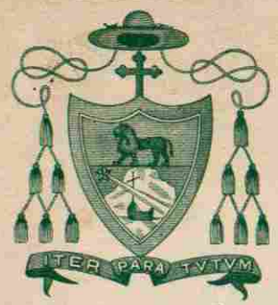
MÜLLER

LITERATURA GRIEGA

2

PA3057
.M8
v.2
1889

0 0003



EX LIBRIS
HEMETHERII VALVERDE TELLEZ
Episcopi Leonensis

1080018721

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA ALICANTE

CARLOS OTFRIDO MÜLLER

HISTORIA

DE LA

LITERATURA GRIEGA

HASTA LA EPOCA 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

TOMO II

MADRID

ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO DE RICARDO FÉ

Calle de Cedaceros, núm. 11

1888

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEON
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE NUEVO LEON
Biblioteca Universitaria

Capilla Alfonsina
Biblioteca Universitaria

46383

Es propiedad:
Queda hecho el depósito que previene la Ley.

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE NUEVO LEON
ALERE FLAMMAM VERITATIS
PA3057
.N48
v.2
1996
CAPILLA ALFONSINA
FONDO EMETERIO VALVERDE Y TELLEZ

CAPÍTULO XVII.

Escritos filosóficos.

No siendo la presente obra una historia de la filosofía, sino de la literatura helénica y de la cultura intelectual del pueblo griego, claro es que al hablar de los antiguos filósofos de Grecia no hemos de tratar cuestiones que únicamente debe resolver una obra de aquella índole. La filosofía forma un ramo especial de ocupación para la humana inteligencia, fundado en necesidades de nuestra razon, que no surgen en todos los hombres y que no aparecen sino en ciertos grados del desarrollo de la cultura intelectual. Constituyen su esencia ideas y pensamientos que están en perpetua lucha, y si por acaso algún filósofo logra equilibrarlos, la balanza no tarda en inclinarse y el edificio se desploma para ser sustituído por otro fabricado con los mismos materiales, pero con arreglo á un plano completamente diverso. Para comprender bien las ideas especulativas de los antiguos filósofos griegos conservadas en las noticias y fragmentos que de sus obras han llegado hasta nosotros, y para penetrarse de la originalidad de cada uno de aquellos grandes pensadores así como del lugar que le corresponde en la historia del pensamiento filosófico, no sólo es indispensable sentir verdadero interés por este mundo de la idea, sino que es igualmente preciso estar libre de prejuicios y de simpatías por un sistema determinado. Sea cualquiera la importancia que para el lector tengan estas especulaciones metafísicas, son perfectamente extrañas al asunto de esta obra destinada á estudiar el pueblo griego en su conjunto y á exponer cuanto directamente haya contribuído á enriquecer la vida intelectual de aquella nación. Ahora bien; la *filosofía* en sus comienzos, y aun mucho tiempo después, se mantuvo tan alejada de la cultura general del

010003

pueblo, como íntimamente ligada estuvo con ésta la *poesía*. La poesía, en efecto, transfigura y dignifica la vida de la nación, la esfera del pensamiento, la religión, la mitología, las costumbres y las instituciones políticas y sociales, todo, en suma, lo que contribuye á caracterizar más distintamente un pueblo; ella es la flor de la existencia histórica y positiva de la nación. La filosofía, por el contrario, comienza por arrancar el espíritu á la influencia de las opiniones y de las costumbres en que se ha educado, de las ideas populares relativas á la naturaleza de los dioses y del universo, de los principios morales y de las instituciones políticas [1]). El filósofo tiende siempre á tener ideas propias y á alcanzar una autonomía que á menudo le lleva á una oposición abierta contra las instituciones positivas y á un soberbio desdén por todo cuanto es ciencia y arte tradicionales. Así es que desde sus comienzos, la filosofía renuncia al ornamento del verso, esto es, á aquella forma del discurso que hasta entonces había servido de medio de expresión á todo sentimiento noble y levantado; y es la primera que adopta el lenguaje vulgar, cosa á que no se habría atrevido si sus obras hubieran sido compuestas para ser recitadas en presencia de la multitud que acudía á las fiestas y á los juegos. Necesitábase, en efecto, mucho atrevimiento para interrumpir en tales solemnidades la rítmica de los armoniosos exámetros y de los metros líricos con un discurso pronunciado en el lenguaje ordinario. Pero no consistiendo los escritos más antiguos de los filósofos griegos sino en breves exposiciones de sus principales doctrinas hechas para ser comunicadas á un número muy limitado de personas, no había motivo para separarse de la forma ordinaria de hablar, ya desde hacía largo tiempo usada para consignar las leyes, los tratados de alianza, etc. [2]). En realidad, la prosa está tan íntimamente ligada con la escritura, que puede asegurarse que si esta última se hubiera generalizado antes entre los griegos, la poesía no hubiera conservado por tanto tiempo su preponderancia en la nación helénica. La filosofía, no obstante, á medida que se desarrollaba, reclamaba el auxilio de la poesía para cautivar más la atención; de suerte que si hubiéramos de sujetarnos estrictamente á las divisiones de nuestro plan, habríamos pasado de la poesía teológica á la poesía filosófica. Pero como en la presente obra nos atenemos al orden cronológico y al desarrollo natural é íntimo de las diversas ramas de la literatura, al lado de las composiciones en prosa colocaremos la poesía filosófica, que no es otra cosa, en suma, que una ligera desviación del estilo de ordinario empleado en los escritos filosóficos.

[1]) [La palabra filosofía se aplica aquí en un sentido muy lato, como en Heródoto, 1, 30, y en el discurso de Pericles en Tucídides, 2, 40.]

[2]) Véase acerca de este particular el capítulo siguiente.

Aunque desde un principio los filósofos griegos tendieron á aislarse y á meditar con ánimo sereno é imparcial acerca de la esencia de las cosas, es lo cierto que ninguno de ellos pudo sustraerse en absoluto á la influencia del medio ambiente y de las circunstancias que le rodeaban. Por tanto, podemos clasificar á los primeros filósofos en diversos grupos, según las razas y las comarcas á que pertenecieron, ya que no es aplicable á aquel período la división en escuelas, por ser á la sazon desconocida la trasmisión regular y ordenada de teorías por una serie no interrumpida de maestros y de discípulos. El primer impulso que recibió la filosofía especulativa, diéronselo los *jonios*, pueblo que no sólo había demostrado su decidida afición á conocimientos nuevos y variados, sino que también había dado pruebas de una inclinación patente á las investigaciones científicas de los fenómenos físicos [1]). Por esta razón, los antiguos dieron á estos sabios de la Jonia los nombres de *filósofos*, *físicos* ó *fisiólogos*. Con la audacia propia de la inexperiencia y de la ignorancia, diéronse á investigar lo más abstruso é intentaron descubrir la causa remota, el origen de la existencia de las cosas, sin ayuda de otros experimentos físicos que los que se hallan al alcance de un hombre cualquiera, y cuando ignoraban todavía los elementos más rudimentarios de las ciencias matemáticas. Si por una parte el atrevimiento de estos jonios, que pasando por cima de los grados intermediarios pretendían resolver los más árduos problemas, nos arranca una sonrisa, de otra no puede por menos de causarnos admiración profunda la perspicacia maravillosa con que muchos de ellos adivinaron la íntima conexión de fenómenos que sólo

[1]) [Que la civilización oriental ejerció marcado influjo en el desarrollo de la especulación física de los jonios, así como que ésta en época remota lo ejerció también en el desarrollo de la música, es más que verosímil, aun cuando hasta aquí no se ha logrado señalar el alcance y la importancia de esta influencia. Los descubrimientos astronómicos atribuidos á Tales son los que principalmente se apoyan en anteriores observaciones, si en realidad no fueron fielmente transportados del Oriente. Véase la página 6, nota 2.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

posteriores progresos de las ciencias naturales han podido hacernos comprender. La índole de estas especulaciones demuestra que los jonios no procedían *a priori* é independientemente de la experiencia, sino que antes bien comenzaron por estudiar las causas de los fenómenos y la naturaleza de las cosas. Distinguiéronse siempre los griegos por un claro espíritu de observación atenta y delicada; pero jamás, ni aun en los tiempos en que ya tenían atesoradas gran número de observaciones acerca de la naturaleza, se elevaron á la investigación de las leyes reguladoras de los fenómenos físicos, campo que abandonaron por entero á la ciencia moderna, limitándose por ende á la simple experimentación de aquellos mismos fenómenos [1]).

Antes de pasar de estas consideraciones generales á hablar individualmente de los diferentes sabios de la escuela jónica (tomando esta expresión en su sentido más lato), mencionaremos á un autor, digno de nota, porque forma, por decirlo así, como un eslabon intermediario entre los entusiastas sacerdotes Epiménides, Abaris y otros de que ya hemos hablado, y los fisiólogos jónicos. *Ferécides*, nacido en Siro, una de las islas Cícladas, es el primer griego de quien poseemos fragmentos en prosa, y fué seguramente uno de los primeros que, siguiendo la costumbre de los jonios, los cuales aún no habían recibido el papirus de Egipto, confiaron á pieles de oveja (διφθέραι) sus conocimientos científicos aún muy escasos [2]); pero á su prosa sólo puede aplicarse el nombre de tal, porque rompió las trabas de la rima y no porque expresase las ideas y pensamientos de una manera llana y sencilla. Su libro comenzaba de esta suerte (en Diógenes Laercio, 1, 19): «Zeus y el tiempo (Cronos) y la tierra primitiva (Chthonia) han existido siempre. Pero la tierra primitiva se llamó Tierra (ghe), desde que Zeus la honró.» Cuenta luego Ferécides cómo Zeus se transformó en dios del amor (Eros) cuando quiso formar el mundo, con los materiales creados por Cronos y Chthonia. «Zeus —continúa en Clemente Alejandrino, *Stromateon*, 6, p. 264 y 272 —formó un manto amplio y hermoso en el cual pintó la Tierra y Ogenos (Océano) y las moradas de Ogenos, y extendió el manto en una encina alada [1])». Sin pretender dar una exacta interpretación de estas imágenes, parece indudable que Ferécides, por sus ideas y por su estilo tiene muchos puntos de contacto con los teólogos órficos, entre los cuales debe colocársele más bien que entre los físicos de la Jonia [2]).

