sido combatida por *Welcker* en el *Rhein. Museum*, vol. 2, p. 211 (*hl. Schriften*, vol. 1, p. 228 y ss.). Con este último está



lo maravilloso de la mitología heroica, como lo demuestra el fragmento en que pone en boca de Heracles las siguientes palabras <sup>1)</sup>: «También dí muerte á los mancebos de los caballos blancos, los hijos de Molione, los gemelos de cabezas iguales y de miembros unidos, nacidos ambos en huevo de plata».

Mucho más conocida nos es la poesía erótica de Ibico, formada principalmente de cantos dirigidos á adolescentes, en los cuales latía tanta pasión, tanta vehemencia y tanto entusiasmo, que dejaban en este punto muy atrás á cuantas expansiones del mismo género podían encontrarse en las demás producciones de la literatura griega. Los fragmentos que hasta nosotros han llegado demuestran que sus poemas eran evidentemente expresión de sus sentimientos y que al cantar se inspiraba en su propia vehemencia amorosa; así como la extensión de las estrofas y la construcción artística y regular de sus versos, inducen á creer que sus obras eran representadas por coros. Los días de natalicio, ú otras fiestas puramente familiares, y á veces también premios y distinciones obtenidas en los Gimnasios, proporcionaban al poeta ocasión propicia para presentarse con un coro delante de las casas, con objeto de ofrecer de un modo espléndido y decoroso, sus felicitaciones y homenajes. Entonces era indudablemente cuando se ofrecía como presentes en la Magna Grecia, los vasos pintados con la inscripción «el niño es hermoso» (*καλὸς ὁ παῖς*) y con descripciones de ejercicios gimnásticos y de escenas de la vida social. Pero como ya antes hemos observado y como los fragmentos que hoy se conservan lo demuestran cumplidamente, el coro en Ibico, lo mismo que en Píndaro, no era sino el órgano de expresión de los sentimientos y de las ideas del poeta. En uno de estos fragmentos, de extraordinaria belleza y cuya versificación expresa con especial arte las emociones del alma, exclama Ibico: «En la primavera florecen en el jardín inaccesible á las vírgenes, los manzanos cidonios bañados por mansas corrientes y las uvas que crecen bajo el sombrío follaje de los pámpanos; pero á mí Eros no me da tregua ni descanso en ninguna estación del año; como una tempestad de Tracia preñada de relámpagos, se aleja de Cypris y ciego de fu-

de acuerdo Bernhardt, *gr. Litteratur*, vol. 2, 1, p. 680, fundándose en la razón por cierto no de mucho peso, de que no ha llegado á nosotros título alguno de tales poemas, como han sido supuestos por Schneidewin y O. Müller.]

<sup>1)</sup> En Ateneo 2, p. 57 y ss. [27 de Bergk].

ror atormenta mi ya lastimado corazón» <sup>1)</sup>. Y en otros versos que se han conservado <sup>2)</sup> dice: «De nuevo Eros me mira con sus penetrantes ojos sombreados por negras pestañas, y con las más seductoras caricias me quiere envolver en las redes de Cypris. Yo tiemblo ante sus ataques como un caballo acostumbrado á llevar el yugo y á disputar el premio en los juegos sagrados, cuando ya próximo á la vejez, solo á la fuerza emprendé la carrera con el rápido carro». Pero los cantos amorosos de Ibico no se limitaban á describir la propia pasión que no podía proporcionar materia bastante para el canto de todo un coro, sino que también en ellos el poeta había recurrido á la mitología para dar mayor realce ya á la hermosura del mancebo elogiado, ya á sus propios afectos, con figuras análogas de los tiempos heroicos. En un canto de este género, Ibico contaba á Gorgias el mito de Ganimedes y de Titono, ambos troyanos y favoritos de los dioses, y á quienes se representaba como contemporáneos y amigos <sup>3)</sup>. Zeus transformado en águila, roba á Ganimedes para hacerlo su favorito y copero en el Olimpo; al mismo tiempo, Eros induce á la naciente Aurora á arrebatarse del monte Ida á Titono, pastor también é hijo del rey de Troya <sup>4)</sup>. La eterna juventud de Ganimedes, la juventud efímera y la triste vejez de Titono, dieron probablemente al poeta, motivo para comparar las diversas afecciones de que fueron objeto, y para presentar como más noble la pasión de Zeus, y la de Aurora como menos digna.

Con más claridad que el poeta de Regium cuyo estilo y arte conservan algo de misterioso, de sorprendente y de extraordina-

<sup>1)</sup> Fragm. 1. de Schneidewin. El final del fragmento ofrece muchas dificultades; traducimos de la siguiente forma del texto: ἀτέμβησι κραταιὸς πεδῶθεν σαλάσσων Ἡμετέρας φρένας. [El final de este fragmento cuya conservación debemos á Ateneo 13, p. 601, b, ha sido objeto de las más diversas correcciones. Bergk escribe los últimos versos del siguiente modo:

ἄσσων παρὰ Κύπριδος ἀχάλας μανίασιν ἐρεμνὸς ἀναμβής  
ἐγκρατέως παιδῶθεν φυλάσσει  
ἡμετέρας φρένας.]

<sup>2)</sup> Escolios á Platon, *Parm.*, p. 137, a. (Fragm. 2 de la colección de Schneidewin.)

<sup>3)</sup> Según la versión de la Pequeña Iliada, donde Ganimedes, como en otra parte Titono, es hijo de Laomedonte. *Schol. Vat. ad. Eurip. Troad.* 821. [Véase fragm. 30 de Bergk.]

<sup>4)</sup> Esta exposición del poema se encuentra en los escolios á Apolonio de Rodas 3, 158, comparados con Nonno, *Dionysos* 15, 278 edic. de Gräfe.



rio, se ofrece á nuestra vista *Simónides* en lo que podríamos llamar el claro-oscuro de la lírica griega antes de Píndaro. Ya le hemos estudiado como poeta elegíaco y epigramático notable, pero este es el lugar propio para delinear completamente su carácter. Simónides, como él mismo dice <sup>1)</sup>, nació en Julis en la isla de Ceos, habitada á la sazón por jonios, hacia el año 1 de la 56.<sup>a</sup> Olimpiada (566 a. Chr.), y vivió, según las más exactas noticias, ochenta y nueve años, hasta el 1 de la 78.<sup>a</sup> Olimpiada (468 a. Chr.). Pertenecía á una familia consagrada con celo al cultivo de la poesía y de la música; á menudo, es citado como filósofo y los sofistas le consideraron como su predecesor en el arte á que se dedicaban <sup>2)</sup>; su abuelo paterno había sido poeta <sup>3)</sup>; el lírico Bachílides era hijo de su hermana y su hija era madre de Simónides el joven, llamado el genealogista por su obra sobre genealogías (*περί γενεαλογιών*) <sup>4)</sup>; él mismo ejercía en la ciudad de Cartea, en Ceos, las funciones de maestro de coros (*χοροδιδάσκαλος*) y su morada habitual era la casa del coro (*χορηγεῖον*) próxima al templo de Apolo <sup>5)</sup>. Este cargo le proporcionó, como á Estesícoro, ocasión de probar sus talentos poéticos. La pequeña isla de Ceos reunía á la sazón muchas condiciones que podían contribuir eficazmente á dar una dirección digna y elevada á la juventud. La vivacidad del pueblo jónico estaba en ésta, como en otras comarcas de Grecia, atemperada por rígidos y severos principios de moderación y de templanza (*σωφροσύνη*); reputábanse excelentes las leyes de Ceos <sup>6)</sup>; y aunque Prodicó de Ceos fué uno de los sofistas combatidos por Sócrates, pasaba, sin embargo, por hombre de alta moralidad y amante de una generosa filosofía. El mismo Simónides se mostró siempre entusiasta de la filosofía y su talento poético se distingue más por la variedad y por la pureza del gusto, que por su vivaci-

<sup>1)</sup> En el epigrama, en Planudes, en Walz, *Rhetor. Graeci*, vol. 5, p. 543. Fragn. 147 de Bergk.

<sup>2)</sup> [Por esta razón aparece también como orador en el Hieron, mencionado entre los escritos de Jenofonte.]

<sup>3)</sup> Marmor Parium, *ep.* 49 según la interpretación de Böckh, *Corp. Inscr.* 2, p. 319.

<sup>4)</sup> [Según Suidas en *Σιμωνίδης Κεῖος*, es muy dudoso su parentesco con el poeta, pues solo dice que era su *κατά τινος θυγατρίδος*. Según el mismo Suidas llevó el apodo de *Μελικέρτης* y escribió además de tres libros de genealogías otros tres *Εὐρήματα*. Véase C. Müller, *Fragn. historic. graec.*, vol. 2, p. 42.]

<sup>5)</sup> Chameleon en Ateneo 10, p. 456, c. f.]

<sup>6)</sup> *Aeginetica* del autor, p. 132.

dad. Cítase de él gran número de ingeniosos apotegmas y de sabias sentencias de índole muy análoga á las de los Siete Sabios; razón por la que se atribuye indistintamente á Simónides y á Tales, entre otras, la evasiva respuesta á la pregunta acerca de la naturaleza divina, que en el primer caso la hacía Hieron y en el segundo Cresó <sup>1)</sup>. La moderación de Simónides (*ἡ Σιμωνίδου σωφροσύνη*) <sup>2)</sup> llegó á ser proverbial, y en todas sus poesías se revelan una noble modestia, la conciencia de la debilidad humana y el reconocimiento de un poder supremo. Dícese también que cultivó y perfeccionó los artificios destinados á ayudar la memoria y que eran conocidos con el nombre de arte mnemónica.

Es indudable que lo mismo en el vuelo de la inspiración, que en la profundidad y en la novedad de las ideas, Simónides es muy inferior á su contemporáneo Píndaro; pero la tendencia práctica de su poesía, el conocimiento de las cosas humanas unido á la expresión de los más nobles sentimientos, la manera hábil y delicada con que trataba los asuntos políticos y con que se conducía en sus relaciones con los soberanos, le valieron la amistad de los hombres más ilustrados y más poderosos de su época. No hay otro poeta de la antigüedad que haya gozado de tanta autoridad en su tiempo ni que ejerciera tanta influencia en los acontecimientos políticos. Estuvo en la corte del pistrátida Hiparco, (año 2 de la 63.<sup>a</sup> al 3 de la 66.<sup>a</sup> Olimpiada, 527 á 514 a. Chr.) de quien fué tenido en grande estima, y recibió grandes honores de las familias de los Aleuades y de los Escópades que á la sazón gobernaban la Tesalia, ya indirectamente por la autoridad de que gozaban en las ciudades de Larisa y de Cranon, ya en calidad de reyes del país entero; y los cuales se esforzaban, si no por suavizar y por ennoblecer, por lo menos, por cubrir de un barniz de civilización la naturaleza grosera é inculta de los Tésalos, merced á la hospitalidad y á la liberalidad con que acogían, sobre todo á los poetas y á los filósofos. Decíase, sin embargo, que no siempre se mostraron tan generosos y liberales con el poeta; y una anécdota muy conocida cuenta que Escopas no quiso pagar á Simónides más que la mitad del sueldo con él convenido, diciendo-

<sup>1)</sup> [Ciceron, *de natura deorum* 1, 22 nombra á Simónides, mientras que Tertuliano, *Apol.* c. 46 y *adv. nat.* 2, 2 habla de Tales.]

<sup>2)</sup> Aristides π. τοῦ παραφθ. 3, p. 645, a. *Cant.*, vol. 2, p. 510 de Dindorf. Schneidewin, *Simonidis reliquiae*, p. 33.



le que el resto fuese á cobrarlo á los Dioscuros á quienes también elogiaba en su poema; por esto se afirma que los Dioscuros salvaron al poeta cuando se derrumbó el palacio de los Escópades, hallándose éstos sentados á la mesa <sup>1)</sup>. En los últimos años de su vida, encontramos á menudo á Simónides en Sicilia, sobre todo en la corte de los tiranos de Siracusa, donde gozaba de gran autoridad, como lo prueba el siguiente hecho que conocemos por noticias completamente auténticas: cuando, muerto Gelon, se declararon en abierta discordia Hieron de Siracusa y Zenon de Agrigento, antes amigos y aliados, y cuando ambos tiranos acampados con sus respectivos ejércitos el uno enfrente del otro, á orillas del Gelas, se preparaban á zanjar sus diferencias con las armas, Simónides, amigo de ambos, como Píndaro, logró que firmasen la paz y reanudaran sus antiguas amistades (año 1 de la 76.<sup>a</sup> Olimpiada, 476 a. Chr.) <sup>2)</sup>. Pero la autoridad y el prestigio de Simónides se manifestó sobre todo en el curso de las guerras médicas: mantuvo estrecha amistad con Temístocles y con el espartano Pausanias, fué solicitado por los Corintios para que diese fe de sus hazañas en la guerra de la independencia, y se dedicó, más que ningún otro poeta, ya por acceder á los deseos de sus conciudadanos, ya por propia voluntad, á celebrar las empresas de aquella campaña, no solo en epigramas, sino también en poemas líricos de cierta extensión; tales son, por ejemplo, el elogio de los guerreros muertos en las Termópilas, los poemas sobre las batallas navales de Artemisium y de Salamina y algunas elegías á guerreros muertos en el campo de batalla, como la dirigida á los héroes de Maraton de que más arriba hemos hablado.

A la versatilidad de ingenio y á los conocimientos tan generales que cuanto dejamos apuntado induce á suponer en Simónides, reunía el poeta una facilidad asombrosa para la composición.

<sup>1)</sup> En Quintiliano, *Institut.* 11, 2, 11, se ve cuan difícil fué ya la crítica de esta historia para la antigüedad. Cierta es, sin embargo, que la familia de los Escópades, sufrió en aquella época una gran desgracia que Simónides cantó en un treno. Favorino en Estobeo, *Florilegio* 105, 62, y [105, 9, fragm. 32 de Bergk. De esta leyenda habla C. Lehr en su obra *über Wahrheit und Dichtung in der griechischen Litteraturgesch.*, p. 199-200.]

<sup>2)</sup> [Según todas las probabilidades, el matrimonio entre Hieron y una hermana, según otros una sobrina, de Teron, fué aconsejado á éste por Simónides. Aristóteles, *Retórica* 2, 16, refiere una conversación entre el poeta y la esposa de Hieron. A la misma alude también Platon, *Republica* 6, p. 498 b.]

Él fué quizá el lírico más fecundo que tuvo Grecia, aunque el número de sus producciones que ha pasado á la posteridad es escasísimo. En los agones poéticos ganó, como lo demuestra una inscripción votiva hecha por él mismo <sup>1)</sup>, cincuenta y seis toros y otros tantos trípodas, premios que solo podían obtenerse en las fiestas públicas, como por ejemplo, la de Baco en Atenas, donde Simónides, en la primavera del año 4 de la 75.<sup>a</sup> Olimpiada (476 a. Chr.), según él mismo asegura <sup>2)</sup>, alcanzó el triunfo dirigiendo un coro cíclico de cincuenta hombres. Pero más á menudo aún, la musa de Simónides se puso al servicio de los particulares, pues como muchas veces se lo echaron en cara los antiguos, fué la primera que vendió sus dones y se arrastró ante las riquezas. Sócrates observa ya en Platon <sup>3)</sup>, que Simónides se vió con frecuencia obligado á ensalzar á los tiranos y á otros potentados, sin que el corazón le dictase sus versos.

Entre los cantos compuestos por Simónides para las fiestas públicas había himnos y plegarias (*κατευχαι*) á todas las divinidades, peanes en honor de Apolo, hiporquemas, ditirambos y partenias. En los hiporquemas, parece haberse excedido á sí mismo: tan á maravilla poseía el arte de describir con ritmos y palabras las acciones que quería representar; y hasta él se enorgullece de saber combinar con la voz las formas dibujadas por el pie en los movimientos de la danza <sup>4)</sup>. Los ditirambos no iban todos dirigidos á Dionysos, como podría creerse atendiendo exclusivamente á su origen, sino que en ellos se trataban también asuntos de mitología heroica como lo prueba un ditirambo de Simónides, intitulado Memnon <sup>5)</sup>. Al hablar de la tragedia, tendremos ocasión de estudiar con más detenimiento esta aplicación de los cantos báquicos á asuntos heroicos. Los poemas de que ya hemos hecho mención y que cantaban la muerte de los defensores de las Termópilas y los combates navales contra los Persas, habían sido compuestos, sin duda, para ser representados en las fiestas públicas donde se celebraban las victorias obtenidas.