Floreció Ferécides en la época de los Siete Sabios, uno de los cuales, *Tales de Mileto*, aparece el primero en la serie de los físicos jónicos. Los Siete Sabios, como ya antes hemos tenido ocasión de hacer notar, no eran pensadores solitarios que debieran su fama á sus especulaciones, incomprensibles para el vulgo; su reputación, difundida por toda la Grecia, descansaba única y exclusivamente en su actividad como estadistas, como consejeros del pueblo en los asuntos públicos, como hombres prácticos en una palabra. Más de una anécdota da testimonio de la experiencia de Tales en los negocios de Estado y en las cuestiones económicas. Heródoto [3]), especialmente, cuenta que después de la caída de Creso, estando amenazados los jonios por el poderío de Ciro, Tales, á la sazón de edad muy avanzada, les aconsejó estableciesen una capital jónica en medio de la costa, en Teos, por ejemplo, donde se deliberaría sobre cuanto afectara á los intereses de la raza, y con la cual todas las demás ciudades de la Jonia man-

[1]) [Esto aparece también claramente demostrado en la historia de las ciencias médicas.]

[2]) Heródoto, 5, 58. La expresión Φερεκύδουζδ ιφθέρα ha dado sin duda alguna origen á la fábula según la cual Ferécides había sido degollado en castigo de su ateísmo; de ateos se acusaba también á todos aquellos antiguos filósofos. [Aquí deberia explicarse el modo y manera cómo nació esta leyenda. No debe, por lo demás, creerse en la verosimilitud de tal castigo, como tampoco en las noticias análogas que se nos han trasmitido acerca de la piel de Epiménides. Véase acerca de este punto á Nitzsch, *De historia Homeri*, p. 161 y 162.]

[1]) Véase Sturz, *Commentatio de Pherecyde utroque* en sus *Pherecydis fragmenta*, ed. alt. 1824. *Entre los escritores modernos véase Preller, *Die Theogonie des Pherekydes von Syros*, *Rhein. Museum*, 1846, p. 377 y ss., [en su colección última, p. 350 y siguientes.] Demuestran plenamente la autenticidad de estos fragmentos las escasas formas jónicas antiguas [por ejemplo Ζάς, con el acusativo Ζᾶντα, ἐμεῦ, Ῥῆ por Ῥεά] que de ellos citan los eruditos gramáticos Apolonio y Herodiano. [Acerca del título y contenido de la obra de Ferécides, dice Suidas: ἔστι δὲ ἅπαντα ἃ συνέγραψε ταῦτα· Ἑπτάμυχος ἤτοι Θεοκρασία ἢ Θεογονία· ἔστι δὲ Θεολογία ἐν βιβλίοις δέκα, ἔχουσα Θεῶν γένεσιν καὶ διαδοχάς. Preller, *op. cit.*, p. 351, pretende sustituir, siguiendo á Eudemo en Damascio, c. 124, p. 384 de Kopp, Ἑπτάμυχος, por Πεντέμυχος.]

[2]) [Distinta de ésta es la opinión de Aristóteles en su *Metafísica*, núm. 4, página 1092, b, 9; de cuyas palabras: σὶ γε μεμιγμένοι αὐτῶν (esto es, el poeta) καὶ (según Bonitz debe suprimirse) τῷ μὴ μυθικῶς ἅπαντα λέγειν, οἷον Φερεκύδης καὶ ἕτεροί τινες, τὸ γεννῆσαν πρῶτον ἄριστον τιθέασι, se desprende, por lo demás, que Ferécides no formó una escuela aislada.]

[3]) [1, 170.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

tendrían las mismas estrechas relaciones que con Atenas sostenían los demos del Atica. Era Tales más joven cuando se dice que predijo á los jonios el eclipse total de sol que, hacia el año 610 ó 603 a. Chr., puso fin á la batalla que los medos, mandados por Ciaxares, mantenían con los lidios dirigidos por Haliates [1]. No llegando á la sazon sus conocimientos matemáticos á la doctrina de Pitágoras, es indudable que Tales utilizó en esta ocasión fórmulas astronómicas recogidas por él en el Asia Menor, de los caldeos, verdaderos padres de la astronomía de los griegos y demás naciones. Dícese también que fué el primero en dar á conocer varios problemas, como, por ejemplo, el de la igualdad de los ángulos de la base de un triángulo isósceles. Tales era evidentemente muy práctico. Cuando sus teorías propias no le bastaban, apelaba á los conocimientos de los pueblos más adelantados en el estudio de las ciencias naturales. Él fué quien aconsejó á sus compatricios que no navegasen siguiendo la dirección de la Osa Mayor que describe un gran círculo alrededor del polo; sino que siguiendo el ejemplo de los fenicios, de los cuales, según Heródoto [2]), descendía la familia de Tales, tomasen por guía la Osa Menor á la que también se daba el nombre de fenicia [3]). Tales no fué poeta ni escritor. Los antiguos no pudieron citar con certeza ninguna obra escrita por él [4]). Así, las noticias que tenemos de sus tesis filosóficas, descansan sólo en el testimonio de sus coetáneos y de sus inmediatos sucesores, y en vano sería tratar de formar un sistema cósmico que fuese trasunto fiel de sus ideas. Lo único que

[1]) Si Tales, como afirma Eusebio (véase Apolodoro en Diógenes Laercio, 1, 37), nació el año 2 de la 35.ª Olimpiada (639 a. Chr.), tenía entonces 29 ó 36 años. [Según otra opinión acorde con Plinio, *Hist. Nat.*, 2, 12, el eclipse de sol ocurrió el 28 de mayo del 585. Véase sobre este particular á Zeller, *Die Philosophie der Griechen*, vol. 1, p. 171 de la 4.ª edic.]

[2]) [1, 170.]

[3]) Escolios al *Phaenom.* de Arato, 39. En análogas tradiciones descansaba verosimilmente la ναυτικὴ ἀστρολογία, que los antiguos atribuyeron á Tales, pero que testimonios más fidedignos atribuyen á un escritor más moderno, Focio de Samos. [Consúltese para conocer á Tales como matemático y como astrónomo, lo que Diógenes Laercio, 1, 23, cita de la Historia de la Astronomía de Eudemo.]

[4]) [Según el testimonio de un cierto Lobon de Argos, en Diógenes Laercio, 1, 34, Tales no escribió en su vida más de 200 líneas. Aristóteles tampoco conoce ninguna obra de Tales, y cita sus teorías tomándolas de la tradición.]

puede inferirse de las tradiciones más fidedignas, es que Tales, lejos de mirar á la naturaleza como una materia inanimada, la consideraba como animada por un principio de vida y decía en su gráfico lenguaje: «Todo está lleno de divinidad [1])»; aduciendo como pruebas el imán y el ámbar por sus propiedades magnéticas y eléctricas. Sábese también que consideraba el agua como principio ó materia primitiva y generadora [2]); probablemente porque adoptando ya la forma sólida, ya la gaseosa, le enseñaba cómo en la naturaleza un sér puede ser idéntico á sí mismo aun revistiendo las formas más diversas. Estos datos, aunque escasos, bastan para hacernos ver en Tales al génio que disipa las vulgares preocupaciones que en el hombre producen las impresiones de los sentidos, para buscar la causa de las formas externas en las fuerzas motrices que se encuentran, no en el aspecto, sino en la esencia íntima de las cosas.

Sigue á Tales, *Anaximandro*, también de Mileto. Parece indudable que escribió su obrita acerca de la naturaleza, περὶ φύσεως — como se intitulan casi todos los libros de los físicos jónicos, — el año 2 de la 58.ª Olimpiada, 547 a. Chr., cuando Anaximandro contaba 64 años [3]). Con ella comienza la literatura filosófica de los griegos, en la cual no pueden considerarse comprendidas las misteriosas revelaciones de Ferécides. Su estilo debía ser muy conciso y más propio de la poesía que de la prosa, dado que el simple discurso de la razón analítica apenas había tenido ocasión ni tiempo para formarse. Al menos los escasos fragmentos que de la obra de Anaximandro han llegado hasta nosotros, están escritos en este estilo. Es también muy verosímil que las exposiciones astronómicas y geográficas que se atribuyen á Anaximandro fuesen capítulos de esta obra. Poseía este escritor un gnomon ó reloj de sol, que sin

[1]) En el pasaje de Aristóteles, *De anima*, 1, 5, 15, las palabras πάντα πλήρη θεῶν εἶναι son las únicas que hay de Tales; ἐν ὅλῳ τὴν ψυχὴν μεμῖχθαι constituyen la glosa de Aristóteles.

[2]) Ἀρχή, αἰτία. Anaximandro fué el primero que usó la expresión ἀρχή.

[3]) No se comprendería cómo Apolodoro sabía que Anaximandro tenía 64 años el 2 de la 58.ª Olimpiada (Diógenes Laercio, 2, 2), ni cómo Plinio (*Historia natural*, 2, 8) colocaba en la 58.ª Olimpiada el descubrimiento de la inclinación de la ecliptica, si Anaximandro no hubiera mencionado en su obra este año. ¿Quién si no habría podido registrar entonces semejantes descubrimientos? [La cita de Plinio está sin duda tomada de una de las muchas obras περὶ εὑρημάτων, escritas desde la época de Aristóteles.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

duda adquirió en Babilonia [1]), con ayuda del cual determinó en Esparta que continuaba siendo el centro de la civilización helénica, los solsticios y los equinoccios y calculó la inclinación de la eclíptica [2]). Según Eratóstenes [3]), él fué también el primero que intentó dibujar una carta geográfica, con el propósito más que de hacer una descripción de los diversos países y pueblos, de trazar una división matemática del globo. Según Aristóteles [4]), Anaximandro admitía la existencia de innumerables mundos que llamaba dioses, porque imaginaba estos mundos como seres dotados de fuerza motriz propia, y sostenía que naciendo unos cuando otros se destruían, este movimiento debía durar eternamente. Estos mundos, según él, procedían del sér primitivo infinito, ó más bien indeterminado, al cual daba el nombre de ἄπειρον y cuyos atributos excluía como otras tantas limitaciones para llegar á la idea de una sustancia primitiva de donde todo nace y á la que todo vuelve. «Todo cuanto existe, dice en un fragmento que se ha conservado, debe, como es justo, hallar su fin allí donde tuvo su origen; porque, según el orden de los tiempos, todo sér es siempre castigado por otro, por su injusticia» (por haber usurpado el puesto á otro) [5]).

Anaximenes, también de Mileto, según tradición muy generalizada en la antigüedad, tiene íntimas conexiones con Anaximandro, no sólo por la época en que floreció, si que también por su educación; todo lo cual induce á suponerle nacido poco tiempo antes de las guerras médicas [6]). Con él la filosofía jónica

[1]) Heródoto, 2, 109. Respecto al gnomon de Anaximandro, véase Diógenes Laercio, 2, 1, y otros autores.

[2]) La oblicuidad de la ecliptica, esto es la distancia entre la órbita que recorre el sol y el ecuador no podía pasar desapercibida para ningún observador atento; pero Anaximandro halló médio de medirla, en cierto modo, con el gnomon.

[3]) [En Estrabon, 1, p. 7.]

[4]) [*Física*, 8, 1, p. 250, b, 18. Véase Zeller, *Philosophie der Griechen*, vol. 1, página 167.]

[5]) Comentarios de Simplicio á la Física de Aristóteles, f. 6, a, [donde dice ποιητικωτέροις ὀνόμασιν αὐτὰ λέγων.]

[6]) Las noticias más precisas acerca de la época en que floreció son tan confusas, que es difícil descifrarlas. Véase Clinton en el *Philological Museum*, vol. 1, p. 91. [No ha de concederse entero crédito á los escritores posteriores, que le presentan como discípulo ó como sucesor de Anaximandro, pues los antiguos eran muy dados á buscar vínculos y lazos de unión entre los hombres de mérito sobresaliente.]

comenzó á acercarse al lenguaje del raciocinio, pues su obra estaba escrita en el dialecto sencillo y vulgar de la Jonia. Atento á descubrir una sustancia de la cual hubieran podido formarse las cosas sensibles, encontró que el aire respondía perfectamente á todas sus exigencias, y mostró gran ingenio en su tarea de probar cómo los cuerpos más diversos se formaban del aire por la condensación y por la evaporación. Este principio material, sin embargo, no fué considerado por los jonios como puramente material, sino que le miraban como dotado de fuerza motriz propia y como un sér espiritual y divino. «Así como el alma,—dice Anaximenes en un fragmento que se ha conservado [1])—que no es más que aire, nos mantiene á nosotros, así el céfiro y el aire mantienen al universo entero.»

Personalidad mucho más importante, no sólo en la historia de la filosofía, sino también en la esfera de la civilización helénica en general y muy particularmente en la prosa, es *Heráclito* de Efeso que floreció hacia la 69.ª Olimpiada, 505 a. Chr. [2]). Dícese que dedicó su obra intitulada «De la naturaleza»—título que á decir verdad no se dió á los libros hasta los últimos tiempos—á la diosa protectora de Efeso, la gran Artemis, como si solo tal dedicatoria fuera digna de ella, y el público en su concepto no mereciese poseerla. La unánime tradición de la antigüedad presenta á Heráclito altivo, reservado, enemigo de dar y de recibir enseñanzas, y convencido de que las altas ideas producto de sus profundas meditaciones sobre la naturaleza de las cosas, eran muy superiores á cuantos conocimientos pudiesen trasmitirle los demás. «El mucho aprender, dice, no fortifica la inteligencia; de otra suerte, hubieran sido sabios Hesiodo y Pitágoras, Jenófanes y Hecateo [3])». Así su estilo parece más bien el laborioso resultado de elevados pensamientos que la exposición clara y sencilla que preferían los jonios; y su prosa no es tal sino porque no se ajusta á las reglas de la métrica, pues es más atrevida en

[1]) Estobeo, *Eclog. phys.*, 1, 10, t. 1, p. 296. [Véase Plutarco, *De plac. phil.*, 1, 3, y Aristóteles, *Metafísica*, A. 3.]

[2]) [Acerca de la vida de Heráclito véase la circunstanciada exposición de Schuster en Ritschl, *Acta societ. philol.*, Lipsa, vol. 3, p. 358 y ss.]

[3]) En Diógenes Laercio, 9, 1: πουλυμαθίη νόον οὐ διδάσκει (mejor que φύει en otros). Ἡσίοδον γὰρ ἂν ἐδίδαξε καὶ Πυθαγόρην, αὖτίς τε Ξενοφανέα τε καὶ Ἑκαταῖον, pasaje muy importante para el estudio de los albores de la erudición entre los griegos. [Véase Schuster, *op. cit.*, p. 65, y 370 y ss.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

el uso de la lengua y más inspirada que muchas poesías [1]). El pensamiento que hay que considerar como base de sus especulaciones sobre la naturaleza, es el de que todo se agita en perpetuo movimiento; nada hay eterno, sino que todo nace y perece. «Seguimos, dice en lenguaje simbólico, las mismas corrientes y no las seguimos (porque al punto se cambian en otras); somos y no somos (porque nada hay estable y fijo en nuestra existencia)» [2]). Así en ninguna cosa sensible veía caracteres de individualidad, sino simplemente formas de otra cosa. «El fuego, dice, vive la muerte de la tierra y el aire vive la muerte del fuego; el agua vive la muerte del aire y la tierra la del agua» [3]); con lo cual quería decir que todas las cosas, consideradas individualmente, surgen de una sustancia universal como formas diversas que mutuamente se destruyen. De igual suerte, decía hablando de los hombres y de los dioses: «Nosotros vivimos la muerte de ellos, y su vida es nuestra muerte» [4]); para significar que en su concepto los hombres eran dioses muertos y los dioses hombres

[1]) [Notable es bajo este concepto lo que hablando de Heráclito decía Sócrates á Euripides, según pretende Diógenes Laercio, 2, 22 (véase 9, 11): ἃ μὲν συνῆκα, γενναῖα. οἶμαι δὲ καὶ ἃ μὴ συνῆκα. πλὴν Δηλίου γέ τινος, δεῖται κολυμβητοῦ Y de igual suerte el juicio de Aristóteles, *Retórica*, 3, 5: τὰ γὰρ Ἡρακλείτου διαστίξαι ἔργον διὰ τὸ ἄδηλον εἶναι ποτέρῳ πρόσκειται, τῷ ὕστερον ἢ τῷ πρότερον. Véase Demetrio, *De elocut.*, § 192, y Teofrasto en Diógenes Laercio, 9, 6: ὑπὸ μελαγχολίας τὰ μὲν ἡμιτελῆ, τὰ δ' ἄλλοτ' ἄλλως ἔχοντα γράψαι.]

[2]) Ποταμοῖς τοῖς αὐτοῖς ἐμβαίνομεν τε καὶ οὐκ ἐμβαίνομεν, εἰμέν τε καὶ οὐκ εἰμέν, Heráclito, *Allegor. Hom.*, c. 24, p. 84. La imagen del río cuya corriente no puede remontarse dos veces, porque á menudo cambia de dirección, se halla reproducida en muchos pasajes de la obra de Heráclito, para demostrar que toda existencia es como una coriente que jamás se detiene é interrumpe. [Acerca de las diversas acepciones de esta expresión que por primera vez aparece empleada en el *Cratilo* de Platon, p. 402, a, véase Schuster, *op. cit.*, p. 86 y ss.]

[3]) Ζῇ πῦρ τὸν γῆς θάνατον, καὶ ἀὴρ ζῇ τὸν πυρὸς θάνατον, ὕδωρ ζῇ τὸν ἀέρος θάνατον, γῆ τὸν ὕδατος. Máximo de Tiro, *Disertat.*, 41, 4, p. 489. La expresión de que una cosa vive de la muerte de otra, es muy frecuente en los fragmentos de Heráclito, el cual generalmente empleaba para expresarse un muy reducido número de formas. [Véase acerca de este particular las observaciones de Schuster, *op. cit.*, p. 92, y 194 y ss.]

[4]) Ζῶμεν τὸν ἐκείνων θάνατον, τεθνήκαμεν δὲ τὸν ἐκείνων βίον. Filon, *Allegor. leg.*, p. 60. Heráclito, *Allegor. Hom.*, c. 24. [En su más genuina acepción aparecen tomadas las palabras de Heráclito en Hipólito, *Refut. omn. hæres.*, 9, 10, p. 446: de Duncker ἀθάνατοι θνητοί, θνητοὶ ἀθάνατοι· ζῶντες τὸν ἐκείνων θάνατον, τὸν δὲ ἐκείνων βίον, τεθνεῶτες (donde acaso debe leerse ζῶμεν y τέθναμεν). Véase acerca de este punto á Schuster, *op. cit.*, p. 175 y ss.]

vueltos á la vida. Buscando en los fenómenos naturales el principio de este movimiento continuo, Heráclito creyó hallar en el fuego la forma más pura de esta fuerza vital; pero no en el fuego apreciable por los sentidos, que, como acabamos de ver, en su concepto vivía y moría como los demás elementos, sino en una fuerza más elevada y más general: en el principio ígneo de la vida, respecto del cual se expresa en los siguientes términos: «El orden eterno de las cosas no fué obra de un hombre ni de un dios, sino que fué siempre, es y será el fuego eternamente vivo que con predeterminada regularidad se enciende y se extingue» [1]). Heráclito, sin embargo, no imaginaba que este movimiento continuo fuese consecuencia de la casualidad y como una corriente no sometida á ninguna ley superior, sino que la creía regulada por un poder supremo llamado εἱμαρμένη, que dirigía las cosas hacia arriba y hacia abajo (expresiones con las cuales quería indicar el nacimiento y la muerte). «El sol, decía, no abandonará su camino; si tal hiciese, las Erinnyas auxiliares de Dice le volverían á él» [2]). En el movimiento reconocía una ley eterna impuesta por los poderes supremos del universo; punto en el cual los sucesores de Heráclito no parecen haber seguido el sabio ejemplo de su maestro; pues los exagerados Heráclidas, á quienes Platon llama por burla *corredores* (ῥέοντες) [3]) trataban de demostrar la existencia de un movimiento irregular y un cambio continuos en todas las cosas.