Entre los poemas que Simónides compuso para particulares,

<sup>1)</sup> *Anthol. Palat.* 6, 213. [Fragm. 145 de Bergk.]

<sup>2)</sup> [Fragm. 147 de Bergk.]

<sup>3)</sup> [Protágoras, p. 346, b.]

<sup>4)</sup> Plutarco, *Sympos.* 9, 15, 2.

<sup>5)</sup> Estrabon 15, p. 728, b.



son los más importantes las epinicias y los trenos. Las epinicias, cantos que se recitaban en el festín en honor de los vencedores en los juegos sagrados, ya en el mismo teatro de la lucha, ya al regreso del triunfador á su patria, fueron en esta época perfeccionadas por los poetas corales. Las epinicias de Simónides y de Píndaro, fueron casi coetáneas de la erección de estatuas en honor de los vencedores, costumbre que llegó á generalizarse hacia la 60.<sup>a</sup> Olimpiada (540 a. Chr.), sobre todo en la época de las guerras médicas en que los más esclarecidos maestros de las escuelas de Egina y de Sicione contribuyeron á desarrollarla <sup>1)</sup>. Las epinicias de Simónides tenían el mismo ó casi el mismo carácter que las de Píndaro que analizaremos más adelante. Lo mismo en las del primero que en las del segundo, se celebraba á héroes mitológicos, como por ejemplo los Dioscuros en el epinicio de Escopas <sup>2)</sup>; y lo mismo en unas que en otras, se unía al elogio del vencedor sentencias y consideraciones generales. Así, en el mismo canto de Escopas el poeta establecía las máximas de que la *bondad* constante es solo propia de los dioses; que el hombre no es ni absolutamente bueno ni absolutamente malo; que solo *en un caso dado* puede ejecutar una buena acción si los dioses le conceden este favor; y tilda de atrevido el dicho de Pitaco: «es difícil ser bueno», sin duda para excusar la conducta, más que reprochable, del príncipe triunfador <sup>3)</sup>. Sería, sin embargo, injusto, suponer que Simónides violentara sus propias convicciones para ofrecer sus elogios remunerados; lejos de esto, en dicha circunstancia solo debemos ver una prueba de la manera dulce, humana, aunque también algo censurable y ligera, como los Jonios juzgaban las cosas del orden moral <sup>4)</sup>, mientras que la legislación y las costumbres de los Dorios, y en parte también las de los Eolios, imponían exigencias más severas. Las epinicias de Simónides se diferencian principalmente de las de Píndaro, en que en las primeras el poeta se detiene en describir circunstanciadamente la victoria y la manera

<sup>1)</sup> [Véase O. Müller, *Archäologie* § 87-88.]

<sup>2)</sup> [Véase sobre este particular á Schneidewin, *Simonidis Cei reliquiae*, p. XV de los Prolegómenos.]

<sup>3)</sup> Véase este largo fragmento de las odas de Simónides en Platon, *Protagoras*, p. 339 y ss. "Ἄνδρα ἀγαθὸν γενέσθαι" significa conducirse bien en un sentido dado, obrar bien.

<sup>4)</sup> \*Véase lo que en contrario dice Ranke en su crítica de esta obra, *Gott. Anzeiger* 1842. p. 55 á 57. p. 562.

como el triunfador la obtuvo, mientras que Píndaro, pasando rápidamente por los pormenores del hecho, remonta el vuelo á más altas esferas. En un epinicio compuesto por Leofron, hijo del tirano Anaxilao y gobernador de Regium <sup>1)</sup>, para celebrar el triunfo alcanzado por un tiro de mulas (*ἀπήνη*), el poeta saluda en el exordio á los animales vencedores, callando hábilmente su origen menos noble é insistiendo en el más digno: «Yo os saludo, oh nobles hijas de caballos de pies rápidos como el rayo». A menudo también, Simónides empleaba en sus cantos un estilo casi burlesco, propio más bien de poemas destinados á ser cantados en alegres banquetes, como por ejemplo, en el epinicio en honor de un ateniense que en Olimpia había vencido en la lucha á Críos de Egina; el poeta juega con el nombre del vencido: «No salió mal trasquilado el carnero, (*ὁ Κρίος*) al penetrar entre las soberbias encinas, santuario de Zeus» <sup>2)</sup>. Pero donde sobre todo se distinguió Simónides fué, como ya antes hemos visto al hablar de la elegía, en los cantos de duelo (*θρήνοι*). Su tendencia era, como observa un crítico antiguo, no llorar de una manera sublime como Píndaro, sino patética y conmovedora <sup>3)</sup>. Mientras que Píndaro en el sublime entusiasmo de su alma elogiaba á los muertos por haber recorrido noblemente su carrera en esta vida, y por la glo-

<sup>1)</sup> Como quiera que las relaciones históricas son difíciles de comprender, observaré brevemente que Anaxilao fué tirano de Regium y desde el año 3 de la 71.<sup>a</sup> Olimpiada (494 a. Chr.), de Mesene (Zancle) donde había fijado su residencia, dejando á Leofron el gobierno de Regium. A la muerte de Anaxilao, año 1 de la 76.<sup>a</sup> Olimpiada (476 a. Chr.), sucedióle en el gobierno de Mesene su hijo primogénito Leofron, mientras que el liberto Micito que debía gobernar á Regium en nombre de los hijos menores, se vió obligado á abandonar el ejercicio de sus funciones. Descansa cuanto acabamos de expresar en Heródoto 7, 170. Diodoro 11, 48 y ss. 66. Heráclides Pónticos, *Pol.* 25. Dionisio de Halicarnaso, *Exc.*, p. 539. Vales. *Dionisio de Halicarnaso* 19, 4. Mai; Ateneo 1, p. 3. Pausanias 5, 26, 3. *Escolios á las Píticas de Píndaro* 2, 34. Justin. 4, 2. 21, 3. Macrobio, *Sat.* 1. 11. La victoria olímpica de Leofron, atribuida por otros á Anaxilao, acaeció necesariamente antes del año 1 de la 76.<sup>a</sup> Olimpiada (476 a. Chr.).

<sup>2)</sup> Que las palabras 'Ἐπέξθη ὁ Κρίος οὐκ ἀεικέως etc., [fragm. 13 de Bergk] deben interpretarse, como se dice en el texto, lo demuestra la manera como Aristófanes, *Nubes*, verso 1355, indica el asunto del poema cantado en Atenas, en los banquetes, á modo de escolio patriótico. El certamen debió celebrarse hacia la 70.<sup>a</sup> Olimpiada (500 a. Chr.).

<sup>3)</sup> τὸ οἰκτιρῆσαι μὴ μεγαλοπρεπῶς, ὡς Πίνδαρος, ἀλλὰ παθητικῶς. Dionisio de Halicarnaso, *Cens. vet. scriptor.* 2, 6. p. 420 de Reiske.



ria que en la otra les estaba reservada <sup>1)</sup>), abandonábase Simónides á los sentimientos puramente humanos del dolor, ante un cadáver ó de los sufrimientos de los que le sobreviven, y buscaba consuelos, á la manera de los elegíacos jónicos, en la caducidad general y en las miserias de la vida humana. Los más célebres poemas de Simónides, en este género, eran los cantos fúnebres en honor de los Escópades y del aleuade Antioco, hijo de Eche-crátides <sup>2)</sup>). Indudablemente debía también formar parte de uno de estos trenos, la célebre lamentación de Danae que, encerrada en una caja con su hijo Perseo, en medio de los rugidos de las olas, ensalza al inocente y dormido niño con palabras que revelan el amor maternal más tierno y la resignación más conmovedora <sup>3)</sup>).

En general, Simónides no se limitaba á iniciar y á tocar tan solo las ideas y sentimientos, como con la exuberante riqueza de su ingenio hacía Píndaro, sino que desarrollaba unas y otros, pintando sus detalles con delicadeza y cuidado sumos <sup>4)</sup> y haciéndoles lanzar por mil facetas á la vez vivísimos destellos. Examinemos un pasaje cualquiera, por ejemplo el fragmento del canto en honor de los héroes de las Termópilas: «Los que murieron en las Termópilas tienen una suerte gloriosa, un noble destino: la tumba por altar, la fama por lamentaciones, y un himno de triunfo por todo duelo. Ni el musgo invasor, ni el tiempo que todo lo borra, podrán eclipsar este epitafio de los héroes. La gloria de la Hélade se ha refugiado en su subterránea morada, y de ello es buena prueba Leónidas, rey de Esparta, que dejó eterna fama de acrisolada virtud» <sup>5)</sup>). Al analizar este pasaje no puede dejar de maravillarnos la gracia y el arte con que aquella mano maestra sabía tratar y presentar á través de asombrosa variedad de prismas, una misma idea: la gloria de una acción noble y levantada, ante la cual desaparece todo duelo. Podrá de igual suerte darnos idea de este género descriptivo que naturalmente conduce á un engranaje fácil y agradable de los pensa-

<sup>1)</sup> [Olimpica 2.]

<sup>2)</sup> El hijo de Eche-crátides, á quien hemos mencionado en el Cap. XIII al hablar de Anacreonte, y hermano mayor de Orestes.

<sup>3)</sup> Dionisio de Halicarnaso, *de compos. verb.* 26. Fragm. 37 de Bergk.

<sup>4)</sup> Simónides llamaba á la poesía, una pintura vocal; Plutarco, *de glor. Athen.* 3.

<sup>5)</sup> Diodoro II, II, fragm. 4 de Bergk.

mientos, de todo este estilo gracioso, ligero, elocuente de Simónides que tanto se distingue del de Píndaro, la pobre traducción en prosa de otro fragmento tomado del elogio de un vencedor en el pentatlón y que se refiere á Orfeo: «Al oír su canto, innumerables pajarillos revoloteaban en derredor de su cabeza y los peces se alzaban en las encrespadas ondas; ni el más ligero cierzo agitaba las hojas ni interrumpía la melíflua voz que deslizándose en el espacio hería los oídos de los mortales: como cuando Zeus en la luna de invierno señala catorce días,—lapso á que los habitantes de la tierra dan el nombre de sueño de los vientos—tiempo sagrado, para la incubación de los alciones de pintado plumaje» <sup>1)</sup>). Todo, en Simónides, está en perfecta armonía con este estilo elegante y pulimentado como el cristal: la elección de las palabras en que el poeta buscaba gracia y dignidad, sin alejarse demasiado como Píndaro del lenguaje vulgar, y el manejo de los ritmos, en el cual se distinguía del poeta tebano por la preferencia que siempre daba á los metros más ligeros y naturales, sobre todo á los versos logaédicos, y por principios menos severos en la composición de ciertos metros.

*Bachílides*, sobrino de Simónides, tomó por modelo el estilo de su tío. Su apogeo coincidió con la vejez de Simónides pues que vivió con él en la corte de Hieron de Siracusa; de las demás circunstancias de su vida apenas se sabe nada. Las apreciaciones de los críticos antiguos, uno de los cuales, Dionisio <sup>2)</sup>), observa que los caracteres dominantes de Bachílides son una corrección y una elegancia irreprochables, prueban muy á las claras que la poesía de éste último no era más que una rama de la de Simónides, cultivada con extraordinaria delicadeza y gracia. Consagró, sin embargo, Bachílides su ingenio y su arte á los placeres de la vida privada, al amor y al vino, y encuéntrase en sus cantos más voluptuosidad, y aún menos elevación moral que en los de su maes-

<sup>1)</sup> Fragm. 18 de Schneidewin. [Schneidewin ha tratado de relacionar y fundir tres citas que aparecen en diversos escritores, Tzetzes, *Chil.* 1, 316, Plutarco, *Symphos.* 8, 3, 4, y Aristóteles, *Hist. anim.* 5, 9. Según el testimonio de un gramático, en Bekker, *Anécdota* 1, 377 solo la última se refiere á las epinicias. Estos tres fragmentos están separados en Bergk 12, 40, 41.]

<sup>2)</sup> [Longino, *de sublimi* c. 33, coloca á Bachílides respecto de Píndaro al mismo nivel que está Ion respecto de Sófocles, ó Hipérides respecto de Demóstenes. Se atribuye como principal carácter á sus producciones, el de ser ἀδιάπτωτοι ἔν τῳ γλαφύρῳ πάντῃ κεκαλλιγραφημένοι.]



tro. Entre las diversas clases de poesía coral que cultivó, además de las usadas por Simónides y Píndaro, compuso cantos eróticos como aquel, por ejemplo, en que pinta á una hermosa joven (en el juego del cotabo) en el momento de levantar el blanco brazo para escanciar el vino á los mancebos <sup>1)</sup>; descripción que solo conviene á una hetaira que toma parte en los banquetes de los hombres. En otros poemas que probablemente se entonaban para animar el festín, y que no eran más que escolios transformados en cantos corales, elogia el vino del siguiente modo: «Una dulce violencia surge de las copas y consuela el espíritu, mientras la pasión amorosa unida á los dones de Dionysos, inflaman el corazón. El pensamiento humano remonta poderosamente su vuelo, derriba los fuertes muros de las ciudades, y el hombre se cree único señor del mundo entero. Resplandecen las casas de marfil y oro, y naves cargadas de trigo traen de Egipto, al otro lado de las transparentes ondas, la abundancia de las riquezas: tanto se exalta la imaginación del bebedor <sup>2)</sup>. En este como en todos los fragmentos algo extensos de Bachílides, se encuentra el estilo brillante y atildado de la escuela de Simónides; citaremos uno en elogio de la paz que es un modelo en su género: «La sublime Irene da á los mortales la riqueza y las flores de los cantos melodiosos. En altares maravillosamente trabajados, arden en llamas de oro y en honor de los dioses, los corderos y las ovejas de espesa lana. Los cuidados del mancebo se reducen á la gimnasia, la flauta, y los banquetes (κῶλοι καὶ κῶμοι). Las negras arañas tejen sus telas en las férreas correas de los escudos y el orín cubre el hierro de la lanza y las espadas de doble filo. Ya no se oye el ruido de las metálicas trompas, y el sueño bienhechor que consuela y tranquiliza nuestro espíritu no huye espantado de los pár-

<sup>1)</sup> Ateneo II, p. 782, e. 15, p. 667, c. Fragn. 24 de Bergk.

<sup>2)</sup> Ateneo 2, p. 39. Fragn. 27 de Bergk.

El poema se compone de breves estrofas de medida dórica, reductibles al siguiente metro:

— — — — —  
— — — — —  
— — — — —

En esto no hay que hacer ya otras correcciones que las realizadas por otros diversos motivos; solo en el verso 6 debe escribirse αὐτός en lugar de αὐτόθε. [Bergk leyó en el verso 6 αὐτίχ' ὁ μὲν πόλεων κρήδεμνα λάσει, en vez de αὐτός μὲν.]

pados. Las calles están animadas por alegres festines y resuenan cantos en honor de hermosos adolescentes <sup>1)</sup>. Véase aquí al poeta que se complace en describir escenas de alegría y de bienestar y en presentarlas con todos sus pormenores, pero sin profundizar ni ir más allá de lo que le consiente la común manera de ver de los hombres. Bachílides, lo mismo que Simónides, llevó al lirismo coral la proligidad elegíaca, aunque ni compuso elegías, ni siguió las huellas de Simónides, sino exclusivamente como poeta epigramático <sup>2)</sup>. Las reflexiones diseminadas en sus poemas líricos y que se refieren á las miserias de la vida humana, á la instabilidad de la fortuna, á la necesidad de aceptar lo que es inevitable y de desembarazarse de inútiles preocupaciones, tienen mucho del carácter de la elegía jónica <sup>3)</sup>. La versificación de Bachílides es, en general, sencilla. A juzgar por los fragmentos aún existentes, las nueve décimas partes de sus poemas estaban compuestas en series dactílicas ó en dipodias trocáicas, construcción que encontramos también en las odas de Píndaro que seguían la armonía dórica; este metro, sin embargo, es en Bachílides más ligero, porque donde la sílaba puede ser indiferentemente breve ó larga el poeta da siempre preferencia á la breve. Encuéntrase en sus composiciones versos trocáicos de una gracia encantadora, pero á menudo también de cierta afeminada languidez: «No hay en ellas víctimas, ni oro ni tapices de púrpura, sino almas bondadosas, el encanto de las Musas y el dulce vino en copas beocias <sup>4)</sup>. Este fragmento, tomado de un canto religioso en que se invitaba á los Dioscuros á una fiesta en honor de los extranjeros (ξένοι) es muy distinto del himno, esto es, de la tercera oda

<sup>1)</sup> Estobeo, *Florilegio* 122, 1. Fragn. 13 de Bergk.