Heráclito menospreció, como casi todos los filósofos, la religión popular. Su carácter filosófico consistía precisamente en buscar en su propia experiencia argumentos que le permitiesen emanciparse de todo lo que era tradición positiva, en la cual se hallaban confundidos y mezclados los prejuicios y la superstición con las verdades y los principios más nobles y elevados. Con toda la osadía del libre pensador, Heráclito rechazó también los ritos todos de la religión griega, y decía de sus compatricios: «Imploran á las imágenes como si alguno quisiere entablar conversación

[1]) Κόσμον τὸν αὐτὸν ἁπάντων οὔτε τις θεῶν οὔτε ἀνθρώπων ἐποίησεν, ἀλλ' ἦν ἀεὶ καὶ ἔστιν καὶ ἔσται πῦρ ἀείρωον, ἁπτόμενον μέτρα καὶ ἀποσβεννύμενον μέτρα. Clemente Alejandrino, *Stromateon*, 5, p. 711 de Potter.

[2]) Ἥλιος οὐχ ὑπερβήσεται μέτρα· εἰ δὲ μή, Ἐρινύες μιν Δίκης ἐπίκουροι ἐξευρήσουσιν. Plutarco, *De exil.*, c. 11, p. 604 [y *De Iside et Osiride*, c. 48. Schuster, *op. cit.*, p. 183 y 184. Véanse los versos en Esquilo, *Prometeo*, 515 y ss.].

[3]) **Theaetet*, p. 181, a.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

con los edificios» [1]). A pesar de esto, las opiniones de Heráclito sobre las conexiones entre el cuerpo y el alma están en armonía perfecta con la religión popular y con las ideas entre los griegos predominantes; pues el vulgo consideraba los seres primitivos del mundo como poderes espirituales y objetos materiales al mismo tiempo, y para Heráclito la sustancia primitiva del mundo era fuente de toda vida espiritual. Por otra parte, después de Heráclito, Anaxágoras operó una de las más importantes revoluciones que registra la historia de la inteligencia humana. Con Anaxágoras, el espíritu filosófico se desembaraza completamente de las ideas religiosas populares para penetrar en una esfera que habían ya invadido desde hacía largo tiempo en Oriente la razon especulativa y hasta las creencias religiosas, y en la cual desempeñan papel importante las teorías mosáicas relativas á la divinidad y al universo. Anaxágoras fué, en efecto, quien propagó entre los griegos, y en forma filosófica como resultado de la meditación especulativa, estas ideas, tan familiares para nosotros gracias al Cristianismo; y como desde su aparición se mostraron en oposición mucho más abierta con la religión mitológica popular [2]) que todas las demás doctrinas propaladas por los filósofos anteriores, contribuyeron poderosamente, merced á su rápido desarrollo, á minar los fundamentos en que descansaba el culto de los dioses antiguos, preparando al propio tiempo el triunfo del Cristianismo.

Aunque considerado como discípulo de Anaximenes, *Anaxágoras* floreció bastante tiempo después de aquél, cuando no solo las opiniones de los filósofos físicos de la Jonia, sino también las de los pitagóricos y hasta las de los eleáticos se habían ya difundido por toda la Grecia, ejerciendo marcado influjo en los espíritus reflexivos. Sin embargo, siendo de todo punto imposible abarcar de una sola ojeada los simultáneos progresos de los diversos órdenes ó escuelas de filósofos, y siguiendo fielmente Anaxágoras á sus predecesores jónicos en la tendencia de sus investigaciones y en el modo de exponer su resultado, continuaremos estudiando las producciones de los filósofos jónicos antes de pasar á los eleáticos y pitagóricos. Por datos cronológicos bastante acordes, conocemos los puntos culminantes de la vida de Anaxágoras. Nacido en Clazomene, en la Jonia, el año 1 de la 70.ª Olimpiada, 500 a. Chr., trasladóse á Atenas el año 1 de la 81.ª Olimpiada, 456 a. Chr., [1]) y allí vivió veinticinco años (para emplear números redondos se dice treinta) hasta los comienzos de la guerra del Peloponeso. En esta época una facción ateniense que por cuantos medios estaban á su alcance procuraba quebrantar la autoridad y la popularidad de Pericles, no atreviéndose á atacar de frente y de una manera directa al gran estadista, comenzó á perseguir á sus amigos y familiares, entre los cuales se hallaba Anaxágoras, ya muy anciano, cuyas libérrimas disquisiciones acerca de la naturaleza de las cosas fueron motivo bastante para acusarle de no creer en los dioses que el pueblo veneraba. No es posible determinar, dada la discrepancia de las opiniones, cuál fué el resultado de aquella acusación; pero es de todo punto indudable que abandonó á Atenas el año 2 de la 87.ª Olimpiada, 431 a. Chr., y murió tres años después en Lampsaco á la edad de setenta y dos años, 1 de la 88.ª Olimpiada, 428 a. Chr.

El tratado de Anaxágoras acerca de la naturaleza, que su autor compuso en edad ya avanzada y por consiguiente durante su permanencia en Atenas [2]), estaba escrito, como el de Anaxímenes, en prosa y en dialecto jónico. Los fragmentos que han llegado hasta nosotros, de los cuales algunos son bastante extensos [3]), ofrecen proposiciones breves relacionadas entre sí por medio de partículas conjuntivas (como, y, pero, porque) pero sin formar largos períodos. Había, sin embargo, en el método de exposición de Anaxágoras una trabazon estrecha de las partes y subordinación de las pruebas y de los argumentos á ciertos resultados capitales de la discusión. Sus demostraciones eran sintéticas y no analíticas, esto es, que unía las pruebas á las proposiciones

[1]) Καὶ τοῖσι ἀγάλμασι τουτέοισι εὔχονται, ὁκοῖον εἴ τις δόμοις λεσχηνεύοιτο, en Clemente Alejandrino, *Cohort.*, 4, p. 44 [Schuster, *op. cit.*, 334-335].

[2]) [Esto explica la enemiga de los primeros filósofos contra los poetas, á quienes combaten como defensores y propagandistas de la religión popular.]

[1]) El arcontado de Callias, el cual ha sido confundido con el Callias ó Calliades arconte en el año 1 de la 75.ª Olimpiada, en medio de los horrores de las guerras médicas, era época poco favorable para que el filósofo de Clazomene comenzase sus estudios.

[2]) Cuando ya Empédocles se había dado á conocer, Aristóteles, *Metafísica*, A, 3, y la palabra ἔργα servía para designar todas las producciones filosóficas.

[3]) El más extenso se encuentra en los comentarios de Simplicio á la *Física* de Aristóteles, f. 33 b, *Anaxagorae fragmenta illustr. ab* Eduardo Schaubach, Lipsa, 1827. Fragm. 8.

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEON
Biblioteca Valverde y Tellez

que trataba de demostrar, en lugar de remontarse por medio de la inducción á las tesis [1]). Comenzaba Anaxágoras la exposición de su doctrina con el sistema de los átomos, que, disintiendo de las opiniones de sus predecesores, consideraba como fijos y determinados; y fué el primero en prescindir—en oposición á las ideas que hasta entonces habían imperado—de la idea de creación, en sus explicaciones sobre los fenómenos naturales. «Los helenos, dice, incurrieron en error al creer en la creación y en la destrucción, porque nada nace ni perece, sino que todo se produce por la combinación de las cosas ya existentes, y muere por la separación de estas mismas cosas. Así, pues, debieron decir conjunción en lugar de creación, y descomposición en vez de destrucción» [2]). Explícase ahora perfectamente que esta creencia llevase á Anaxágoras á suponer la existencia de átomos invariables é indestructibles, que mezclados y confundidos formaban los cuerpos. Pero como la absoluta carencia de nociones y procedimientos químicos le impedía determinar la composición de los cuerpos que se producían en la naturaleza, supuso que todo cuerpo como el hueso, la carne, la madera, la piedra, está formado por ciertas partículas homogéneas, las famosas *homeomerias* (ὁμοιομέρειαι) de Anaxágoras [3]). No obstante, para explicar cómo una cosa se derivaba de otra, vióse forzado á suponer también que cada cosa contenía algún elemento de las otras, y que la forma particular de cada cuerpo dependía de la naturaleza de las partículas en él predominantes. Ahora bien; sosteniendo como sostuvo Anaxágoras—el primero en Grecia—que los cuerpos no eran sino materia inanimada desprovista de movimiento espontáneo é incapaz de transformarse por sí misma, era natural que experimentase la

[1]) Así, por ejemplo, el pasaje que á continuación citamos acerca de la creación de las cosas, no iba á la cabeza sino que seguía á las proposiciones relativas á las homeomerias, al νοῦς. Anaxágoras comenzaba casi como un poeta teogónico: Todas las cosas estaban juntas y confundidas y eran infinitas en número y en pequeñez. [Simplicio, comentarios á la *Física* de Aristóteles, f. 33, b; véase Diógenes Laercio, 2, 3.]

[2]) Comentarios de Simplicio á la *Física* de Aristóteles, f. 34, b; fragm. 22 de Schaubach. (Respecto á la enumeración véase Panzerbieter, *De fragm. Anaxagorae ordine*, p. 9, 21, Meiningae, 1836, y Schorn, *Anaxagorae Clazom. et Diogenis Apolloniatae fragmenta disp. et ill.* Bonnae, 1829.)

[3]) Si se sustituyen estos átomos de piedra con los de los metales y metalóides, se verá que la ciencia moderna sigue aún el derrotero abierto por Anaxágoras.

necesidad de buscar, fuera del mundo material, un principio de vida y de movimiento. Este principio era para él el espíritu Νοῦς, al cual llamaba «el más puro, el más sutil de todos los seres, que posee suma fuerza y el conocimiento de todas las cosas» [1]). Este espíritu no está sometido á la ley general de las homeomerias, esto es, de entrar en la composición de todas las cosas; existe en los seres animados, pero sin estar tan íntimamente ligado con los átomos materiales como éstos lo están entre sí. Él fué el que, al principio del mundo, dió á los átomos materiales, entonces desordenados y confundidos, el impulso por el cual tomaron formas diversas de cosas y de entes. Este impulso es, según Anaxágoras, como una corriente circular (περιχώρησις) que partiendo del Νοῦς comunica á las cosas un movimiento de rotación como el que tienen el sol, la luna, las estrellas, y hasta el aire y el éter [2]). La fuerza de este movimiento circular, según él, mantiene en su respectiva órbita á todos los astros, que son grandes masas de piedra. De todas las enseñanzas de Anaxágoras, la que le valió más censuras y la que se consideraba como la prueba más patente de su ateísmo, consistía en afirmar que el sol, Helios, el dios sublime que con dulce solicitud alumbra á los inmortales y á los mortales, era una masa de hierro candente [3]). ¡Cuán extravagantes debieron parecer estas ideas á pueblos habituados á considerar la naturaleza como penetrada de mil fuerzas vitales y divinas á las cuales no iba á quedar más que la capacidad de ser puestas en movimiento! Y sin embargo se propagaron con rapidez extraordinaria, á pesar de las resistencias que les opusieron la religión, la poesía y hasta las institucio-

[1]) ἔστι γὰρ λεπτότατόν τε πάντων χρημάτων καὶ καθαρώτατον καὶ γνώμην γε περὶ παντὸς πᾶσαν ἴσχει καὶ ἰσχύει μέγιστον. Simplicio, *op. cit.*; fragm. 8 de Schaubach.

[2]) Parece también que el círculo fué como el principal asunto de los estudios matemáticos de Anaxágoras. Con estudios preparatorios muy imperfectos, fuerza es decirlo, intentó resolver el problema de la cuadratura del círculo, y según Vitruvio, hizo también algunas investigaciones acerca de la perspectiva de la escena y del teatro, que descansaban igualmente en el estudio del círculo. [Véase O. Müller, *Aeginetica*, p. 104, y Schaubach, *Anaxagorae Fragmenta*, p. 60-61.]

[3]) μύδρος διάπυρος. En gran manera contribuyó á la consolidación de esta idea acerca de la naturaleza de los cuerpos celestes, el gran aerolito que cayó en Egos Potamos, cerca del Hellesponto, el año 1 de la 78.ª Olimpiada; Anaxágoras y Diógenes de Apolonia hablan de este fenómeno. Böckh, *Corp. Inscript. Graec.*, t. 2, p. 320.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

nes políticas, encaminadas á proteger cuanto la antigüedad había trasmitido. Un siglo después, Aristóteles, aunque sin desconocer la insuficiencia y defectos de la teoría del Νοῦς en su aplicación y desenvolvimiento, comparando á Anaxágoras con los ilusos soñadores que le habían precedido, le consideraba como un investigador sobrio y reflexivo [1]). Anaxágoras, en efecto, tendía en sus investigaciones á explicarse claramente los fenómenos naturales, y remontándose como todo naturalista á las últimas causas, ó en otros términos, agotando toda serie de causas y de efectos físicos antes de recurrir á explicarlos por el impulso espiritual, procuró explicar cuanto pudo por medio de su teoría del movimiento circular, y sólo en último extremo apelaba á la acción del Νοῦς, como los trágicos no se servían del *Deus ex machina* sino cuando ya no podían desatar el nudo de la acción.

Aunque *Diógenes* de Apolonia (en Creta) no puede compararse como filósofo á Anaxágoras, su contemporáneo, es sin embargo demasiado importante por sus escritos acerca de la naturaleza para que le podamos pasar en silencio. No fué maestro ni discípulo de Anaxágoras, y más que á establecer principios propios se dedicó á propagar las principales teorías de Anaximenes. Diógenes comenzaba su obra, escrita en dialecto jónico, con la siguiente recomendable máxima: «Al comienzo de cada discurso débese sentar franca y claramente la tesis, para desarrollarla después de una manera sencilla y seria» [2]). Profesaba el principio sustentado por todos los físicos anteriores á Anaxágoras, de que todas las cosas no son sino formas diversas de la misma sustancia primitiva, y demostrábalo diciendo que si de otro modo fuese, no podría una cosa nacer ó nutrirse de otra. Esta sustancia primitiva considerada por los antiguos como principio de vida, era para Diógenes, como para Anaximenes, el aire; y para demostrar esta tesis servíanle de prueba no sólo los fenómenos naturales, sino también el alma humana, la cual, según la psicología popular de los antiguos, era un soplo, esto es, aire (ψυχή). Diógenes descendía á mil pormenores en sus explicaciones de los

[1]) Aristóteles, *Metafísica*, A. 3, p. 984, edic. Berolini οἷον νήφων ἐφάνη καρ' εἰκῆ λέγοντας τοὺς πρότερον.

[2]) Λόγου παντὸς ἀρχόμενον δοκέει μοι χρεὼν εἶναι, τὴν ἀρχὴν ἀναμφισβήτητον παρέχεσθαι, τὴν δὲ ἑρμηνηὴν ἁπλῆν καὶ σεμνήν. Diógenes Laercio, 6, 81; 9, 57. Diógenes de Apolonia, fragm. ed. Fr. Panzerbieter (Lipsiae, 1830), fragm. 1.

fenómenos físicos; estudiaba sobre todo el organismo humano, y daba pruebas de poseer no sólo conocimientos bastante extraordinarios y notables para su época, si que también un espíritu crítico y polemista que se remontaba á las causas y resolvía las dudas con más acierto y entusiasmo que el mismo Anaxágoras. Por lo que hace al estilo, Diógenes se esforzaba por introducir en el lenguaje una más estrecha conexión de las ideas por medio de proposiciones periódicas; fuerza es decir, sin embargo, que este esfuerzo no alcanzó gran éxito, y que es muy difícil abarcar de una sola ojeada todos estos grupos de ideas [1]).

Diógenes como Anaxágoras, vivió en Atenas y corrió, según se dice, los mismos peligros que éste. Debemos también mentar aquí, sobre todo por haber establecido su permanencia en Atenas, un tercer físico jonio de aquel tiempo, *Arquelao* de Mileto, que siguió en sus lucubraciones el camino abierto por Anaxágoras. Es evidente que no se trasladaron todos estos escritores á Atenas alentados por la esperanza de hacer progresos en sus estudios, puesto que éstos eran mirados con más antipatía que entusiasmo por los atenienses, los cuales no sólo los ridiculizaban aplicándoles el nombre de *meteorosofía*, sino que hasta los perseguían y los anatematizaban; era, por el contrario, el poderío que Atenas se había conquistado colocándose al frente de los aliados contra Persia y la opresión que sufrían los Estados del Asia Menor, lo que llevó á aquellos filósofos de Clazomene y de Mileto á la hermosa, rica y floreciente Atenas. Así, merced á estos acontecimientos políticos, los últimos frutos del movimiento intelectual de la Jonia, ya en decadencia, fueron llevados á Atenas, que aunque al principio los rechazó como manjares extraños, acabó por aceptarlos para asimilárselos á su modo y hacer surgir de ellos nuevas producciones.

Pero antes de que los atenienses estuviesen preparados suficientemente para este trabajo de asimilación, el espíritu especulativo habíase despertado en otras comarcas de Grecia, siguiendo derroteros nuevos, y los sabios atenienses de la siguiente época encontraron ya, al abordar estas cuestiones, gran número de

[1]) Especialmente en el fragmento de Simplicio en sus comentarios á la Física de Aristóteles, f. 32 b., fragm. 2 en Panzerbieter. [*Fragmenta philosoph. graec.* coll. de Mullach, t. 1, p. 254. Según la opinión de Simplicio el pasaje estaba inmediatamente después del comienzo: εὖ δὲ μετὰ τὸ προοίμιον.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

experiencias sobre los resultados á que el espíritu humano llega por los caminos más diversos del raciocinio. Los *Eleáticos*, por ejemplo, aunque de estirpe jónica, se separaron completamente de sus compatriotas de las costas asiáticas, en sus disquisiciones filosóficas. Elea, llamada más tarde por los romanos Velia, era una colonia fundada en Jonia por los focenses hacia la 61.ª Olimpiada, 536 a. Chr., cuando animados por un noble sentimiento de libertad abandonaron á los persas su patria del Asia Menor y se vieron obligados, á causa de la inquina de los etruscos y de los cartagineses, á dejar también sus primeros establecimientos de la isla de Córcega. Verosímilmente *Jenófanes*, nacido en Colofon, se hallaba entre los fundadores de esta colonia, cuya fundación celebró en un poema épico de dos mil versos, como ya había cantado antes la de Colofon; con anterioridad hemos hablado de sus elegías [1]). Habiéndose consagrado en su juventud á la poesía, Jenófanes no se dedicó á la filosofía hasta después de establecerse en Elea, dado que ni en sus teorías se descubren huellas de influencia jónica, ni encontraron eco entre los jonios, sino que sólo lograron arraigar en Elea. Todos los datos cronológicos conspiran á colocar la época de su florecimiento como filósofo, en Elea, entre la 65.ª y la 70.ª Olimpiada [2]). Pero hasta en sus obras filosóficas, Jenófanes conservó la forma poética. Su libro acerca de la naturaleza estaba escrito en el dialecto y en el metro épicos, y él mismo lo recitaba, al modo como lo hacían los rapsodas en las fiestas públicas [3]). Este abandono de las costumbres de los filósofos jónicos, de entre los cuales Jenófanes debía conocer por lo menos á Anaximandro y á Anaximenes, no se explica satisfactoriamente por el solo hecho de que el filósofo de Colofon estuviese acostumbrado á exponer en forma poética otros asuntos, sino que

[1]) Cap. X. El verso de Jenófanes, πηλίκος ἦοΞ' ὅΞ' ὁ Μῆδος ἀφίκετο; Ateneo, 2, p. 54, c, se refiere probablemente á la llegada del ejército de Ciro á la Jonia. [Véase sobre este particular la observación 7 de la pág. 200 del tomo I.]