<sup>2)</sup> [Es muy difícil de determinar lo que Menandro, *De encomiis*, vol. 9, p. 132 y 140 entiende por ξυνοὶ ἀποσκευαστικοί de Bachílides.]

<sup>3)</sup> [Merece especial mención el fragmento conservado en Estobeo, *Florilegio* 98, 27 (Fragn. 2 de Bergk):

Θνατοῖσι μὴ φῦναι φέριστον,  
μηδ' ἀελίου προσιδεῖν φέγγος·  
ὄλβιος δ' οὐδείς βροτῶν πάντα χρόνον.

en el cual se expresa una idea ya mil veces repetida en la antigüedad, como en el relato de Cleobis y Biton. Como observa Bergk, existe verosimilmente una relación estrecha entre los versos de Bachílides y el diálogo entre Sileno y el rey Midas que tomándolo de Aristóteles mencionan Ciceron, *Tuscul.* I, 48 y Plutarco, *Consol. ad Apoll.* c. 27. Véase Cap. III, p. 50, nota 5.]

<sup>4)</sup> Ateneo II, p. 500, b. Fragn. 28 de Bergk.



olímpica, en que Píndaro celebraba igualmente la fiesta de los Dioscuros por Teron de Agrigento.

La estimación general de que gozaban Simónides y Bacílides y el mérito incontestable de su poesía, no impidieron que muchos de sus contemporáneos siguieran otros derroteros, dando origen á diversos estilos líricos. Cítase como rival de Simónides durante la estancia del poeta en Atenas, á *Laso de Hermiona*, el cual gozó también de gran favor en la corte de Hiparco <sup>1)</sup>, pero las escasas noticias que de este poeta han llegado á nosotros, no nos permiten fijar con exactitud en qué consistiera el contraste entre ambos vates. Laso era principalmente poeta ditirámico y fué el primero que organizó en Atenas concursos de ditirambos <sup>2)</sup>, según todas las probabilidades hacia el año 1 de la 68.<sup>a</sup> Olimpiada (508 a. Chr.) <sup>3)</sup>. Tenía tal amor á este género, que dió á los ritmos de todos sus poemas, cualquiera que fuese su carácter, un giro ditirámico y una marcha más libre sostenida por la flexibilidad y la variedad de tonos de la flauta instrumento á que otorgó siempre marcada preferencia <sup>4)</sup>. Dióse también Laso á estudiar la teoría de su arte y á investigar las leyes de la música, muchos de cuyos resultados conservaron los músicos de los últimos tiempos, y fué, por último, maestro de Píndaro. Es muy posible que sus estudios lo llevasen á exagerar los ritmos y los sonidos vocales que trató con excesivo refinamiento; así, compuso poemas sin *S* (*ἀσσηνοὶ ᾠδαί*), en los cuales se evitaba el empleo de esta silbante por poco armoniosa <sup>5)</sup>.

<sup>1)</sup> Aristófanes, *Avispas* 1401, véase Heródoto 7, 6.

<sup>2)</sup> Según los escolios á Aristófanes, *l. c.* [interpolados por Suidas].

<sup>3)</sup> La noticia del Marmor Parium, *ep.* 46, parece referirse á los coros cíclicos.

<sup>4)</sup> Plutarco, *De Musica* 29, confirmado por el fragmento de un himno de Laso á Demeter, en Ateneo 14, p. 624, e. \*Véase á Schneidewin, *De Laso Hermiona scripta*, Gotinga, 1843.

<sup>5)</sup> [A tales artificios parece referirse la expresión *λασιματὰ* que Hesiquio explica del siguiente modo: *ὡς σοφιστῶν τοῦ Λάσου καὶ πολυπλόκου*. Las *ἀσσηνοὶ ᾠδαί* tenían, por lo demás, verosímelmente, un fundamento más sólido que los pueriles juegos de época posterior como por ejemplo la *Ὀδυσσεὶα λειπογράμματος* del poeta egipcio Trifiodoro (véase Suidas s. v. y Eustacio, p. 1379, 54) ó la *Iliada* de Nestor de Laranda, que constaba de 24 libros en cada uno de cuyos cantos, según refiere Suidas, se eliminaba una letra del alfabeto. El sonido de la sigma, sobre todo, como ya hemos dicho antes, p. 25, resultaba desagradable en ciertos dialectos, razón por la que los poetas cómicos, como ha

Fué *Timocreonte de Rodas* un genio verdaderamente original: atleta vigoroso á la vez que poeta, llevó á la poesía el ardor guerrero de la palestra. Timocreonte debió su fama entre los antiguos, al odio que profesó á Temístocles en la vida política y á la enemistad privada que en el campo de la poesía le impulsaba contra Simónides. En un fragmento que aún se conserva <sup>1)</sup>, censura amargamente al estadista ateniense por su arbitrariedad en el gobierno de las islas, en el indulto de los desterrados y en la expulsión de otros muchos ciudadanos, entre los cuales, según parece, se hallaba el mismo Timocreonte. Aunque en varias ocasiones compuso en dísticos elegíacos y en metros eólicos, el atleta de Rodas combatía á sus enemigos con los graves y pomposos metros de la armonía dórica, como si dijéramos con los disparos de una catapulta; y es innegable que la ampulosidad de las expresiones y la grandiosidad de las formas dan cierta fuerza á sus vituperios. Por lo que hace al poeta de Ceos, parece que Timocreonte le ridiculizaba y parodiaba tomando pie de ciertos lunares de su estilo, como cuando Simónides expresa el mismo pensamiento con las mismas palabras, primero en un exámetro y luego en un tetrametro trocáico <sup>2)</sup>.

De un carácter mucho más digno y elevado es el contraste entre *Píndaro* por una parte, y Simónides y Bacílides por otra. Aunque el deseo de gozar de los favores de los tiranos Hieron de Siracusa y Teron de Agrigento, pudo haber estimulado las desavenencias entre estos poetas, es indudable que la verdadera causa de su enemistad hay que buscarla en el modo cómo los poetas de Ceos y el de Tebas cultivaban la poesía; la lucha que de este desacuerdo necesariamente nació no deshonra ni desprestigia á ninguna de las partes. Los antiguos comentaristas explican por esta animadversión <sup>3)</sup> gran número de pasajes de Píndaro, en que se ensalza la verdadera sabiduría como un don de la

observado Elio Dionisio en Eustacio, p. 813, 44, evitaban su empleo. Véase Meinecke, *Fragm. comica graeca*, vol. 2, p. 626. En Ateneo 10, p. 455, c, se consideran como *ἀσσηνοὶ* el *Κένταυρος* y el *ἕμνος εἰς Διμήτρα* de Laso.

<sup>1)</sup> Plutarco, *Temistocles* c. 21.

<sup>2)</sup> *Anthol. Palat.* 13, 30. Véase sobre esta enemistad á Diógenes Laercio 2, 46 y Suidas s. v. *Τιμοκρέων*. Las citas de Simónides y de Timocreonte en Walz, *Rhetor. Graeci*, vol. 2, p. 10, se refieren probablemente también á esta querrela.

<sup>3)</sup> *Olimpica* 2, 86 (154) 9, 48 (74). *Pitica* 2, 52 (97) y á menudo también la *nemea* 3, 80 (143) 4, 37 (60). *Istmica* 2, 6 (10).



Naturaleza, una fuerza emanada del espíritu, con la cual no puede compararse la ciencia adquirida, ó se presenta la inventiva como lo que hay de más elevado, como el más hermoso de los dones. El cantor de Tebas da también novedad á las narraciones legendarias en que otros poetas creían deber ser fieles á la tradición. Simónides aludiendo á esto exclama: «El vino nuevo no debe hacer desmerecer al del año anterior; esta narración es pueril»; y Bachelides: «Si alguno piensa de otro modo, el camino es ancho»; y en otro lugar: «Si uno sabe á otro lo debe, lo mismo en los tiempos antiguos que hoy; pues no es tarea fácil inventar poesías nuevas»<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Plutarco, *Numa* 4. Fragm. 37 de Bergk. Clemente Alejandrino, *Stromata* 5, p. 687 de Potter. Fragm. 14 de Bergk.

## CAPÍTULO XV

## Pindaro

Nació Píndaro la primavera del año 522 a. Chr., 3 de la 64.<sup>a</sup> Olimpiada y se encontraba por consiguiente en la flor de la edad cuando Xerjes invadió la Grecia y cuando se libraron las batallas de las Termópilas y de Salamina; según todas las probabilidades murió octogenario<sup>1)</sup>. Vivió por tanto Píndaro en la etapa de la vida del pueblo griego á que puede llamarse la madurez de la adolescencia y el comienzo de la edad viril: la época en que la nación helénica desplegó aquella energía de acción, aquel espíritu emprendedor y entusiasta jamás igualado, unidos con el amor á la poesía, á las artes, á la verdad filosófica y á la belleza ideal y que prometía, que producía ya mejor dicho, ópimos frutos. Sin embargo, aunque contemporáneo de Esquilo y admirador del rápido florecimiento de la que él llamaba «brillante Atenas, firme columna de Grecia y digna de ser cantada por los poetas»<sup>2)</sup>, el progreso siempre creciente de Atenas después de las guerras médicas, quedó por decirlo así completamente extra-

<sup>1)</sup> Remito al lector á las investigaciones sobre la vida de Píndaro que se encuentran en Böckh, *Pindar*, vol. 3, p. 12; á las cuales se puede agregar la introducción de Eustacio á su comentario sobre Píndaro en los *Eustathii Opuscula*, edición de L. Tafel, 1832, p. 32 (*Eustathii proöm. comment. Pindar.* edición de Schneidewin, 1837). Véase también Schneidewin, *De vita et scriptis Pindari* en la edición de Dissen publicada por él, Gotha, 1843 y Tico Mommsen, *Pindaros*, Kiel, 1845. [También debe consultarse el notable libro de Leop. Schmidt, *Pindars Leben und Dichtung*, Bonn, 1862.]

<sup>2)</sup> [Fragm. 54, seguramente del mismo ditrambo de que se ha tomado el fragm. 55, que dice atrevidamente:

ὄθι παῖδες Ἀθαναίων ἐβάλοντο φαεινὰν  
κρητὶδ' ἐλευθερίας.]



Naturaleza, una fuerza emanada del espíritu, con la cual no puede compararse la ciencia adquirida, ó se presenta la inventiva como lo que hay de más elevado, como el más hermoso de los dones. El cantor de Tebas da también novedad á las narraciones legendarias en que otros poetas creían deber ser fieles á la tradición. Simónides aludiendo á esto exclama: «El vino nuevo no debe hacer desmerecer al del año anterior; esta narración es pueril»; y Bachelides: «Si alguno piensa de otro modo, el camino es ancho»; y en otro lugar: «Si uno sabe á otro lo debe, lo mismo en los tiempos antiguos que hoy; pues no es tarea fácil inventar poesías nuevas»<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Plutarco, *Numa* 4. Fragm. 37 de Bergk. Clemente Alejandrino, *Stromata* 5, p. 687 de Potter. Fragm. 14 de Bergk.

## CAPÍTULO XV

## Pindaro

Nació Píndaro la primavera del año 522 a. Chr., 3 de la 64.<sup>a</sup> Olimpiada y se encontraba por consiguiente en la flor de la edad cuando Xerjes invadió la Grecia y cuando se libraron las batallas de las Termópilas y de Salamina; según todas las probabilidades murió octogenario<sup>1)</sup>. Vivió por tanto Píndaro en la etapa de la vida del pueblo griego á que puede llamarse la madurez de la adolescencia y el comienzo de la edad viril: la época en que la nación helénica desplegó aquella energía de acción, aquel espíritu emprendedor y entusiasta jamás igualado, unidos con el amor á la poesía, á las artes, á la verdad filosófica y á la belleza ideal y que prometía, que producía ya mejor dicho, ópimos frutos. Sin embargo, aunque contemporáneo de Esquilo y admirador del rápido florecimiento de la que él llamaba «brillante Atenas, firme columna de Grecia y digna de ser cantada por los poetas»<sup>2)</sup>, el progreso siempre creciente de Atenas después de las guerras médicas, quedó por decirlo así completamente extra-

<sup>1)</sup> Remito al lector á las investigaciones sobre la vida de Píndaro que se encuentran en Böckh, *Pindar*, vol. 3, p. 12; á las cuales se puede agregar la introducción de Eustacio á su comentario sobre Píndaro en los *Eustathii Opuscula*, edición de L. Tafel, 1832, p. 32 (*Eustathii proöm. comment. Pindar.* edición de Schneidewin, 1837). Véase también Schneidewin, *De vita et scriptis Pindari* en la edición de Dissen publicada por él, Gotha, 1843 y Tico Mommsen, *Pindaros*, Kiel, 1845. [También debe consultarse el notable libro de Leop. Schmidt, *Pindars Leben und Dichtung*, Bonn, 1862.]

<sup>2)</sup> [Fragm. 54, seguramente del mismo ditrambo de que se ha tomado el fragm. 55, que dice atrevidamente:

ὄχι παῖδες Ἀθαναίων ἐβάλοντο φαεινὰν  
κρητὶδ' ἐλευθερίας.]



ño á Píndaro. Pero las fuentes de su educación intelectual, han de buscarse en la época precedente y en la Grecia eolo-dórica; por esta razón le separamos de su contemporáneo Esquilo, colocando al primero en el fin del período anterior y comenzando con el segundo el nuevo período literario.

Era Píndaro natural de Cinoscéfale, aldea del territorio de Tebas, la más importante de las ciudades beocias, donde hacía mucho tiempo que no se había escuchado la voz de los cantores pierios ni la de los poetas épicos de la escuela de Hesiodo; no obstante, profesábase en ellas aún gran amor á la música y á la poesía que allí como en el resto de Grecia, siguiendo la corriente entonces predominante, había tomado las formas lírica y coral. La fama de que gozaron dos mujeres, *Mirtis* y *Corina*, prueba cuán provechosamente fueron cultivadas estas artes en Beocia, en la época en que florecía Píndaro. Ambas eran sus rivales en poesía: Mirtis le disputó el premio en los juegos públicos; y aunque Corina dice: «No es dado á Mirtis la de la voz melodiosa, á Mirtis que ha nacido mujer, entrar en liza con Píndaro»<sup>1)</sup>, dicese que, quizá envidiosa de la creciente fama del poeta, contendió con él á menudo en los agones y aun se asegura que le venció cinco veces<sup>2)</sup>. Pausanias que en sus viajes había visto en Tanagra, patria de Corina, un cuadro que representaba á la poetisa en el momento de ceñirse la frente con la cinta triunfal ganada á Píndaro en un certamen<sup>3)</sup>, supone que la poetisa debió el triunfo, menos que á la superioridad de sus cantos, á su deslumbradora

<sup>1)</sup> El pasaje dice en el dialecto de Corina:

μέμφοι δὲ κῆ λιγούραν Μούρτιδ' ἰώνγα,  
ὅτι βάνα ποῦσ' ἔβα Πινδάρου ποτ' ἔριν.

Apolonio, *De pronom.*, p. 324, c, de Bekker. Fragm. 21 de Bergk.

<sup>2)</sup> Eliano, *Historias varias* 13, 25. [La tosca frase *σὺν ἐκάλει τὴν Κόρινναν* que en la relación de Eliano, se pone en boca de Píndaro está en completo desacuerdo no sólo con el carácter del poeta sino también con lo que se dice de sus relaciones con la poetisa. La modificación *σὺν ἐκάλει Βοιωτίαν*, propuesta por Bernhardt, *Gr. Litteratur*, vol. 2, 1, p. 740, parece mucho más exacta desde el momento en que admitimos que las palabras de Píndaro, olímpica 6, 152 ó el pasaje de un ditirambo del mismo que cita el escoliasta (Fragm. 60 de Bergk), habían dado motivo á toda la narración inventada.]

<sup>3)</sup> [9, 22, 3. El certamen por consecuencia del cual se adorna con la cinta triunfal, ganada á Píndaro, no aparecía evidentemente en el cuadro, sino que según todas las probabilidades no es más que una suposición de Pausanias.]

belleza y al dialecto beocio que empleaba y que era más conocido para los jueces del agón. Corina, sin embargo, no fué solo rival sino que fué también consejera de Píndaro, á quien recomendó embelleciese sus poemas con narraciones mitológicas; pero cuando un día la presentó un himno en cuyos seis primeros versos, que aún se conservan, introducía casi toda la mitología tebana, la poetisa le dijo sonriendo: «Debe sembrarse con la mano y no verter el saco de una vez»<sup>1)</sup>; pero queda tan poco de la poesía de Corina que no es posible formar cabal juicio de su estilo y de su talento. Los fragmentos conservados se refieren en su mayor parte á asuntos mitológicos y en particular á las heroínas de la leyenda beocia. Esto y su rivalidad con Píndaro, prueban que debe contársela entre los maestros de la poesía coral y no entre los poetas líricos de la escuela lésbica.

Parece que la familia de Píndaro cultivó también las artes; por lo menos, infiérese de las biografías antiguas que el padre ó el tío del poeta fué flautista. El arte de tocar la flauta, como con repetición hemos dicho, fué importado del Asia Menor á Grecia. Además, Píndaro tenía cerca de su casa, en Tebas, un pequeño templo consagrado á la Madre de los dioses y á Pan<sup>2)</sup>, esto es, á las divinidades frigias en cuyo honor se suponía habían sido cantados los primeros himnos con acompañamiento de flauta<sup>3)</sup>. Los Beocios especialmente, habían aclimatado de antiguo en su país el arte de tocar la flauta; el lago Copais producía excelentes cañas para la fabricación de aquel instrumento y el culto de Baco, que se decía originario de Tebas, se acomodaba muy bien á las sonoras y variadas notas de la flauta. Así los primeros flautistas notables fueron beocios, mientras que en Atenas este instrumento no llegó á generalizarse hasta después de las guerras médicas, cuando comenzó á extenderse la afición á las innovaciones en materia de arte<sup>4)</sup>.

Píndaro sobresalió desde muy temprano por encima no sólo del flautista de las fiestas públicas, sino que también del poeta

<sup>1)</sup> [Fragm. 6 de Bergk. Por análoga abundancia de alusiones mitológicas se distingue también un fragmento que se menciona más adelante, en la p. 346.]

<sup>2)</sup> *Pítica* 3, 76 (137).

<sup>3)</sup> Marmor Parium, *ep.* 10.

<sup>4)</sup> Aristóteles, *Política* 8, 6, p. 1341, a, 30. [Al modo de tocar la flauta los Beocios, se refiere la frase de Alcibiades en Plutarco, *Alcibiades* c. 2: ἀδελείωσαν ὄν, ἔφη, Θεβαίων παιδες: οὐ γὰρ ἴσασι διαλέγεσθαι.]



lirico de fama simplemente local; recibió lecciones de Laso de Hermiona, de quien ya hemos hablado, poeta distinguido pero más conocedor de la teoría que de la práctica de la poesía y de la música. Haciendo de estas artes la ocupación exclusiva de toda su vida (á él como á Safo se le llamó *μουσοποιός*), no siendo sino poeta y músico, Píndaro extendió bien pronto el círculo de su actividad poética á la nación entera y para todas las comarcas de Grecia compuso poemas líricos corales. A los veinte años compuso un canto de triunfo en honor de un joven tesalio de la familia de los Aleuades <sup>1</sup>). Inmediatamente después le encontramos ocupado en componer para los tiranos sicilianos Hieron de Siracusa y Teron de Agrigento; para el rey de Cirene, Arcesilao; para el de Macedonia, Amintas, y por último para todas las ciudades libres de la Hélade. No hizo el poeta distinción alguna en lo referente á las diversas razas á que pertenecían los que celebraba: los Estados jónicos lo mismo que las ciudades eólicas honraron su arte y su persona; los Atenienses le declararon huésped público (*πρόξενος*), y los habitantes de Ceos, á pesar de tener poetas propios como Simónides y Bachelides, le encomendaron la composición de un himno procesional (*προσόδιον*). No hay sin embargo que mirar á Píndaro como un poeta mercenario siempre pronto á hacer el elogio del que le pagaba. Es indudable que, siguiendo el uso general introducido por Simónides, aceptaba dinero y regalos por sus composiciones, pero en realidad éstas son fiel expresión de sus convicciones íntimas y de sus más firmes sentimientos. En la pintura de la virtud y de la fortuna, nunca emplea Píndaro colores demasiado vivos ni vacila tampoco en apelar á las sombras, á menudo para consolar pero á veces también para exhortar y para aconsejar. Así, Píndaro tiene el valor de hablar franca y paladinamente al poderoso Hieron, quien á muchas cualidades nobles y elevadas unía una avaricia y una ambición desenfrenadas que sus cortesanos explotaron para inducirle á adoptar medidas odiosas; el poeta le recomienda la clemencia y la bondad, y le exhorta á la tranquilidad del espíritu, á la calma, á la serenidad y al contento <sup>2</sup>): «Sé sólo lo que crees ser», le dice; «sin duda el mono, en la fábula del niño, es hermoso,

<sup>1</sup>) *Pítica* 10, compuesta el año 3 de la 69.<sup>a</sup> Olimpiada, 502 a. Chr.

<sup>2</sup>) *Pítica* 2, 72 (131) oda compuesta por Píndaro en Tebas, pero sin duda, después de conocer personalmente á Hieron. [Sobre la época en que fué com-

*muy hermoso*; pero Radamanto goza de suprema ventura porque ha recogido los verdaderos frutos del alma y porque no ha alimentado su espíritu con los engaños que acompañan al arte del murmurador. El veneno de la calumnia es un mal inevitable lo mismo para el que la da oídos que para aquél que es su víctima; porque los calumniadores se asemejan en sus procedimientos á las zorras». Con la misma libertad y nobleza habla á Arcesilao IV, rey de Cirene, cuya tiránica severidad causó la ruina de su dinastía y el cual á la sazón tenía injustamente desterrado á Damófilo, uno de los nobles cirneos más distinguidos: «Apela ahora á la penetración de Edipo; si alguno con afilada segur corta las ramas de una soberbia encina mutilando de esta suerte su majestuosa forma, pierde, es cierto, sus verdes hojas; pero dará aún nuevas pruebas de su fuerza, bien cuando en el invierno sea devorada por el fuego, ya cuando arrancada del suelo que la nutrió en el bosque se la destine á desempeñar el triste oficio de columna en el palacio de un príncipe extranjero <sup>1</sup>).—Tú estás llamado á ser médico del país; Pean te honra; así, tu deber es curar con mano ligera las purulentas llagas. El más débil puede turbar el orden en una ciudad; pero es empresa difícil la de restablecerlo, á menos que de improviso un dios no enseñe el buen camino á los gobernantes. El favor y la gratitud te aguardan; dignate, pues, consagrar todo tu celo á la rica Cirene».

Tal era la conducta noble y levantada de Píndaro enfrente de estos príncipes, manteniéndose fiel al principio tantas veces por él proclamado: el principio de que la franqueza y la sinceridad son siempre dignas de elogio. Sin embargo, las relaciones de Píndaro con los potentados de su tiempo, parecen haberse limitado exclusivamente á la poesía y no haber tomado otra forma que la poética. No le vemos como á Simónides en continuo trato con los reyes y con los estadistas, de quienes este último fué amigo y consejero, ni tomar parte en los públicos acontecimientos, ni como político ni como cortesano, ni en las guerras médicas brilló su nombre como el de Simónides; bien es verdad que sus con-

puesta, véase L. Schmidt, *Zur Chronologie der Pindarischen Gedichte*, in *Comment. philol. in hon. Mommseni*, Berolini, 1877, p. 48 y ss.]

<sup>1</sup>) *\*Pítica* 4, 264 (469) y siguientes. La encina de este enigma es el Estado de Cirene; las ramas, los nobles desterrados; el fuego del invierno, la insurrección; el palacio del soberano extranjero, un imperio conquistador, especialmente el persa.



ciudadanos los Tebanos con la mitad del pueblo griego estaban del lado de los Persas, mientras que el espíritu de independencia y de libertad, y con él la suerte de las armas, seguían á la otra mitad de la Grecia. Pero venciendo tan desfavorables circunstancias, la musa pindárica se alza como siempre noble y hermosa. Cierto es que no trató—pues habría sido tarea inútil,—de ganar á los Tebanos para la causa de la libertad; pero cuando durante la guerra las discordias intestinas y las luchas de partido amenazaban arruinar por completo la ciudad, Píndaro inculca en el ánimo de sus conciudadanos sentimientos de paz y de concordia <sup>1)</sup>, y terminada la guerra no vacila en expresar su admiración por el heroísmo de los vencedores, en poemas dedicados á los Eginetes y á los Atenieses. En un canto, la séptima ístmica, que compuso pocos meses después de la rendición de Tebas al ejército aliado de los Griegos <sup>2)</sup>, su alma parece profundamente conmovida ante la desventura de su ciudad natal; pero torna luego á la alegría porque, después de todo, los Griegos habían sido librados de un gran peligro, y un dios había apartado de sus cabezas la roca de Tántalo. El poeta espera que la libertad reparará todos los males y se dirige al fin lleno de confianza á la ciudad de Egina que según antiguas leyendas estaba íntimamente unida á Tebas, y cuyas gestiones cerca de los Estados del Peloponeso, podrían permitir alzar de nuevo la frente á la humillada capital de la Beocia.

A esto se reduce cuanto hoy se sabe de la vida de Píndaro y de sus relaciones con sus coetáneos; ahora vamos á estudiarle como poeta, á observarle, permítaseme la frase, en el mismo taller de su trabajo poético. El único género que puede darnos una idea clara de todo el arte de Píndaro, es el de los cantos de triunfo ó epinicias. Verdad es, por otra parte, que se distinguió igualmente en todos los géneros de poesía coral que hemos mencionado: Píndaro compuso himnos á los dioses <sup>3)</sup>, peanes y ditirambos

<sup>1)</sup> Polibio 4. 31, 5. *Fragm. inc.* 125 de Böckh. [86 de Bergk comparado con el 87 y el 179.]

<sup>2)</sup> En el invierno del año 2 de la 75.<sup>a</sup> Olimpiada.

<sup>3)</sup> [A uno de ellos, quizá á Zeus Ammon está dirigido, según la hipótesis de Schneidewin, un largo fragmento que sin el nombre del autor se ha encontrado en Hipólito, *Adv. haeret.* 5, p. 96 de Miller. Véase sobre este particular á Bergk, *Poetae lyrici*, p. 1338 y ss. de la 3.<sup>a</sup> edic., el cual sin embargo, no tiene al tal fragmento por pindárico. En éste como en el citado en la p. 343 se encuentran amontonadas múltiples alusiones mitológicas.]

para el culto de determinadas divinidades, odas para las procesiones (*προσόδια*), cantos á las vírgenes (*παρθένεια*), aires para la danza mímica (*ὑπορχήματα*), canciones simpóticas (*σκόλια*), cantos fúnebres (*θρήνοι*), panegíricos de príncipes (*ἐγκώμια*) bastante análogos á las epinicias; y en todas estas clases de poemas, Píndaro, como lo prueban numerosas citas de pasajes aislados, alcanzó tanta fama entre los antiguos, como por sus odas triunfales. El mismo Horacio enumerando los diversos géneros de poesía pindárica, coloca en primer término los ditirambos, menciona luego los himnos y en seguida las epinicias y los trenos <sup>1)</sup>. Es, sin embargo, indudable que las epinicias debían tener alguna evidente superioridad, cuando tan multiplicadas fueron por los copistas de los últimos tiempos y cuando ellas solas se salvaron de perecer con el resto de la poesía lírica de los Griegos. Por otra parte, estos cantos triunfales por la multiplicidad de los asuntos, por la elegancia de la composición, por la variedad del estilo, ya severo y grave, ya ligero y sereno, asemejándose los unos á himnos y á peanes y acercándose los otros á escolios é hiporquemas, son los únicos que en cierto modo pueden indemnizarnos de la pérdida de sus demás composiciones.

Ahora vamos á explicar lo más someramente que nos sea posible, en qué circunstancias se componían y en qué otras se recitaban las epinicias. Cuando en un agón celebrado en cualquiera de los cuatro grandes juegos más célebres en toda la Grecia <sup>2)</sup>, se obtenía la victoria ya por la velocidad de los caballos, ya por la fuerza y la destreza del cuerpo, ya en fin, por la maestría en la música <sup>3)</sup>, tal triunfo rodeaba de una aureola de gloria no sólo al vencedor, sino á toda su familia y hasta á su ciudad

<sup>1)</sup> [Oda 4, 2.]

<sup>2)</sup> Los olímpicos, píticos, nemeos é ístmicos. No todas las epinicias, sin embargo, se compusieron para estos juegos; así, por ejemplo, la segunda pítica no es en realidad una pítica, sino que verosíblemente fué compuesta para los juegos de Iolao en Tebas. La novena nemea celebra una victoria obtenida en los juegos píticos de Sicione (y no en Delfos); la décima canta un triunfo alcanzado en las Hecatombas de Argos; la undécima no es un epinicio, sino una oda cantada al tomar posesión de su cargo un prítano de Tenedos. En un principio las nemeas, debieron estar después de las ístmicas, al final de la colección, para que pudiera agregárseles á modo de apéndice ó suplemento, composiciones de otro orden.

<sup>3)</sup> El único ejemplo de este género es la pítica 12 en que el poeta canta la victoria de Midas, flautista de Agrigento.



natal y debía ser solemnemente celebrado. La fiesta podía ser organizada inmediatamente por los amigos del vencedor y en el mismo teatro de la victoria, por ejemplo, en Olimpia, cuando por la noche una vez terminados los certámenes resonaban en el templo, iluminado por la luna llena, alegres cantos á manera de encomios <sup>1)</sup>, ó bien podía diferirse hasta hallarse de regreso en la patria del vencedor, donde la solemnidad se repetía por espacio de muchos años en conmemoración del triunfo <sup>2)</sup>. Tal solemnidad revestía siempre carácter religioso; á menudo comenzaba con una procesión á un altar ó á un templo ya en el lugar mismo en que se habían celebrado los juegos, ya en la ciudad natal del vencedor; y después de haber ofrecido un sacrificio á los dioses, bien en el templo bien en la misma casa del triunfador, celebrábase un banquete al cual seguía el alegre *κόμος* que ponía fin á la fiesta <sup>3)</sup>. En esta solemnidad sagrada, ruidosa y alegre—de que tanto gustaba el pueblo griego—comparecía el coro amestrado por el poeta ó por el maestro <sup>4)</sup> que le reemplazaba, para cantar el himno de victoria que era considerado como el más bello ornamento de la fiesta. Este himno que no era propiamente un himno religioso á propósito para ser cantado durante el sacrificio, entonábase bien en la pompa, ó sea la procesión solemne, bien en el comos. La forma de las epinicias dependía necesariamente hasta cierto punto de la ocasión en que habían de recitarse. De ciertas expresiones empleadas en diversas epinicias, puede inferirse que todos los cantos compuestos de estrofas sin épodo <sup>5)</sup> se entonaban en las procesiones al santuario ó á la casa del vencedor, si bien se encuentra algunas que á pesar de tener expresiones que denotan marcha y movimiento tienen también

<sup>1)</sup> Palabras de Píndaro en la *olímpica* 11, 76 (93), donde este uso es transportado á la introducción mitológica de los juegos olímpicos por Heracles.—Las *olímpicas* 4 y 8, la *pítica* 6 y probablemente también la 7, debieron cantarse en el lugar mismo de los juegos.

<sup>2)</sup> En una de estas fiestas conmemorativas, se cantaban la 9.<sup>a</sup> *olímpica*, la 3.<sup>a</sup> *nemea* y la 2.<sup>a</sup> *istmica*.

<sup>3)</sup> [Véase Cap. III, p. 42.]