[2]) Infiérese así muy especialmente de que él menciona á Pitágoras [en Diógenes Laercio, 8, 36] y Heráclito y Epicarmo hablan de él. Evidentemente Jenófanes no vivió en Zancle (Diógenes Laercio, 9, 18) sino cuando esta ciudad fué jónica, esto es, desde el año 4 de la 70.ª Olimpiada (497 a. Chr.). También se dice que vivió bajo el reinado de Hieron, año 3 de la 75.ª Olimpiada (478 a. Chr.) (Clinton, *F. H.* ad ann. 477). [Acerca de la época del nacimiento de Jenófanes, véase H. Diels en el *Rhein. Museum*, vol. 31, p. 22 y ss. Lo verosímil es que naciera en la 50.ª Olimpiada.]

[3]) αὐτὸς ἐῤῥαψῴδει τὰ ἑαυτοῦ, Diógenes Laercio, 9, 18.

movióle sin duda á presentar sus ideas acerca de la naturaleza de las cosas de una manera más solemne y más pretenciosa que sus predecesores, una causa aún más importante: la exaltación del espíritu, invariablemente unida á los principios fundamentales de la filosofía eleática.

Jenófanes se colocó desde un principio en un punto de vista distinto del que habían adoptado los demás filósofos de la Jonia; porque mientras que estos últimos fundaban su sistema exclusivamente en la experiencia, él partía de la idea de la divinidad, y demostraba la necesidad de considerarla como un sér eterno é inmutable [1]). La gran idea de un Dios eterno, siempre igual á sí mismo, infinito, todo espíritu y entendimiento [2]), aparecía en su poema como fundamento de la única verdadera sabiduría. «Á donde quiera que se dirije mi pensamiento, decía, siempre llega al Sér uno é inmutable; y todo cuanto existe, de cualquier modo que lo examine, se resuelve en una misma é idéntica naturaleza» [3]). Cómo conciliaba estas máximas con el testimonio de los sentidos, no lo sabemos sino muy imperfectamente; pero es indudable que la doctrina panteística de un Dios que comprende en sí todas las cosas, no aparece en sus obras con la fuerza de lógica y la precisión de ideas que encontraremos en su sucesor. Es, sin embargo, indudable, que todas las experiencias y las tradiciones no eran para él sino simples opiniones y verdades aparentes, y no vaciló en presentar como meros prejuicios las ideas antropomórficas de los griegos respecto de los dioses. «Si los bueyes y los leones, decía, tuviesen manos para pintar y para ejecutar

[1]) Véase principalmente Aristóteles (ó Teofrasto): *De Xenophane, Zenone et Gorgia*.

[2]) Tal es lo que expresa el verso:

οὖλος ὁρᾷ, οὖλος δὲ νοεῖ, οὖλος δέ τ' ἀκούει.

Véase *Xenophanis Colophonii carminum reliquiae*, edic. S. Karstenic. Bruxelles, 1830, fragm. 2, p. 35.

[3]) Tal pone Timon en boca de Jenófanes, en los *Sillos*, según Sexto Empírico, *Hypot.*, 1, 224 (*edic. Bekker, Berolini, 1842, p. 51), p. 118 de Karsten:

ὅππῃ γάρ ἐμὸν νόον εἰρύσαιμι,
εἰς ἓν ταὐτό τε πᾶν ἀνελύετο, πᾶν δὲ ὂν (οἷ?) αἰεί
πάντῃ ἀνελκόμενον μίαν εἰς φύσιν ἔστασ' ὁμοίαν.

La primera imagen está tomada de un viaje, la segunda de una balanza. [Véase C. Wachsmuth, *Timonis Phliasii reliq.*, p. 66, el cual en el segundo verso escribe ὃ'ἐόν.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

otras obras como los hombres, pintarían á los dioses con cuerpo y formas semejantes á las de ellos: los caballos como caballos y los bueyes como bueyes» [1]). Homero y Hesiodo, los poetas que habían fijado y difundido estas ideas antropomórficas, eran para Jenófanes corruptores de la verdadera religión: estos poetas no se contentan con atribuir á los dioses cualidades y virtudes humanas, sino que «todo cuanto entre los hombres es vergonzoso y vituperable, el hurto, el adulterio, el fraude, Homero y Hesiodo lo han personificado en los dioses» [2]). Aquí vemos manifestarse abiertamente la discordia entre poetas y filósofos, que, como es sabido, continuaba enconada en la época de Platon.

Sigue á Jenófanes *Parménides* de Elea, que, como afirma Platon, nació hacia el año 2 de la 66.ª Olimpiada, y habitó algún tiempo en Atenas cuando contaba sesenta y cinco años [3]). A pesar de que Aristóteles no tiene por auténtica la tradición de que Parménides fué discípulo de Jenófanes [4]), es muy posible que le tratase en su juventud; siendo, por otra parte, indudable que en sus obras late el espíritu que inspiró las de Jenófanes, si bien más desarrollado y maduro. La existencia de un ser panteístico en que Jenófanes veía un puerto de refugio, un asilo seguro ante las dificultades metafísicas, no hallando otra salida en los tortuosos y laberínticos senderos del pensamiento, demostrábala Parménides por medio de áridos argumentos sacados de la idea misma de su existencia. La dialéctica, que busca la verdad en las ideas, como el matemático el tesoro inagotable de sus conocimientos en las combinaciones de números y de figuras, apa-

[1]) Clemente Alejandrino, *Stromateon*, 5, p. 601. Fragm. 6, p. 41 de Karsten. [Véase lo que acerca de este particular dice Aristóteles, *Poetica* C. 25, página 1460, b, 36. Por lo demás, del fragmento 14 de Karsten, se infiere que Jenófanes no expuso sino como simplemente verosímiles sus opiniones acerca de los dioses.]

[2]) Sexto Empírico, *Adv. mathemat.*, 9, 193 (*Bekker, p. 431) ; Fragm. 7, p. 43, de Karsten. [Véase cap. VIII, pág. 134, nota 3.]

[3]) Parménides, de edad de 65 años, asistió con Zenon, que contaba entonces 40, á las grandes Panateneas (véase Platon, *Parmenides*, p. 127.) Sócrates (nacido el año 3 ó el 4 de la 77.ª Olimpiada) era entonces σφόδρα νέος, pero estaba ya en edad de tomar parte en las discusiones filosóficas; por consiguiente, contaba por lo menos unos 20 años. Es, pues, indudable que esta asamblea, si es que Platon no la inventó para sus fines filosóficos, no pudo verificarse antes del año 3 de la 82.ª Olimpiada.

[4]) [*Metafísica* A, 5, p. 986, b, 22.]

rece por vez primera en toda su brillantez, en Parménides. Desgraciadamente el hombre olvida á menudo, al tratar de conocer la realidad por medio de las ideas, que éstas no son más que formas creadas por el espíritu para clasificar y designar por ellas las cosas reales, y que por consiguiente toda combinación de ideas, *como tales ideas*, no podría ser aplicada á la realidad sino por vía de hipótesis [1]). Ahora bien, toda la filosofía de Parménides descansa en la idea del ser, que en su más rigurosa acepción excluye en absoluto la creación y la muerte, como él mismo dice en estos magníficos versos [2]). «¿Cómo lo que es ha de poder llegar á ser? Si llegara á ser no sería, y tampoco sería si debiera ser. Así todo lo creado es destruído, y la muerte es inadmisible.» Aunque la expresión de ideas abstractas en dialecto y metro épicos nos parece por demás extraña, el asunto y las formas de que ésta aparece revestida en Parménides están entre sí en perfecta armonía. La doctrina del sér único y universal que desenvolvió en todas sus lógicas consecuencias y á la cual sacrificaba en absoluto el testimonio de los sentidos, ofrecíase á sus ojos como una sublime y santa revelación, como una consagración suprema del espíritu. En esta idea está basado todo su poema acerca de la naturaleza, y, aunque en lenguaje metafórico, es indudable que expresa sus más arraigados sentimientos cuando dice, hablando de sí mismo, que los caballos que llevan al hombre hasta donde el pensamiento alcanza, le habían conducido, acompañado de las vírgenes del sol, á las puertas del día y de la noche. Allí, Dice, la eterna justicia, que tenía en su poder las llaves de aquellas puertas, tomándole de la mano y dándole la bienvenida, habíale dicho que iba á conocer el intrépido espíritu de la verdad persuasiva y las opiniones de los hombres á las cuales no había que conceder entero crédito, etc. [3])

[1]) Por vía de aclaración para el joven lector, agregaremos que así como el matemático no atribuye las cualidades de un cuadrado á un sér cualquiera, sino que sostiene simplemente que todo lo que es cuadrado debe tener tales y cuales condiciones, así el filósofo, sacando consecuencias de la idea del *sér*, sólo puede afirmar que si el sér es verdadero, las consecuencias han de ser verdaderas también; por ejemplo, que lo que *es* no puede *llegar á ser*; pero, si hay algo en el mundo que *sea* en este sentido, es una cuestión imposible de resolver por medio de la idea de sér formada por el espíritu humano.