<sup>4)</sup> Como el estinfalio Eneas, *olímpica* 6, 88 (150), á quien el poeta llama verdadero mensajero, simbólico secreto de las Musas de hermosa cabellera, dulce crater de cantos armoniosos, porque debía llevar á Estinfalo el canto que había recibido del mismo Píndaro, y enseñar allí á un coro, la danza, la música y el texto del referido canto.

<sup>5)</sup> *Olímpica* 14. *Pítica* 6, 12. *Nemea* 2, 4, 9. *Istmica* 7.

épodos <sup>1)</sup>; pero quizá se entonaban estos últimos en ciertos momentos en que la procesión se detenía, pues que, según indican los antiguos, el épodo exigía siempre una parada del coro. Pero la mayoría de las odas de Píndaro se entonaban en el comos propiamente dicho, esto es al terminar el banquete; así las odas pindáricas toman más á menudo sus títulos del comos, que de la victoria <sup>2)</sup>.

Una epinicia cuyo motivo era un triunfo alcanzado en los juegos sagrados y su objeto ilustrar una solemnidad relacionada con el culto de los dioses, debía naturalmente componerse en estilo severo y majestuoso. Por otra parte, la tradicional severidad de los nomos y de los himnos, no era conciliable con la tumultuosa alegría del festín; sino que ésta exigía cierta libertad de expresión y serenidad de ánimo que estuviese en armonía con el triunfo que motivaba la fiesta é hiciera resaltar las relevantes prendas del vencedor. Pero Píndaro no trata de lograr este objeto describiendo detalladamente la victoria, lo cual no habría sido más que una simple repetición del espectáculo presenciado ya con delectación por los griegos reunidos en Pito ó en Olimpia, y generalmente no hace más que recordar en breves palabras el triunfo, el lugar y los juegos en que fué obtenido <sup>3)</sup>. Y sin embargo, la victoria no es para el poeta, como muchos escritores han supuesto, asunto de un interés secundario y del cual necesitara desembarazarse para pasar á otros de mayor importancia, sino que es por el contrario el verdadero centro en torno del cual gira todo el poema; y la considera no como mero accidente sino como relacionada con la vida entera del que la obtiene. Píndaro sabe dar al triunfo un gran alcance para la vida del vencedor, formando un alto concepto de la suerte y del carácter del héroe, concepto que la victoria viene á confirmar. Y como los Griegos, poco habituados á considerar al hombre bajo el punto de vista estrictamente individual, le miraban siempre como miembro de su familia y de su pueblo, Píndaro también relaciona la gloria del vencedor con la

<sup>1)</sup> *Olímpica* 8, 13. La expresión *τόνδε κόμον δέξει*, significa sin duda: «recibe este canto de compañeros que se han reunido para un sacrificio y un banquete».

<sup>2)</sup> *ἐπικόμιος ὕμνος, ἐγκώμιον μέλος*. Los gramáticos, sin embargo, distinguen de los epinicios, los encomios como poemas laudatorios propiamente dichos.

<sup>3)</sup> Por el contrario, encuéntrase á menudo una enumeración exacta de todas las victorias, no sólo del actual triunfador, sino de toda su familia, evidentemente porque así se le había encomendado al poeta.



posición y el pasado de la tribu y del Estado de que procedía. Ahora bien, bajo dos distintos puntos de vista, podía el poeta considerar la vida del vencedor, para explicar por ella la victoria: el destino y el mérito, ó en otros términos, la fortuna y la habilidad <sup>1)</sup>. En la victoria obtenida en la carrera de carros, el poeta debía insistir principalmente en la fortuna, puesto que necesitándose para obtener el triunfo caballos excelentes y hábiles aurigas, sólo los ricos podían sufragar los gastos que una y otra cosa habían necesariamente de ocasionar; tanto más cuanto que raras veces dirigían sus caballos los que tomaban parte en los juegos. En los que por el contrario obtenían el premio en los juegos gimnásticos, había que atender sobre todo á la habilidad, si bien se miraba también como razón principal del éxito la protección de los dioses, con tanto más motivo cuanto que en opinión de Píndaro la verdadera habilidad es un don de la Naturaleza <sup>2)</sup>. Es evidente que ni la fortuna ni la habilidad del vencedor, como abstracciones, podían constituir el asunto propiamente dicho de un poema, sino que por el contrario había éste de ser una idea concreta, una imagen viva de la habilidad del héroe individualmente considerado; así, el poeta da especial colorido á las cualidades personales del vencedor, presentando su buena suerte como compensación de la desgracia pasada y describiendo en general las vicisitudes prósperas y adversas porque ha atravesado el vencedor y su familia <sup>3)</sup>. Otras veces, proporcionaban asunto para un canto, los triunfos que alternativamente habían obtenido en los juegos gimnásticos diversas generaciones de una misma familia, esto es, primero los abuelos y luego los nietos, pero sin que la generación intermedia, los padres, participaran de la gloria <sup>4)</sup>. Cuando la fortuna del vencedor era constante, el poeta acompañaba sus elogios con reflexiones morales sobre el modo de apreciarla justamente, de conservarla y de aprovecharla de la mejor manera posible. Según las ideas de los Griegos, el primer sentimiento que debe despertar una fortuna constante, es el del temor á Nemesis, la cual se complace en doblegar el orgullo humano, ra-

<sup>1)</sup> Ὀϊβος—ἀρετή.

<sup>2)</sup> Τὸ δὲ πρὶν κράτιστον ἄπαν. *Olimpica* 9, 107 (131), oda en la cual se explica y desarrolla aquella idea. Véase el final del capítulo anterior.

<sup>3)</sup> *Olimpica* 2, y semejantemente la *ístmica* 3.

<sup>4)</sup> *Nemea* 6.

zon por la que se debía ser modesto y humilde y no aspirar á ulteriores triunfos <sup>1)</sup>. A Hieron sobre todo tan celebrado por él, es á quien Píndaro se dirige para exhortarle á buscar la calma y la serenidad del espíritu, una vez pasados los cuidados y fatigas que le había costado la fundación y afianzamiento de su imperio, y á purificar y ennoblecer con la poesía el alma conturbada por indignas pasiones. Píndaro, sin embargo, no suele contentarse con elogiar solamente la fuerza y la habilidad del vencedor, sino que atribuye á éste alguna otra relevante cualidad moral que el poeta recomienda y sublima: esta cualidad es ya la moderación, ya la sabiduría, ya el amor filial, ya en fin, el respeto á los dioses. Este último sobre todo, aparece frecuentemente como causa principal de la victoria, porque merced á él el triunfador obtuvo la protección de los dioses que presidían los juegos gimnásticos, como Mercurio ó los Dioscuros. Es indudable que Píndaro hablaba sinceramente y con arreglo á sus creencias, al buscar la verdadera razón de la victoria en el favor de una divinidad protectora de la familia del vencedor y al mismo tiempo patrocinadora de los juegos en que éste había obtenido el premio <sup>2)</sup>. En general, Píndaro, al elogiar la habilidad ó la fortuna del triunfador parece tan sincero como él mismo afirma con cierto orgullo, y jamás se deja arrastrar á un panegirismo enfático. El temor natural en un republicano de incurrir en la censura de sus conciudadanos y el respeto á la Nemesis divina, le inclinaron á moderar sus elogios y á no perder de vista la inestabilidad de la fortuna y la limitación de las fuerzas humanas <sup>3)</sup>.

Estas cualidades del poeta nos le presentan casi cual un sabio que revela al vencedor su destino, mostrándole un orden superior de cosas como fuente y causa primordial de su triunfo. No hay que creer, sin embargo, que al hablar así el poeta se colocara en una esfera lejana de la realidad de la vida práctica y que se dirigiese al pueblo como pudiera hacerlo un sacerdote. Lejos de

<sup>1)</sup> μηδέτι πάντῃνε πόρσειον. [*Olimpica* 1, 114.]

<sup>2)</sup> Como por ejemplo la *olimpica* 6, 77 (130) y ss. Para lo dicho en el texto he seguido principalmente el tratado de Dissen: *De ratione poetica carminum Pindaricorum* (Pindari Carmina ed. Lud. Dissenius. 1830. Sect. I, p. 11).

<sup>3)</sup> [Es digno de especial mención el pasaje de la *ístmica* 5, 14 y ss.:

μη μάτευσ Ζεὺς γενέσθαι πάντ' ἔχεις,  
εἴ σε τούτων μοῖρ' ἐφίκοιτο καλῶν.  
θνατὰ θνατοῖσι πρόπει.]



esto, las epinicias de Píndaro aunque recitadas por un coro eran fiel expresión de las ideas y sentimientos del poeta <sup>1)</sup>, y estaban plagadas de alusiones á sus relaciones personales con el vencedor, de las cuales sabía Píndaro, cuando en ello tenía verdadero interés, hacer el asunto principal de su canto. En esta circunstancia es donde hay que buscar la explicación de muchas de sus odas y frecuentemente de las más laberínticas de entre ellas. En un poema <sup>2)</sup>, Píndaro defiende la veracidad de su poesía contra las acusaciones de que había sido objeto y presenta su Musa como justa é imparcial dispensadora de la gloria, lo mismo para los vencedores en los juegos que para los héroes de los tiempos antiguos. En otro <sup>3)</sup>, recuerda al vencedor que él le predijo el triunfo en los juegos públicos, que le había animado á presentarse en el agon, y aprueba el que empleara sus riquezas en tan noble objeto <sup>4)</sup>. En un tercer poema se excusa de haber diferido la composición de un canto que prometió á un adolescente vencedor en el pugilato, y de no habérselo enviado sino cuando aquel á quien elogiaba había llegado á la edad viril; luego, como para animarse á sí mismo á cumplir su promesa, hace resaltar la veneranda antigüedad de estos himnos triunfales cuyo origen se confunde con la primitiva organización de los juegos olímpicos <sup>5)</sup>.

Sea cual fuere el tema de una epinicia pindárica, no era natural que en la exposición se siguiera precisamente el método de un tratado filosófico; si bien se encuentra en ellas no poco de aquella ciencia gnómica que en la actividad variada y á menudo confusa de los hombres descubre reglas y principios fijos; que desde la época de los Siete Sabios comenzó á desempeñar un papel principalísimo; y que ya antes de Píndaro constituía un elemento importante de la lírica coral. Los apotegmas del poeta de Tebas revisten la forma ya de proverbios ya de exhortaciones al vencedor. A menudo también, cuando quiere inculcar al triunfador un principio cualquiera de moralidad ó de prudencia, da á este prin-

<sup>1)</sup> Véase Cap. XIV.

<sup>2)</sup> *Nemea* 7.

<sup>3)</sup> *Nemea* 1.

<sup>4)</sup> Refiero á esto el pensamiento del verso 27 (40): «el entendimiento se manifiesta en los consejos de aquellos á quienes la naturaleza ha dotado del poder de adivinación»; así como también el relato de la predicción de Teiresias cuando el joven Heracles mató las serpientes.

<sup>5)</sup> *Olimpica* 11.

cipio ó á esta máxima la forma de una opinión propia: «No me deleita tener en mi casa acumuladas muchas riquezas, sino que prefiero con mi fortuna procurarme una vida cómoda y agradable, y una buena reputación con mis liberalidades para con mis amigos» <sup>1)</sup>.

Pero el otro elemento de la poesía pindárica, las narraciones míticas, ocupa mayor espacio, en la mayor parte de sus odas por lo menos, que el elemento sentencioso ó gnómico; y la interpretación moderna ha demostrado que dichos relatos no son simples digresiones encaminadas á embellecer la poesía. A veces diríase que el poeta quiere dar á entender que se dejó arrastrar por su inspiración, cuando después de una extensa narración legendaria vuelve á reanudar el desarrollo de su tema, ó cuando lo relaciona con una máxima proverbial, como cuando liga la frase simbólica: «ni por tierra ni por mar lograrás encontrar el camino del país de los Hiperbóreos», con la historia del viaje de Perseo á aquel pueblo fabuloso <sup>2)</sup>. Pero aun en tales casos, examinando el poema con atención, se verá que el mito forma parte de su asunto; y se observa generalmente en los poetas y prosistas griegos, el hábito de velar sus verdaderos propósitos y de pretender con una especie de artística ironía, abandonarse al azar cuando obran con perfecta conciencia de su plan. Así, Platon mismo finge á menudo abandonar el diálogo por torcidos senderos, cuando así lo exige su plan de investigación. En otros pasajes, Píndaro confiesa que se requieren entendimiento y reflexión para descubrir el sentido oculto de sus episodios míticos. Así, por ejemplo, después de una descripción de las islas de los bienaventurados y de los héroes que allí moran, añade: «Tengo en mi carcaj debajo del brazo, muchos rápidos dardos cuyo significado comprenden los inteligentes, pero que en general necesitan interpretación» <sup>3)</sup>. Después de relatar la historia de Ixión en una oda dirigida á Hieron continúa: «Ante todo debo guardarme de incurrir en la mordaz violencia de los maldicientes, pues, aunque en remotos tiempos, he visto al calumniador Arquíloco que se complacía en injuriar, vivir casi siempre en la miseria» <sup>4)</sup>. Sería incompre-

<sup>1)</sup> *Nemea* 1, 31 (45).

<sup>2)</sup> *Pítica* 10, 29 (46).

<sup>3)</sup> *Olimpica* 2, 91 (150).

<sup>4)</sup> *Pítica* 2, 54 (100).



sible lo que en este pasaje movió al poeta á expresar tal ansiedad é inquietud, si no se recordaran las advertencias que la historia de Ixión contiene para el ambicioso tirano.

La relación de estas narraciones mitológicas con el verdadero asunto del poema, puede ser exterior ó interior, é histórica ó ideal. En el primer caso el poeta alude á los héroes que figuran á la cabeza de la familia ó del Estado á que pertenecen bien el vencedor, bien los fundadores de los juegos en que había alcanzado el premio. Ni una sola de las odas que Píndaro compuso á los combatientes de Egina, deja de elogiar á la heroica familia de los Eácidas: «Es para mí, dice, una ley ineludible, siempre que hablo de esta isla, el prodigaros elogios ¡oh Eácidas los de los aureos carros!»<sup>1)</sup>. En el segundo caso, Píndaro describe los acontecimientos de la edad heroica que tienen analogía con los de la vida del vencedor ó que encierran advertencias ó consejos que cuadren al mismo. A veces también hace destacarse las figuras de dos personajes mitológicos, uno de los cuales sea por decirlo así retrato fiel del triunfador en sus nobles aspiraciones y el otro en sus actos vituperables, de suerte que le presenta el uno como un ejemplo para alentarle y el otro como una especie de exhortación<sup>2)</sup>. Generalmente Píndaro combina ambas relaciones presentando á los héroes de la familia como unidos al vencedor en genio y carácter: su fuerza y habilidad extraordinarias se perpetúan en los descendientes, la misma complicación de vicisitudes propicias y adversas acompaña á toda la raza hasta la generación coetánea<sup>3)</sup>, y hasta los extravíos de los héroes primitivos reaparecen en sus descendientes<sup>4)</sup>. No hay que olvidar que en tiempos de Píndaro los Griegos creían firmemente en la estrecha conexión entre el mundo heroico y la edad contemporánea; buscábase el origen de los acontecimientos históricos en una edad remota; legitimábanse las conquistas y las colonizaciones con análogas empresas de los héroes antiguos; y considerábase las guerras médicas como un acto de un gran drama cuyas primeras partes eran la expedición de los Argonautas y la guerra de Troya. Al mismo tiempo, mirábase

<sup>1)</sup> *Istmica* 5, 19 (27).

<sup>2)</sup> Como Pelops y Tántalo, *olímpica* 1.

<sup>3)</sup> Como la suerte de los antiguos Cadmeos en Teron, *olímpica* 2.

<sup>4)</sup> Como las precipitaciones (*ἀμπλανία*) de los héroes rodios en Diógenes, *olímpica* 7.

el pasado legendario como mucho más sublime y como iluminado por gran esplendor, del cual era el presente un simple reflejo; y esta es cabalmente la razón de las alusiones históricas y políticas de la tragedia griega que se encuentran principalmente en Esquilo. La obra histórica de Heródoto no tiene cabalmente otro fundamento; y éste aparece con más evidencia en los numerosos asuntos que Píndaro emplea en sus poemas líricos. Dicho se está que los poetas líricos trataban los asuntos míticos de una manera muy diversa de la de los poetas épicos. Mientras que en la epopeya la narración mitológica inspira interés por sí misma, y se desarrolla en todas sus partes con igual amor y amplitud, en la poesía lírica sirven como de ejemplo para explicar una idea determinada, expresada en medio ó al fin del poema, y el poeta solo hace resaltar las partes de la historia que han de contribuir á aclarar aquella idea. Así la narración mítica más extensa de Píndaro, la descripción en veinticuatro estrofas del viaje de los Argonautas en el poema pítico al rey de Cirene, Arcesilao<sup>1)</sup>, está muy lejos de ofrecer el extraordinario desarrollo de la epopeya; el poeta se propone en ella como exclusivo objeto, el dar á conocer la genealogía de los reyes de Cirene descendientes de los Argonautas; y si se muestra algo prolijo en la mención de las relaciones entre Jason y Pelias, el noble desterrado y el tirano celoso, débese á que este tema encierra severas amonestaciones para Arcesilao respecto á su conducta con Damófilo de que ya hemos hablado.

Esta mezcla de sentencias y de leyendas simbólicas, hace difícil el seguir el hilo de las ideas de Píndaro. Contribuye á hacer más oscuro el sentido, tal complicación en todo el plan de su poesía, que á menudo el lector moderno, creyendo haber encontrado el hilo que ha de conducirle á la clara comprensión de la obra, no logra ver con claridad la conexión de sus partes. Píndaro cuando comienza un poema parece poseído de la alta idea que se ha formado de los gloriosos destinos del vencedor, y se siente, por decirlo así, arrastrado por el torrente de imágenes que de aquel concepto brota; pero lejos de expresar directamente su pensamiento, desenvuelve unas después de otras las diversas series de conceptos que de él nacen mas sin perder nunca de vista el objeto á que se refieren. Así, después de haber desarrollado una serie de ideas en forma sentenciosa ó mitológica y antes de explicar-

<sup>1)</sup> [*Pítica* 4.]



se lo bastante para hacer clara la aplicación de ellas al vencedor, se detiene para seguir otro camino, que poco después abandona por un tercero; y al final del poema recoge todos estos cabos sueltos para entrelazarlos y formar con ellos un todo en que resalta con entera claridad la idea fundamental del poema. Reservando para el final la explicación de cada una de sus alusiones, Píndaro logra que sus poemas no puedan dividirse en partes aisladas, independientes las unas de las otras y completas é inteligibles por sí mismas, manteniendo al mismo tiempo la curiosidad y el interés del lector durante todo el poema. Así, en el canto sobre la victoria pítica obtenida por Hieron como ciudadano de Etna, ciudad fundada por él <sup>1)</sup>, la idea fundamental que Píndaro tiende á hacer resaltar, es el reposo y la tranquilidad á que Hieron puede abandonarse después de tantas gloriosas acciones, idea que el poeta quiere infundir en el alma del tirano con ayuda de la música y de la poesía. Poseído de esta idea, Píndaro comienza por describir la vida feliz de los dioses olímpicos á quienes la música deleita y tranquiliza, mientras que aumenta los tormentos de Tifon, su enemigo, que yace encadenado debajo del Etna. De aquí el poeta pasa de repente á la nueva ciudad de Etna emplazada al pie del monte cuyo nombre lleva, celebra los felices auspicios bajo los cuales fué fundada, y ensalza á Hieron por sus grandes empresas militares y por la sabia constitución que dió á la nueva ciudad por cuya paz interior y exterior hace votos el poeta. Hasta aquí no se comprende la relación que pueda existir entre el elogio de la música y el recuerdo de las empresas militares de Hieron y de su política; pero la conexión resulta evidente cuando Píndaro se dirige á Hieron en una serie de sentencias cuyo principal objeto es exhortarle á rechazar toda pasión mezquina y á recrearse en lo bello, para que los poetas trasmitan su buen nombre á la posteridad.

Los rasgos característicos de la poesía de Píndaro que acabamos de dar á conocer y que se observan en todas sus epinicias, se concilian perfectamente con la extraordinaria variedad de estilo y de expresiones que más arriba hemos señalado como una de las principales ventajas que ofrece este género poético. En efecto, cada epinicia de Píndaro tiene un estilo especial que depende del curso de la idea y de la elección de las expresiones. Las principa-

<sup>1)</sup> *Pítica* 1.

les diferencias reconocen por causa la naturaleza del ritmo que á su vez está regulado por el estilo musical. Con arreglo á este estilo, las epinicias de Píndaro se dividen en dóricas, eólicas y lídicas: tres categorías fáciles de distinguir, aunque cada una de ellas admite variedades infinitas. Bajo el punto de vista de la métrica, cada poema de Píndaro tiene un carácter diverso y no se encuentra dos de ellos compuestos con arreglo al mismo esquema. En las odas dóricas hallamos las mismas formas métricas que en la poesía coral de Estesícoro, esto es, series de dáctilos y de dipodias trocáicas <sup>1)</sup>, que se acercan mucho á la majestad del exámetro: así, el estilo de estas odas es generalmente digno y pausado; las narraciones míticas están en ellas más ampliamente desarrolladas; las ideas, íntimamente ligadas todas con el asunto y libres de toda pasión puramente personal; la calma y la alteza de pensamientos constituyen su verdadero carácter; y están escritas en el dialecto épico con un ligero tinte de dorismo que contribuye á aumentar su brillantez y majestad. Los ritmos de las odas eólicas se asemejan á los de la poesía lébica en la cual predominaban los metros más ligeros, dáctilicos, trocáicos y logaédicos, si bien estos ritmos en la lírica coral adquieren mayor variedad y á menudo también un carácter más vivo y animado. El mismo espíritu del poeta se desliza en ellas con más rapidez, las ideas adquieren mayor movimiento, el poeta se abstiene de continuar las narraciones que considera impías ó arrogantes <sup>2)</sup> y da en sus cantos amplia cabida á sus propios sentimientos. En los pasajes en que se dirige al vencedor, su poesía reviste un carácter más alegre que á las veces toma la forma de burla <sup>3)</sup>, ó habla de sus relaciones con el héroe á quien celebra y con sus rivales en la poesía elogiando su propio estilo y censurando el de los demás <sup>4)</sup>; pero precisamente merced al gran movimiento que reina en las odas eólicas, tienen éstas menos semejanza entre sí que las

<sup>1)</sup> En los escritores antiguos que han tratado de la música, puede verse la explicación de cómo aquellas dipodias trocáicas se reducían á un ritmo uniforme con las series dáctilicas. En ellos se ve también que la dipodia trocáica era considerada como un pie rítmico cuyo arsis era el primer troqueo y el segundo la tesis, de suerte que si las sílabas eran breves podía mirársela como equivalente á un dáctilo.

<sup>2)</sup> *Olimpica* 1, 52 (82). 9, 35.

<sup>3)</sup> *Olimpica* 4, 26 (40). *Pítica* 2, 72 (131).

<sup>4)</sup> *Olimpica* 2, 96 (155). 9, 107 (151). *Pítica* 2, 78 (145).



dóricas. La primera olímpica, por ejemplo, con sus brillantes imágenes, se diferencia mucho de la segunda, expresión fiel de sublime melancolía, y de la novena en que se retrata una altiva y arrogante confianza en sí mismo. El lenguaje de las epinicias es también más atrevido, más difícil su sintaxis y se distingue de todos los demás por la multitud de formas dialécticas raras que lo caracterizan. Por último en las odas lidias, que son las menos numerosas, el metro es casi siempre trocáico y su estilo dulce y suave por extremo, responde á la dulzura y á la suavidad de su carácter. En este género, compuso Píndaro los cantos destinados á ser entonados en las procesiones, en los templos ó al pie de los altares y en ellos implorábase el favor y la bendición de los dioses.

## CAPÍTULO XVI

### La poesía teológica

Hemos seguido el desenvolvimiento de la poesía griega desde *Homero* hasta *Píndaro*, señalando sus sucesivas trasformaciones desde el nacimiento casi espontáneo de la epopeya hasta la composición artística y acabada del lirismo coral. Afortunadamente las obras de *Homero* y de *Píndaro*, los dos puntos extremos de esta larga serie de gradaciones, se han conservado hasta hoy. Por lo que hace á los grados intermedios, sólo podemos formarnos de ellos una idea imperfecta, juzgando por fragmentos aislados y por las opiniones de otros escritores. Entre *Homero* y *Píndaro* hay un período importantísimo para la historia de la civilización griega, y parece como que el primero de estos poetas pertenece á una edad distinta de la del segundo. Si hubiéramos de señalar en pocas palabras esta diferencia capital, diríamos que en *Homero* se encuentra la infancia del espíritu humano que vive en la intuición y en la imaginación, cuyo mayor goce estriba en contemplar los acontecimientos y los objetos externos sin cuidarse mucho de sus causas ni de sus efectos, y cuyos juicios están determinados más bien por impulsos del sentimiento que por reglas fijas; al paso que en *Píndaro* aparece el genio griego infinitamente más serio y más reflexivo. Sea cualquiera el amor con que el poeta contemple sus bellas y espléndidas imágenes, por sublimes que sean las figuras de los héroes antiguos y de los atletas contemporáneos que dibuja, su principal fin es, sin embargo, buscar en su foro interno un modelo á que ajustar sus concepciones; ó en otros términos: busca las leyes del orden moral, y cuando tiene clara y perfecta conciencia de estas leyes las aplica á aquellas hermosas figuras llenas de vida que creara la fantasía de la



dóricas. La primera olímpica, por ejemplo, con sus brillantes imágenes, se diferencia mucho de la segunda, expresión fiel de sublime melancolía, y de la novena en que se retrata una altiva y arrogante confianza en sí mismo. El lenguaje de las epinicias es también más atrevido, más difícil su sintaxis y se distingue de todos los demás por la multitud de formas dialécticas raras que lo caracterizan. Por último en las odas lidias, que son las menos numerosas, el metro es casi siempre trocáico y su estilo dulce y suave por extremo, responde á la dulzura y á la suavidad de su carácter. En este género, compuso Píndaro los cantos destinados á ser entonados en las procesiones, en los templos ó al pie de los altares y en ellos implorábase el favor y la bendición de los dioses.

## CAPÍTULO XVI

### La poesía teológica

Hemos seguido el desenvolvimiento de la poesía griega desde *Homero* hasta *Píndaro*, señalando sus sucesivas trasformaciones desde el nacimiento casi espontáneo de la epopeya hasta la composición artística y acabada del lirismo coral. Afortunadamente las obras de *Homero* y de *Píndaro*, los dos puntos extremos de esta larga serie de gradaciones, se han conservado hasta hoy. Por lo que hace á los grados intermedios, sólo podemos formarnos de ellos una idea imperfecta, juzgando por fragmentos aislados y por las opiniones de otros escritores. Entre *Homero* y *Píndaro* hay un período importantísimo para la historia de la civilización griega, y parece como que el primero de estos poetas pertenece á una edad distinta de la del segundo. Si hubiéramos de señalar en pocas palabras esta diferencia capital, diríamos que en *Homero* se encuentra la infancia del espíritu humano que vive en la intuición y en la imaginación, cuyo mayor goce estriba en contemplar los acontecimientos y los objetos externos sin cuidarse mucho de sus causas ni de sus efectos, y cuyos juicios están determinados más bien por impulsos del sentimiento que por reglas fijas; al paso que en *Píndaro* aparece el genio griego infinitamente más serio y más reflexivo. Sea cualquiera el amor con que el poeta contemple sus bellas y espléndidas imágenes, por sublimes que sean las figuras de los héroes antiguos y de los atletas contemporáneos que dibuja, su principal fin es, sin embargo, buscar en su foro interno un modelo á que ajustar sus concepciones; ó en otros términos: busca las leyes del orden moral, y cuando tiene clara y perfecta conciencia de estas leyes las aplica á aquellas hermosas figuras llenas de vida que creara la fantasía de la



edad precedente. En las composiciones de Píndaro hay demasiada verdad y es demasiado sincera la expresión de los sentimientos, para que el poeta intente, como lo hicieron los vates posteriores, disimular la palmaria contradicción que resulta entre su poesía y la poesía antigua. Él opina <sup>1)</sup> que la fama de Ulises se extendió más merced á los dulces cantos de Homero que á las desventuras del héroe, porque hay algo de grandioso en las invenciones y en el vuelo de la fantasía homérica; y á menudo rechaza los relatos de los antiguos poetas, porque no son conciliables con sus ideas más puras acerca de la omnipotencia y de la superioridad moral de los dioses <sup>2)</sup>. Pero no hay cosa en que Píndaro difiera más de Homero que en la pintura de la suerte del hombre después de muerto. Según la Odisea los muertos todos, sin exceptuar á los héroes más ilustres, semejantes á espectros continúan en los infiernos su actividad terrena aunque privados de inteligencia y de voluntad. Píndaro, por el contrario, en el sublime poema que compuso para consolar á Teron <sup>3)</sup>, dice que todas las faltas cometidas en este mundo, son severamente juzgadas en las regiones infernales, y que una vida feliz libre de todo cuidado y en medio de un eterno esplendor, constituye la recompensa de los buenos: «Pero los que pasando por una triple existencia en la tierra y en los infiernos conservan el alma pura de todo pecado, siguen el camino de Zeus hasta el palacio de Cronos <sup>4)</sup> donde aspiran las brisas del Oceano en las islas de los bienaventurados y donde brillan flores de oro». Véase que en este pasaje aparecen las islas de los bienaventurados como recompensa de la más acrisolada virtud, mientras que en Homero sólo logran llegar á los campos Elíseos á orillas del Oceano algunos favoritos de los dioses, por ejemplo, Menelao porque era esposo de una hija de Zeus. En los trenos ó cantos de duelo, Píndaro desarrolló de una manera aún más explícita sus ideas sobre la inmortalidad, sobre la vida tranquila de los bienaventurados á la luz de un sol eterno en bosques perfumados, entre juegos, fiestas y sacrificios, y sobre los tormentos, en fin, de los réprobos en

<sup>1)</sup> *Nemea* 7, 20 (29).

<sup>2)</sup> Véase, por ejemplo, la olímpica 1, 52 (82). 9, 38 (54).

<sup>3)</sup> *Olímpica* 2, 57 (105) y ss.

<sup>4)</sup> Esto es, el camino que sigue Zeus cuando va á visitar á su padre Cronos, destronado por él, pero con quien ya se ha reconciliado, para consultarle como soberano de los bienaventurados, sobre los destinos del mundo.

la otra vida. En dichos cantos explica especialmente el poeta la vida alternada en la tierra y en los infiernos, por la cual los espíritus se ennoblecen y se elevan: «las almas, dice <sup>1)</sup>, de aquellos á quienes Perséphone libra del primer pecado, envíasalas la diosa después de nueve años al sol superior; de ellas nacen reyes ilustres y hombres célebres por su poderío y eminentes por su ciencia, los cuales son llamados por la posteridad héroes sagrados <sup>2)</sup>».

Claramente se ve que en el tiempo transcurrido entre Homero y Hesiodo se operó un gran cambio en las ideas, que no pudo producirse de repente sino que necesariamente fué resultado de los esfuerzos de muchos sabios é inspirados poetas. Toda la poesía religiosa de los Griegos que trata de la muerte y de la vida futura, se remonta á las deidades que habitando las sombrías profundidades de la tierra, suponíaselas casi extrañas á la vida política y social de la humanidad, y formaban, con el nombre de *dioses Chthónicos* <sup>3)</sup>, un grupo separado del de las divinidades olímpicas. Sólo al culto de aquellas divinidades pertenecían en Grecia los misterios; y precisamente de la creencia en ellas nació la esperanza en la inmortalidad, como se ve en el mito de Perséphone, hija de Demeter. Todos los años en el otoño, Perséphone es arrebatada al mundo de la luz para ser conducida al reino del invisible monarca de las sombras (*Aΐδη*), y hermoorada y rejuvenecida, torna todas las primaveras á los brazos de su madre. De este modo se representaban los antiguos Griegos la muerte y el renacimiento de la vegetación con el cambio de las estaciones. Pero en las vicisitudes de la naturaleza veían también al propio tiempo las vicisitudes de la suerte de los hombres, pues de otra manera habrían mirado á Perséphone sólo como símbolo de la semilla sepultada en el seno de la tierra, y de ningún modo como á soberana de los muertos. Ahora bien, si la diosa de la naturaleza

<sup>1)</sup> *Trenos*, fragm. 4 de Böckh. [110 de Bergk. Que á Píndaro en este respecto se ha atribuido más de lo que él había dicho, parecen demostrarlo los cinco versos citados por Clemente Alejandrino, *Stromata* 4, p. 640 (109 de Bergk), como tomados del treno, y los cuales son considerados con razon como un ensayo de falsificación posterior.]