[2]) En los comentarios de Simplicio á la *Física* de Aristóteles, f. 31, b; v. 80 y ss. en Brandis, *Commentat. Eleaticae*. [v. 75 Mullach.]

[3]) Sexto Empírico, *Adv. mathemat.*, 7, 111. [*Bekker, p. 213.] Brandis, *Commentat. Eleaticae.*, véase 1 y ss.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

De aquí que el poeta comenzaba su poema con la exposición de la teoría del Sér puro, para pasar después á la explicación de los fenómenos naturales, que la Dice reveladora anunciaba en estos términos: «Aquí doy fin al razonamiento seguro y á la meditación sobre la verdad: ahora vas á oir las opiniones humanas y el engañador ornamento de mis palabras» [1]). Evidentemente Parménides atenuaba de esta suerte con una especie de ironía, la tendencia de su obra; pues aunque en la segunda parte no se sujetara con rigor á sus ideas capitales, claramente se ve en los fragmentos que aún se conservan, que jamás su autor perdió de vista su propósito de armonizar en lo posible la *opinión* que descansa en el testimonio de los sentidos, con la verdadera ciencia cuya fuente es la razon.

Al lado de este resplandeciente astro del panteísmo filosófico, sus sucesores, demasiado jóvenes aún en la época á que aquí nos referimos, parecen estrellas de pequeña magnitud. Así, pues, nos contentaremos con hablar de *Meliso* y de *Zenon* haciendo resaltar tan sólo lo que haya de original en su tendencia filosófica. Nacido el primero en Samos, se distinguió como buen general en la obstinada y heróica defensa de su ciudad natal contra los atenienses, hacia el año 1 de la 85.ª Olimpiada, 440 a. Chr., y por haber derrotado la escuadra ateniense en ausencia de Pericles [2]). Meliso fué discípulo fiel de Parménides, cuyas teorías tradujo en prosa jónica, haciendo más comprensible la dialéctica de Parménides encerrada en la estrechez de las formas poéticas [3]). El

[1]) [Según Stein, los fragmentos de Parménides περὶ Φύσεως, en los *Symbola philolog.*, Bonn, p. 793, formaban los versos por Simplicio citados, el principio de la segunda parte del poema de Parménides τὰ πρὸς δόξαν ὁ τὰ δοξαστά; mientras que el de la primera parte era τὰ πρὸς ἀληθείην ὁ ἀληθείη, con lo que queda en duda si estas indicaciones eran de Parménides ó fueron posteriormente agregadas á su poema.]

[2]) [Plutarco, *Pericles* C. 26.]

[3]) Para dar idea de su estilo, traducimos á continuación un fragmento de Melisso, en Simplicio, comentarios á la *Física* de Aristóteles, f. 22, b.: «Si nada existiese, ¿qué podría afirmarse como cosa existente? pero si algo existe, ó es cosa producida ó es eterna. Si es producida, procede de cosa que existe ó de cosa que no existe Pero es imposible que una cosa nazca de otra que no existe, porque no pudiendo nacer nada de lo que no existe, mucho menos podrá nacer así la existencia absoluta τὸ ἁπλῶς ἐόν. De igual suerte lo que existe no puede nacer de lo existente, porque entonces sería y no podría llegar á ser. Así, pues, lo existente no puede cambiar, y por consiguiente es eterno.»

segundo, Zenon de Elea, amigo y discípulo de Parménides, desarrolló igualmente la doctrina de éste, en una obra en prosa cuyo principal objetivo era justificar la separación entre las especulaciones filosóficas y las opiniones vulgares (δόξα), poniendo de relieve los absurdos que se desprendían de las ideas de movimiento, de variedad y de nacimiento, enfrente de la teoría del sér único y universal. Sin embargo, estos mismos sofismas, por seriamente que él los aventurase, demuestran con cuanta facilidad la inteligencia cae envuelta en sus propias redes, si considera como cosas reales sus propias abstracciones [1]). Los Eleáticos, por su parte, no tenían más que argumentar con la misma habilidad é intención contra la teoría del sér único y universal, para probar que era igualmente absurda.

Antes de pasar de los Eleáticos á los filósofos á quienes se dió el nombre de Itálicos, mentaremos á un siciliano cuyas cualidades personales y doctrinas filosóficas revisten un carácter tan original, que no se le podría incluir con propiedad en ninguna de las sectas filosóficas, pues influyeron precisamente en sus ideas las opiniones de los Jónicos, de los Eleáticos y de los Pitagóricos [2]). *Empédocles* de Agrigento no floreció en una época tan remota como inducen á creer las noticias biográficas que de él tenemos, según las cuales se le supondría contemporáneo de Epiménides y de Abaris. Hijo de Meton [3]), sábese que floreció hacia la 84.ª Olimpiada, 444 a. Chr., y que tomó parte en aquella época en la fundación de la colonia de Turii, realizada por casi todas las tribus helénicas con unánime entusiasmo y grandes esperanzas, en el emplazamiento mismo de la destruída Sibaris. Según Aristóteles, era Empédocles contemporáneo de Anaxágoras [4]), pero cree que sus escritos salieron á luz antes que los del

[1]) Así cuando Zenon para combatir la existencia del espacio (pues la impugnaba con objeto de demostrar que el movimiento no es más que una ilusión), raciocinaba de este modo: si el espacio existe, debe estar en alguna parte; por consiguiente, existirá otro espacio que contenga al primero, no paraba mientes en que la idea de espacio había sido concebida para responder á la pregunta *¿dónde?* pero no á la pregunta *¿qué?*

[2]) Platon en el importante pasaje *Sophist.*, p. 242, coloca en la filosofía las Ἰάδες παὶ Σικελαὶ Μοῦσαι relacionando las Σικελαί con Empédocles.

[3]) Anteriormente existió otro Empédocles, padre de Meton, vencedor en las carreras de caballos en los juegos olímpicos de la 71.ª Olimpiada.

[4]) [*Metafísica* A, 3, p. 984, a 11. Es digno de nota el testimonio de Glauco en Apolodoro, citado por Diógenes Laercio, 8, 52.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

filósofo de Clazomene. Empédocles gozaba de gran predicamento entre sus compatriotas de Agrigento, y á lo que parece también en los demás Estados dóricos de Sicilia; reformó la Constitución de su ciudad natal aboliendo el Consejo oligárquico de los Mil con tanta satisfacción del pueblo, que se asegura le ofreció éste la dignidad real. Pero lo que mayor gloria le conquistó fueron las mejoras que supo introducir en la situación topográfica y en las condiciones climatológicas de comarcas enteras. En Selino dió salida á las aguas estancadas que con sus emanaciones inficionaban la atmósfera, haciendo pasar dos riachuelos á través de los pantanos; y todavía existen hermosas medallas de Selino que recuerdan aquel hecho [1]). En otro lugar, levantando grandes construcciones á la entrada de estrechos valles, protege á una ciudad contra vientos perniciosos, y recibe por esto el calificativo de κωλυσανέμας (torcedor del curso de los vientos) [2]). Empédocles á veces no se curaba de disimular que tenía conciencia de sus extraordinarios talentos y de su superioridad poco común respecto de la mayoría de sus compatricios; ni hay que maravillarse de que á los ojos de sus conciudadanos de la Sicilia pasara por un sér dotado de poder sobrenatural y de profético espíritu. Es indudable que semejante opinión difícilmente habría logrado hallar acogida entre los excépticos jonios siempre deseosos de descubrir las causas naturales de los fenómenos; pero los dorios de la Sicilia estaban aún demasiado habituados á relacionar con la antigua fe de sus padres cuantos acontecimientos y fenómenos se ofrecían á su vista y á juzgarlos con arreglo al espíritu de sus tradiciones religiosas.

El poema de Empédocles acerca de la naturaleza, llevaba, lo mismo en la majestad de su estilo épico que en todo su contenido, el sello de una imaginación exaltada. En el exordio, el filósofo declaraba que por una verdadera fatalidad, en virtud de una antigua sentencia de los dioses, cualquiera de los seres divinos de larga vida que, en un momento de aberración de sus sentidos, man-

[1]) Véanse los *Annali dell'Instituto di corrispond. archeologica*, 1845, p. 265. [Reproducidas están estas medallas en la colección de fragmentos de Empédocles, publicada por Karsten. Análogos hechos se atribuyen al contemporáneo y compatricio de Empédocles, el médico Acron, del cual hablaremos más adelante.]

[2]) *Empedocles Agrigentinus, de vita et philosophia eius exposuit, carminum reliquias collegit* de Sturz, Lipsiae, 1805. [Véase además *Empedoclis Agrig. Fragm. disp.* H. Stein, Bonn., 1852.]

chase sus manos con sangre, sería condenado á andar errante por espacio de treinta mil estaciones lejos de los inmortales. El mismo Empédocles se consideraba á sí propio como desterrado del cielo, por haber cometido un asesinato [1]). Así como desde la época heróica de la Grecia el homicida fugitivo debía purificarse expiando su culpa, así también un dios expulsado y desterrado á un cuerpo humano, necesitaba purificarse para poder volver á su puro y sublime origen; y esta purificación suponíase que la había alcanzado componiendo el poema que á causa de esto mismo recibió el nombre—en todo ó en parte—de «Cantos de purificación» (καθαρμοί) [2]). Siguiendo la teoría de la metempsícosis, Empédocles creía que después de haber sido expulsado del cielo, había pasado sucesivamente por los estados de arbusto, de pez, de pájaro, de mancebo y de doncella, y que las potencias «que guían á las almas» le habían conducido á la oscura caverna de la tierra [3]), desde donde pasaría á recobrar la dignidad de dios, como los cantores, los profetas y demás bienhechores de la humanidad. Su teoría de que *Amor* es el que formó el mundo, fué probablemente revelada al poeta por la musa que invocaba, como secreto cuyo conocimiento había de librarle de toda influencia de la perniciosa discordia, y que podía purificarle de cuantas manchas hubiera ésta dejado en su alma [4]).