<sup>2)</sup> Para comprender bien este pasaje conviene observar que según las leyes antiguas el que cometía un homicidio era condenado á destierro ó á esclavitud por ocho años, antes de que le fuese remitida la culpa.

<sup>3)</sup> Respecto de esta distinción, la más importante en el sistema religioso de Grecia, véase el Cap. II, p. 30-31.



inanimada era al mismo tiempo reina de los muertos, parecía natural que el regreso de Perséphone al mundo de la luz se mirase como símbolo de una renovación de la vida humana, como una palingenesia. De aquí que los misterios de Demeter que sobre todo se celebraban en Eleusis, y que desde los primeros tiempos alcanzaron gran fama entre los Griegos, ofrecían nobles y consoladoras esperanzas acerca de la suerte del alma después de la muerte. «Dichoso—dice Píndaro hablando de ellos<sup>1)</sup>—dichoso el que los ha visto y luego descende á la tierra; él conoce el fin de la vida y su origen divino»; y lo mismo dicen los escritores más distinguidos de la antigüedad que mencionan las fiestas de Eleusis<sup>2)</sup>.

Pero ni las Eleusinas ni otras instituciones de este género admitidas en Grecia, ejercieron influencia alguna en la literatura nacional, porque los himnos que en ellas se cantaban lo mismo que las plegarias, no estaban destinados á otro público que el que á ellas asistía ni á otras ceremonias que aquellas para las cuales habían sido compuestos. Existía por otra parte, una sociedad que aunque celebraba los ritos de un culto misterioso, no estaba consagrada á un templo determinado de este culto ni se circunscribía á dar á conocer sus ideas y tendencias á los iniciados, sino que las comunicaba también á individuos completamente ajenos al círculo de aquéllos y las depositaba en monumentos literarios. Era esta sociedad la de los Orficos, cuyo nombre se aplicaba á asociaciones de hombres que bajo los auspicios del antiguo cantor místico Orfeo, se consagraron al culto de Dionysos, para confortar su atribulado espíritu. El Dionysos en cuyo culto se celebraban estos ritos órficos y báquicos<sup>3)</sup>, era el dios chthónico Dionysos Zagreo, estrechamente unido con Demeter y Cora, el cual no sólo representaba la suprema voluptuosidad y la alegría extrema, sino que también la melancolía y la angustia profundas que causan las miserias de la vida humana. Las leyendas y los poemas órficos se referían en su mayor parte á este Dionysos á quien, en su cualidad de divinidad subterránea, se identificaba con Hades—doctrina que el filósofo Heráclito expone como

<sup>1)</sup> *Trenos*, fragm. 8 de Böckh. [114 de Bergk.]

<sup>2)</sup> [Véase principalmente Isócrates, *Panegíricos*, p. 25: καὶ τὴν τελευτὴν, ἧς οἱ μετασχόντες περὶ τοῦ τοῦ βίου τελευτῆς καὶ τοῦ σύμπαντος αἰῶνος ἠδίους τὰς ἐλπίδας ἔχουσιν, y Ciceron, *De legibus* 2, 14, 36.]

<sup>3)</sup> τὰ Ὀρφικὰ καλούμενα καὶ Βακχικά, Heródoto 2, 81.

opinión de una determinada secta<sup>1)</sup>—y en quien los poetas órficos fundaban sus esperanzas en la purificación y en la inmortalidad de las almas. Pero las ceremonias de este culto eran muy diferentes de los ritos báquicos populares. La vida báquica de los Orficos (βακχεύειν) consistía no en una alegría inmoderada y en una loca demencia, sino en una tendencia ascética á la pureza inmaculada de las costumbres<sup>2)</sup>. Después de participar en el banquete místico de la carne cruda de la víctima,—el toro de Dionysos descuartizado (ὠμομάρα),—los Orficos no tomaban ningún otro alimento animal. Llevaban túnicas de blanco lino, como los sacerdotes del Oriente ó del Egipto, de cuyas costumbres, como observa Heródoto (2, 81), tomaron mucho los ritos órficos.

Difícilmente podría determinarse la época en que se formó en Grecia la asociación órfica, y cuándo se comenzó á componer himnos y cantos religiosos del carácter arriba indicado. El origen de estas opiniones acerca de la muerte, más elevadas y más consoladoras que las de Homero, se remonta á la poesía hesiódica. Por lo menos, en los Trabajos y Días, Zeus reúne á todos los héroes de las islas de los bienaventurados, en el Oceano; y de igual suerte, en un verso, que los críticos por cierto no han reconocido como auténtico<sup>3)</sup>, dice que estaban sometidos al poder de Cronos. Ya se vislumbra aquí una gran transformación en las ideas: repugnaba á los humanos sentimientos el imaginar seres divinos, como los dioses del Olimpo y los Titanes, en perpetua é inconciliable discordia, gozando los unos, en su frío egoísmo, de una no interrumpida felicidad y abandonados los otros á todos los horrores del Tártaro. La tranquilidad y la clemencia exigían el imperio de la paz después de las luchas entre las dinastías divinas. De aquí nace la opinión que también profesó Píndaro, según la cual Zeus rompió las cadenas que sujetaban á los Titanes<sup>4)</sup>, y su padre

<sup>1)</sup> En Clemente Alejandrino, *Protrepticum* 2, p. 30 de Potter. (Fragm. 70 en Schleiermacher). [Fragm. 132 de Schuster en Ritschl, *Acta societ. philolog.*, Lipsa, vol. 3, p. 336: véase *ibid.*, p. 54.]

<sup>2)</sup> Véase sobre este punto y sobre otros tratados en el texto, Lobeck, *Aglaophamus*, p. 244.

<sup>3)</sup> Según el verso 169: τῆλοδ' ἐπ' ἀθανάτων τοιοῦν Κρόνος ἐμβασιλεύει (véase sobre esta lección la edición de Götting) que no se encuentra en todos los manuscritos.

<sup>4)</sup> Ζεὺς ἔλυσε Τιτᾶνας. [Píndaro, *Pítica* 4, 291, donde se dice: λῦσε δὲ Ζεὺς ἄφθιτος Τιτᾶνας.]



Cronos, dios de la edad de oro, reconciliado con su hijo continuó rigiendo en las islas del Oceano los destinos de los bienaventurados <sup>1)</sup>. En varios poemas órficos, Zeus llama á Cronos, libertado de su cautividad, para que le ayude á terminar la creación del mundo <sup>2)</sup>. En otros poetas épicos posteriores á Homero, se encuentra también igual tendencia á ideas más sublimes y tranquilizadoras. *Eugamon*, el autor de la *Telegonia* <sup>3)</sup> tomó, según se asegura, del cantor de misterios Museo, la parte de su poema que trataba de la Tesprocia país donde se tributaba entusiasta culto á las divinidades de la muerte <sup>4)</sup>. En la *Alcméonida*, poema en que se celebraba á Alcmeon hijo de Amfiarao, invocábase á Zaqueo como al más poderoso de los dioses <sup>5)</sup>; el poeta aludía aquí al dios de las regiones infernales, como á un ser mucho más elevado que el Hades ordinario. Otro poema de aquel período, la *Miniada*, contenía una descripción detallada de los Infiernos; y de su espíritu puede juzgarse teniendo en cuenta que esta parte del poema que lleva el título especial de «Bajada á los Infiernos» se atribuye por muchos poetas á un órfico llamado Cercops y aun al mismo Orfeo <sup>6)</sup>.

Cuando aparecieron en Grecia los primeros filósofos, debía existir ya una poesía que bajo formas míticas hubiera difundido ideas muy diversas de las de Homero, acerca del origen del mundo y del destino de las almas. La aspiración de los Griegos á conocer las cosas divinas y humanas, sólo penosa y difícilmente logró romper el férreo círculo en que la estrechaban el entusiasmo religioso y el fanatismo sacerdotal; y todas sus tentativas tuvieron que limitarse durante mucho tiempo á ejercitar la inteligencia en la mitología tradicional, antes de explorar los derroteros de la especulación filosófica. En la época de los Siete Sabios encontramos á muchos hombres que dominados por las ideas y por

<sup>1)</sup> [Pindaro, *olímpica* 2, 70 y ss.]

<sup>2)</sup> [El pasaje es citado por Proclo en sus Comentarios al Timeo de Platon 2, p. 63, 49. Fragm. 10 de Hermann. Véase Lobeck, *Aglaophamus*, p. 518.]

<sup>3)</sup> Véase Cap. VI.

<sup>4)</sup> [Clemente Alejandrino, *Stromata* 6, p. 751 de Potter.]

<sup>5)</sup> Πόντια Γῆ, Ζαχρεῦ τε θεῶν παννύπτατε πάντων. *Etymologie Gudianum s. v. Ζαχρεῦς* [Cramer, *Anecdota Oxonia*, vol. 2, p. 443. Véase G. Hermann, *Aeschyl tragodia*, vol. 1, p. 331. Ateneo 11, p. 461, b y Lobeck, *Aglaophamus*, p. 621.]

<sup>6)</sup> ἢ ἐς Αἴδου κατάβασις. \*Véase la opinión contraria sostenida por Welcker, *op. cit.*, p. 423. [Véase Pausanias 10, 28, 2, 7 y 9, 5, 8.]

los ritos del culto de Apolo, en parte por la pureza de sus costumbres y en parte también por la índole fanática de su espíritu, se rodearon de una especie de aureola sobrenatural que aun hoy nos impide entrever el fondo de su carácter. Tal era *Epiménides* de Creta, contemporáneo de Solon, aunque de más edad que él, llamado á Atenas en su cualidad de sacerdote expiador para librar á la ciudad de la maldición que sobre ella hacía pesar el crimen de Cilon (hacia la 42.<sup>a</sup> Olimpiada, 612 a. Chr.). Epiménides era un personaje sagrado y maravilloso, educado por las ninfas, cuya alma podía abandonar el cuerpo siempre y por todo el tiempo que quisiera, y cuya mente, según Platon y otros escritores antiguos, trataba de penetrar por medio de una meditación profunda, los divinos misterios <sup>1)</sup>. Una generación después, *Abaris*, sacerdote expiador también y genio aún más extraordinario que Epiménides, aparece en Grecia con sus ritos de purificación y sus cantos sagrados; para dar á su misión mayor autoridad, se finge hiperbóreo, esto es, del pueblo predilecto de Apolo y el único á quien se mostraba en persona; y para probar su origen, llevaba siempre consigo una flecha que el mismo dios le había dado en el país de los Hiperbóreos <sup>2)</sup>. Siguió un derrotero opuesto al de éste, *Aristeas* de Proconesos, en la Propóntide, que inspirado por Apolo parte para el Septentrión en busca del pueblo predilecto del dios; describe este viaje maravilloso en su poema intitulado *Arimaspea*, que alcanzaron á leer Heródoto y algunos otros griegos más modernos <sup>3)</sup> y que consistía en una colección de no-

<sup>1)</sup> Es difícil determinar si los oráculos, los cantos expiatorios y los poemas como el del nacimiento de los Curetes y de los Coribantes, que generalmente se le atribuyen, son en realidad suyos. Damascio, *De princíp.*, p. 383, le atribuye (según Eudemo), una Cosmogonía en que el huevo del mundo desempeña, como en la Cosmogonía órfica, un papel importante. [La declaración de Platon sobre Epiménides, se encuentra en las *Leyes*, vol. 1, p. 642, d.]

<sup>2)</sup> Tal es la forma antigua de la leyenda, en Heródoto 4, 36, el orador Licurgo y otros. Según la versión más reciente de Heráclides Pónticos, Abaris mismo había sido llevado alrededor del mundo cruzando los aires por la flecha milagrosa.—Abaris compuso también cantos expiatorios, oráculos, y hasta un poema épico intitulado: [La llegada de Apolo al país de los Hiperbóreos].

<sup>3)</sup> [Lo mismo que Heródoto 4, 13 y ss. dice del poema de Aristeas, refieren Dionisio de Halicarnaso, *De Thucyd. judic.* c. 23, Pausanias 1, 24, 6. Longino, *De sublimi*, p. 27, 2, Jahn y Tzetzes, *Chiliadae* 7, 689. Esquilo en Prometeo parece sostener lo mismo en más de una ocasión. Véase E. Tournier, *De Aristeas Proconnesio et Arimaspeo poemate*, Lut. Paris, 1863; y K. Neumann, *Die Hellenen in Skythenlande*, Berlin, 1855, p. 126 y ss.]



ticias etnográficas y de vagas nociones sobre los pueblos septentrionales de una parte, y de ideas y fantasmagorías de otra, relacionadas con el culto de Apolo. El poeta, sin embargo, confiesa que no pudo llegar sino hasta el país de los Isedones, al Norte de los Escitas, é inserta como simples rumores las maravillosas leyendas de los Arimaspes de un solo ojo, de los grifos que guardaban el oro de las montañas, y por último, de los afortunados Hiperbóreos, allende los montes del Septentrión. Aristeas fué también un personaje maravilloso, de quien se dice que acompañó á Apolo en forma de cuervo en la fundación de Metaponte y que muchos siglos después, esto es, en la verdadera época de su florecimiento, hacia el tiempo de Pitágoras, reapareció en la misma ciudad de la Magna Grecia <sup>1)</sup>. *Ferécides*, de la isla de Sirros, y uno de los jefes de la escuela jónica, puede igualmente ser colocado entre estos sabios de carácter sacerdotal, por cuanto revistió de formas míticas sus ideas acerca de la naturaleza de las cosas y de sus causas íntimas. Consérvanse aún fragmentos de una Teogonía de este autor, que tienen un carácter extraño y que ofrecen mucha más analogía con los poemas órficos que con los de Hesiodo <sup>2)</sup>. Infiérese de aquí que en aquella época el carácter de la poesía teogónica había sufrido una transformación radical y que ya estaban en boga las ideas órficas.

No es posible, sin embargo, probar la existencia de ninguna obra literaria de Órficos anteriores á Ferécides, sin duda porque los himnos y los cantos religiosos que componían estaban destinados exclusivamente á las asociaciones místicas y estaban íntimamente ligados con los ritos que éstas observaban. Pero la literatura órfica no aparece difundida y potente hasta la época de las guerras médicas, cuando los restos del orden pitagórico de la Magna Grecia se unieron á las órficas asociaciones. La filosofía de Pitágoras no tenía realmente analogía alguna con la índole de los misterios órficos: la educación, la vida, la cultura toda á que aspiraba el orden de los Pitagóricos en la Italia meridional, no

<sup>1)</sup> [De otro modo reproduce Tournier este relato en *op. cit.*, p. 4.]

<sup>2)</sup> Sturz, *De Pherecyde*, p. 40 y ss. La mezcla de seres divinos (*θεοκρασία*), el dios Ofioneo, la unidad de Zeus y de Eros y otras muchas ideas de la Teogonía de Ferécides, se encuentran también en poesías órficas. La Cosmogonía de *Acusilao* (Damascio, p. 383 según Eudemo) en que el Eter, Eros y Metis son considerados como hijos del Erebo y de la Noche, tiene igualmente grandes conexiones con los órficos. Véanse los Caps. XVII y XVIII.

tenían la menor semejanza con la vida y las costumbres de los secuaces de Orfeo. Mientras que para éstos el culto de Dionysos era el centro de sus ideas religiosas y el punto de partida de todas sus especulaciones sobre los destinos del hombre y del Universo, no se encuentra huella alguna de esta preeminencia del culto de Baco en las ciudades de la liga Pitagórica, cuyos filósofos preferían el culto de Apolo y de las Musas, más en armonía con el espíritu de sus instituciones sociales y políticas. Esta fusión no llegó á verificarse hasta que, destruída Sibaris, la liga Pitagórica en la Magna Grecia, fué disuelta y perseguida con encono por el partido popular (hacia el año 1 de la 69.<sup>a</sup> Olimpiada, 504 a. Chr.), en cuyas circunstancias era natural y lógico que muchos Pitagóricos, cediendo á su entusiasmo por las asociaciones, corrieran á refugiarse en los conventículos órficos santificados por la religión. En esta época florecieron varios Pitagóricos conocidos como autores de poemas órficos, como *Cercops*, á quien se atribuía el gran poema intitulado las «Sagradas leyendas» (*τεροί λόγοι*), toda una teología órfica en veinticuatro rapsodias y que era probablemente obra de muchos ingenios, entre los cuales se cita á un cierto Diognetes; Brontino, pitagórico también, citado como autor de un poema órfico sobre la Naturaleza (*φυσικά*) y de otro intitulado «El manto y la red» (*πέπλος καὶ δίπτυον*),—imágenes con las cuales simbolizaban los Órficos la creación;—y *Arignate* que pasa por discípula y hasta por hija de Pitágoras, la cual escribió un poema intitulado «Las Báquicas». También fueron poetas órficos *Persino* de Mileto, *Timocles* de Siracusa y *Zopiro* de Heraclaea ó de Tarento. Nos es mucho más conocido *Onomácrito*, el cual no debía tener grandes conexiones con los Pitagóricos, toda vez que antes de que la liga Pitagórica se disolviera, vivía al lado de Pisístrato y de sus hijos, por quienes era tenido en grande estima. Onomácrito coleccionó para estos bibliófilos los oráculos de Museo, y según Heródoto <sup>1)</sup>, el poeta Laso le sorprendió en este trabajo en flagrante delito de falsificación; compuso también cantos para las ceremonias báquicas y en ellos introdujo á los Titanes en el ciclo mítico de Dionysos, atribuyéndoles la muerte del joven dios <sup>2)</sup>; por donde se ve cuánto se apartaba la mitología órfica de la Teo-

<sup>1)</sup> [7, 6, véase Cap. V, p. 101. Imitáronse los versos órficos hasta en las épocas alejandrina y cristiana.]

<sup>2)</sup> Tal es el sentido del importante pasaje de Pausanias 8, 37, 3.



gonía de Hesiodo. En la época de Platon existía gracias á estos poetas una numerosa colección de cantos que corría con el nombre de Orfeo y de Museo y que los rápsodas recitaban en los juegos públicos, como las epopeyas de Homero y de Hesiodo <sup>1)</sup>. En aquella misma época, los Orfeotelestes—oscura secta de mistagogos procedente de las asociaciones órficas—mostraban también toda una colección de libros de Orfeo y de Museo, en los cuales fundaban sus profecías cuando iban á llamar á la puerta de los ricos, prometiéndoles por medio de sacrificios y de cantos expiatorios la absolución de todas sus culpas y de las de sus antepasados <sup>2)</sup>.

Por lo que hace á los asuntos de los poemas órficos observaremos que es muy difícil separar los fragmentos que de ellos han llegado hasta nosotros, de las composiciones órficas posteriores de la época de la decadencia del Paganismo. Por otra parte, para dar una explicación detallada de los mencionados poemas, veríamosnos forzados á penetrar en el laberinto de la mitología antigua y de la historia de la religión; así, pues, nos limitaremos á señalar algunos puntos capitales que dan idea del carácter y plan de aquellas composiciones, tomándolos en su mayor parte de la Cosmogonía órfica que los escritores posteriores califican de ordinaria (ἡ συνήθης) <sup>3)</sup>—porque había otras más fantásticas y extravagantes—y la cual verosímelmente formaba parte de la gran obra intitulada «Leyendas sagradas».

En la Teogonía órfica se revela, desde sus albores, la tendencia á sobrepujar á la Teogonía de Hesiodo y á remontarse á ideas más generales, más enciclopédicas que las del caos hesiódico. La Teogonía órfica coloca á la cabeza del Universo á Cronos, el tiempo, al cual atribuye una esencia y una fuerza creadoras. Cronos engendra en sí mismo el Caos, y del Caos forma en medio del Eter, el brillante huevo del mundo. La idea del huevo del mundo era común á muchos sistemas del Oriente, de los cuales se encuentran vestigios en las antiguas leyendas griegas como la de los Dioscuros; pero los poetas órficos fueron los primeros en

<sup>1)</sup> Platon, *Ion*, p. 536, b.

<sup>2)</sup> Platon, *República* 2, p. 364, e. [βιβλίων δὲ ὄμαδον, que Temistio, *Or.* 2, p. 32, b, ha imitado. Véase el escoliasta: βιβλίων περὶ ἐποδῶν καὶ καθαρῶν καὶ μελιγγμάτων y O. Müller, *Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie*, p. 380-381.]

<sup>3)</sup> [Damascio, *De princíp.*, p. 381.]

difundirla y desarrollarla entre los Griegos. Este huevo contiene la vida toda del Universo que desde él se desarrolla, como la vida de un pajarillo, del centro invisible de una nada aparente. De este huevo que encierra la materia del Caos, y que es fecundado por los vientos y por el Eter, nace Eros, el de las áureas alas <sup>1)</sup>. La idea de este Eros, considerado como ente cosmogónico, fué más desarrollada que por Hesiodo, por los Orficos, los cuales le daban también el nombre de Metis, esto es, espíritu del mundo. Los órficos modernos le llamaron Phanes <sup>2)</sup>. Los poetas órficos consideraban á este Eros-Phanes como un ser panteístico ó universal en el cual se hallaban reunidas las diversas partes del mundo en una unidad orgánica, como los miembros de un mismo cuerpo. El cielo era su cabeza, la tierra sus pies, el sol y la luna sus ojos y la salida y la puesta de los astros sus cuernos. Uno de estos poetas dice á Phanes con tanta elegancia como ingenio: «tus lágrimas son la desventurada raza humana, y con tu sonrisa creaste la sagrada progenie de los dioses» <sup>3)</sup>. Este Eros da origen á toda una geneología de dioses análoga á la de Hesiodo: en la Noche, su hija, engendra Eros el Cielo y la Tierra que á su vez engendran á los Titanes; de entre éstos, Cronos y Rhea son los padres de Zeus á quien los Orficos representaron también como el dios supremo que gobierna el mundo, que todo lo abraza con su actividad infinita, y que usurpó el puesto á Eros-Phanes identificándose con él. Esto dió ocasión á la fábula de Phanes devorado por Zeus, leyenda que es palmaria imitación del mito hesiódico en que Zeus devora á Metis, la diosa de la sabiduría. Hay que notar, sin embargo, que Hesiodo quería sólo significar con esto que Zeus conocía todo cuanto puede dañar ó favorecer, mientras que los Orficos representaban en Zeus al alma del mundo; razon por la cual decían de él que era el primero y el último, el principio, el medio y el fin, hombre y mujer y, en suma, todo cuanto

<sup>1)</sup> Se encuentra también este rasgo en la parodia de la cosmogonía órfica, de Aristófanes, *Aves* 694, según el cual el verso órfico de los escolios de Apolonio de Rodas, 3, 26 debiera entenderse de este modo:

Αὐτὰρ Ἔρωτα Χρόνος (ἢ Κρόνος) καὶ πνεύματα πάντα  
(es nominativo) ἐτέκνωσεν.

<sup>2)</sup> [Véase Lobeck, *Aglaophamus*, p. 470 y 482.]

<sup>3)</sup> [Proclo en sus comentarios á la *República* de Platon, p. 385 edic. Basil. Véase Lobeck, *Aglaophamus*, p. 889 y 890.]



existe <sup>1)</sup>. El Universo estaba diversamente relacionado con Zeus y con Eros; los Orficos referían también cómo Zeus reunió en un organismo armónico los elementos discordes, restableciendo con su sabiduría la primitiva unidad que existía en Phanes y que había sido destruída por la enemistad y la lucha. Y aquí encontramos la idea de una creación del Universo perfectamente extraña á los antiguos poetas griegos. Mientras que los Griegos del tiempo de Homero y de Hesiodo consideraban al mundo como un ser que impulsado por íntimo instinto de vida crece y se desarrolla hasta adquirir una forma cada vez más perfecta, los Orficos veían en la divinidad un obrero que con una materia preexistente y con arreglo á un plan determinado emprende y realiza la construcción del mundo; y para hacer más comprensible su idea, empleaban la imagen de un volcan en que se hallaban mezclados los diversos elementos, ó la de un peplos, manto ó velo en que los diversos hilos se entrelazan y se cruzan para formar un solo tejido; así se encuentran varios poemas órficos con los títulos de «Crater» y «Peplos».

No menos importante es la diferencia que existe entre las ideas de los poetas órficos sobre los destinos del mundo y las que sobre este mismo punto tenían los Griegos antiguos. Los poetas de la nueva secta no se detenían en el estado *actual* del mundo y mucho menos se contentaban con la triste teoría de Hesiodo sobre la sucesión de edades cada vez más desdichadas, sino que al término de todas las cosas, esperaban ver cesar las enconadas luchas de las pasiones, y reinar paz absoluta y la quietud y la felicidad de las almas. Sus esperanzas se cifraban principalmente en Dionysos, cuyo culto era el punto de partida de sus ideas y sentimientos religiosos. Dionysos Zagreo era, según ellos, hijo de Zeus, quien transformado en dragon lo había engendrado en su hija, Cora-Perséphone, antes de que fuese trasportada al reino de las sombras. El joven dios arrojó grandes peligros y todos los horrores de la muerte, rasgo esencial de la mitología de Dionysos tal y como se refería principalmente en la comarca de Delos, y que los Orficos, con especialidad Onomácritos transformaron en la maravillosa leyenda conservada por los escritores posteriores. Según esta leyenda, Zeus hizo rey á Dionysos y le sentó en

<sup>1)</sup> [A esto alude Platon en sus *Leyes*, 4, p. 715, e: ὁ μὲν δὲ θεός, ὡσπερ καὶ ὁ παλαιός λόγος ἀρχὴν τε καὶ τελευτὴν καὶ μέσα τῶν ὄντων ἀπάντων ἔχων.]

el trono del cielo, dándole por protectores á Apolo y los Curetes <sup>1)</sup>. Pero los Titanes impulsados por la celosa Hera, y disfrazándose para no ser conocidos—costumbre muy generalizada en las fiestas báquicas—le sorprenden mientras que Dionysos, entretenido con varios objetos, entre ellos con un hermoso espejo, no nota que se acercan á él. Después de larga y terrible lucha, los Titanes vencen á Dionysos, le matan y le dividen en siete pedazos, porque ellos eran también siete <sup>2)</sup>; pero Palas logra apoderarse del corazón aún palpitante <sup>3)</sup>, que Zeus se traga en una bebida para engendrar segunda vez á Dionysos; pues el corazón era considerado por los antiguos como el verdadero asiento de la vida. Al mismo tiempo Zeus venga la muerte de su hijo matando y quemando con sus rayos á los Titanes, de cuyas cenizas, según la leyenda de estos Orficos, nacieron los hombres en los cuales hay también algo de Dionysos, pero del Dionysos descuartizado. Este dios asesinado y engendrado segunda vez, era el destinado á suceder á Zeus en el gobierno del mundo y á restablecer la edad de oro. Dionysos era al mismo tiempo para los Orficos el dios de quien se esperaba la salvación de las almas, las cuales, según una idea órfica á la cual alude Platon más de una vez, eran castigadas encerrándolas en el cuerpo como en una cárcel. Describíase extensamente en estos poemas los tormentos del alma en su prisión, las fases y los grados porque pasa hasta llegar á un estado superior, su purificación y su transfiguración sucesivas; y representábase á Dionysos y á Cora (*Liber cum Libera*) como las divinidades encargadas de dirigir y purificar las almas <sup>4)</sup>.

Así en la poesía de los cinco primeros siglos de la literatura griega, reemplaza á la serena alegría que inspiraba la vida sensual y que caracterizaba la primitiva epopeya, un profundo sentimiento de las miserias de la vida humana y una aspiración entusiasta á mayor felicidad. Y si bien este sentimiento no se ex-

<sup>1)</sup> [Preelo en sus comentarios al *Alcibiades* de Platon, p. 83. Véase Lobeck, *Aglaophamus*, p. 553 y 554.]

<sup>2)</sup> Los poetas órficos incluían á Forcis y Dione en el número de los Titanes y Titánidas hesiódicos.

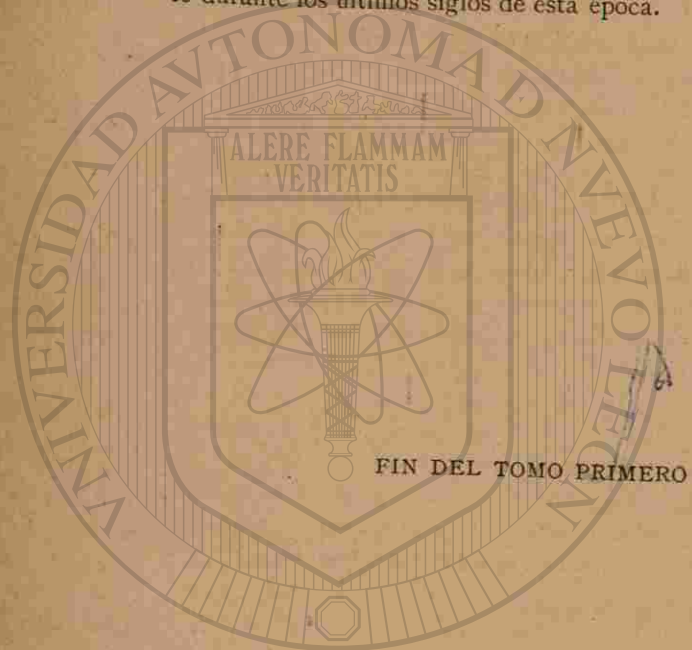
<sup>3)</sup> *κρᾶτιν παλλομένην*—fábula etimológica. [Véase Eustacio, p. 84, y Lobeck, *Aglaophamus*, p. 560.]

<sup>4)</sup> [Véase sobre toda esta materia á Zeller, *Philosophie der Griechen*. 4.ª edic., vol. 1, p. 79 y ss.]



tendió en Grecia hasta el punto de generalizarse en la nación entera, echó sin embargo profundas raíces en ciertos espíritus uniéndose á más severas consideraciones sobre la vida.

Convirtamos ahora nuestras miradas á los primeros progresos que los Griegos hicieron en la expresión prosáica del pensamiento durante los últimos siglos de esta época.



## INDICE

## TOMO PRIMERO

	Páginas.
PRÓLOGO del Excmo. Sr. D. Alfredo Adolfo Camús.....	V
Idem de la 1. <sup>a</sup> edición.....	I
Idem de la 2. <sup>a</sup> .....	3
Idem de la 3. <sup>a</sup> .....	5
Idem de la 4. <sup>a</sup> .....	9
INTRODUCCIÓN.....	II
CAPÍTULO PRIMERO	
La lengua de los antiguos Griegos.....	15
CAPÍTULO II	
La religión primitiva de los Griegos.....	27
CAPÍTULO III	
La poesía primitiva de los Griegos.....	35
CAPÍTULO IV	
La epopeya griega antes de Homero.....	55
CAPÍTULO V	
Homero.....	73
CAPÍTULO VI	
Los poetas y los poemas cíclicos.....	107
CAPÍTULO VII	
Los himnos homéricos.....	121



	<u>Páginas.</u>
<b>CAPÍTULO VIII</b>	
Hesiodo.....	129
<b>CAPÍTULO IX</b>	
Otros poetas épicos.....	163
<b>CAPÍTULO X</b>	
La poesía elegíaca y el epigrama.....	171
<b>CAPÍTULO XI</b>	
La poesía yámbica y trocaica.....	209
<b>CAPÍTULO XII</b>	
Época de desarrollo de la música griega.....	239
<b>CAPÍTULO XIII</b>	
La poesía lírica de los Eolios.....	263
<b>CAPÍTULO XIV</b>	
La lírica dórica hasta Píndaro.....	303
<b>CAPÍTULO XV</b>	
Píndaro.....	341
<b>CAPÍTULO XVI</b>	
La poesía teológica.....	359

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN<sup>®</sup>  
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