---

[1]) Fragm. en Plutarco, *De exilio*, c. 17 (p. 607) t. I, p. 49, en Sturz V. 3 y ss.

[2]) [Este pasaje debe ser corregido, teniendo en cuenta lo que sobre el particular afirma Stein, *op. cit.*, p. 12 y ss., consignando que los Φυσικά posteriormente divididos en tres libros, son diferentes de los Καθαρμοί.]

[3]) De este modo deben relacionarse los versos 362 y 363 con el 9 de Sturz (de Diogenes Laercio, 8, 77 y en Porfirio, *De Antro nymph.*, c. 8) [383, 384 y 392 en Stein.] *Véanse *Quaest Empedocl. spec.* 2 scr. Mulachius, Berlin, 1853, p. 15 y ss.

[4]) Esto mismo demuestra el pasaje de los comentarios de Simplicio á la *Fisica* f. 34, V. 52 y ss. en Sturz [80 y 81 de Stein]:

καὶ φιλότης ἐν τοῖσιν, ἴση μῆκός τε πλάτος τε,
τὴν σὺ νόῳ ὄρχευ, μηδ' ὄμμασιν ἧσο τεθηπώς etc.

Lo mismo dice la musa al poeta: [9 y 10 de Stein]:

σὺ οὖν, ἐπεὶ ὧδ' ἐλιάσθης,
πεύσεαι· οὐ πλεῖόν γε βροτείη μῆτις ὄρωρεν,

Véase 331 de Sexto Empírico, *Adv. mathemat.*, 7, 122 y ss. (*Bekker, p. 217.) La invocación á la musa se encuentra en Sexto Empírico, *Adv. mathemat.*, 7, 124,

La doctrina de Empédocles acerca de la naturaleza tiene muchos puntos de contacto con la de los Eleáticos; así, se afirma que Zenon había comentado el poema de Empédocles, con lo cual quiere decirse, sin duda, que lo había reducido á los estrechos y rigurosos principios de la escuela de Elea. De igual suerte la filosofía de Anaxágoras que á su vez difícilmente habría podido nacer si la doctrina eleática del Sér eterno no hubiera venido á combatir la de Heráclito relativa á la corriente de las cosas, no era tampoco del todo extraña á la de Empédocles. Este negaba también la posibilidad de la creación y de la muerte, las cuales para él no eran sino combinación ó disgregación de partes respectivamente. Como los Eleáticos, suponía la existencia de un Sér eterno é imperecedero; pero este Sér era á sus ojos, desde su origen, un sér cuádruple, en cuanto en su composición entraban los cuatro elementos como principios fundamentales, á los que daba nombres sacados de la mitología: el fuego era Zeus, que todo lo penetra; el aire, Hera, que da la vida; la tierra (como sombría morada de los espíritus desterrados), Aidoneo; y el agua, dándole un nombre por él inventado, Nestis. Dos principios motores, positivo el uno, el amor que une y crea, y negativo el otro, la discordia que desune y destruye, regulan aquellos cuatro elementos. La discordia trastorna el estado primitivo del mundo, cuando todo se halla en reposo formando un globo, el divino *Spheros*, y entonces comienza una larga serie de transformaciones, por virtud de las cuales se va poco á poco formando el mundo actual. Empédocles describe y explica con gran ingenio la hermosa fábrica del universo, y penetra en el estudio de las cualidades de la superficie terrestre y de sus productos, explicando sus teorías por virtud de la combinación de los cuatro elementos con sus esencias divinas y las dos fuerzas motoras. Su genio le llevó hasta á presentir clara y distintamente descubrimientos reservados á la ciencia moderna. Así, por ejemplo, en su teoría de que las montañas y las rocas habían sido formadas por la acción de un fuego subterráneo [1]), se ve un presentimiento de la teoría sostenida por los geólogos modernos, y las descripciones que hace de las formas groseras y gigantescas proporciones de los primitivos animales, casi inducirían á creer que conoció los restos fósiles del reino animal antidiluviano [1]).

V. 541 y ss. (*Bekker, *op. cit.*) Véase Th. Bergk, *De Empedoclis prooemio*, Berlín, 1839 y Hollenberg, *Empedoclea*, Berlin, 1853.

[1]) Plutarco, *De primo frig.*, c. 19 (p. 953.)

Al pasar ahora al grupo de filósofos á quienes en Grecia se daba el nombre de *Itálicos* [2]), penetramos en la región más oscura de la filosofía griega, pues no tenemos noticia alguna de sus obras ni casi de sus personas. La personalidad de Pitágoras no está, sin embargo, tan envuelta en sombras que haya necesidad de suponer un Pitágoras antehistórico fundador de una especie de religión pitagórica, autor de la primitiva Constitución de las ciudades italianas, y celebrado en antiguas leyendas como maestro de Numa é iniciador de una civilización y de una filosofía antiguas en Italia [3]). Los primeros griegos que nombran á Pitágoras, Heráclito y Jenófanes [4]), no hablan de él como de un personaje fabuloso; Heráclito, especialmente, nos le presenta como un rival que en las investigaciones científicas procedía con método distinto del suyo. Merece también entero crédito la tradición generalizada en la antigüedad, según la cual Pitágoras, hijo de Mesarco, no había nacido en el país en que alcanzó tanta gloria, sino que emigró de la isla jónica de Samos, su patria, cuando ésta cayó bajo la tiranía de Polícrates, para trasladarse á Italia en el año 4 de la 62.ª Olimpiada, 529 a. Chr. [5]).

Consecuencia lógica y natural de la diversidad de caracteres y de inclinaciones de las tribus helénicas, era que la filosofía que tiende á hacer independiente el espíritu, emancipándolo de tradiciones y librándolo de prejuicios, recibiese siempre el primer impulso de los jonios; y hasta puede afirmarse que la adquisición de la ciencia por virtud del propio esfuerzo, fué una idea puramente jónica. Los dorios, por el contrario, daban mayor valor

[1]) Véase muy especialmente Eliano, *Hist. Anim.*, 16, 29, en Sturz V. 214 y ss. [256 y ss. de Stein.]

[2]) Llamábaseles así empleando la palabra *Italia* en su acepción más limitada, que no comprendía más que á los de Brucium y los de Calabria. De otra suerte no podría excluirse de la escuela italiana á los Eleáticos.

[3]) Tal es la opinión de Niebuhr, véase *Römische Geschichte*, 1, págs. 165 y 244 de la 2.ª edición.

[4]) [En Diógenes Laercio, 8, 36.]

[5]) Del sentido general del pasaje de Ciceron, *De Republica*, 2, 15, se infiere claramente que los cronólogos antiguos fijaron el año 4 de la 62.ª Olimpiada como el en que Pitágoras llegó á Italia; también se afirma que el año 1 de la misma Olimpiada fué el primero del reinado de Polícrates. Véase el cap. XIII.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

á las tradiciones de sus antepasados, á la religión y á las costumbres hereditarias que á sus propias especulaciones [1]).

Verosímilmente Pitágoras, antes de pasar á Italia, era sobre poco más ó menos un filósofo de la categoría de Tales y de Anaximandro: un genio investigador que daba gran importancia á la experiencia, y que según todas las probabilidades, unía al estudio de las matemáticas que nació en Jonia, el de las ciencias naturales, y vastos conocimientos que trataba de ampliar por medio de los viajes [2]). Heráclito le coloca entre los eruditos sabios, y dice: «Pitágoras, hijo de Mesarco, es de todos los hombres el que más se ha consagrado á la investigación, y ha adquirido ciencia, erudición y perniciosa agudeza» [3]). Pero una vez que el filósofo jónico se halló en Crotona en medio de un pueblo compuesto de dorios y de aqueos, é hizo nuevos prosélitos en las ciudades dóricas vecinas, es muy difícil determinar si predominaron en él las tendencias del filósofo de Samos, ó el carácter de los ciudadanos de Crotona y de las poblaciones limítrofes que habían recibido sus enseñanzas. Es, sin embargo, de todo punto indudable, que las especulaciones sobre la naturaleza de las cosas, emanadas del puro y desinteresado amor al conocimiento de la verdad, no podían hallar allí terreno propio y favorable, lo cual explica perfectamente por qué Pitágoras y sus discípulos consagraron sus esfuerzos todos á mejorar la vida práctica, y muy particularmente á regular las instituciones políticas, según los principios generales del orden social. Es de igual suerte cierto que las ciudades de la Italia meridional, Crotona, Caulonia, Metaponta y otras, gozaron de gran prosperidad durante algún tiempo bajo el régimen de asociaciones pitagóricas, y se hicieron temibles por su poder, á los demás Estados. Y aunque después de la destrucción de Sibaris por los Crotoniatas (año 3 de la 67.ª Olimpiada,

[1]) [Véase O. Müller, *Dorier*, vol. 2, p. 368 y 369. Vol. 2, p. 383 y 384.]

[2]) No puede citarse, sin embargo, como testimonio irrecusable de que Pitágoras adquiriese en Egipto todos sus conocimientos científicos, el § 28 del *Busiris* de Isócrates, porque el Busiris no es más que una obra retórica y sofística, en la cual no se respetaba la verdad histórica.

[3]) Πυθαγόρης Μνησάρχου ἱστορίην ἤσκησεν ἀνθρώπων μάλιστα πάντων.... ἐποιήσατο ἑαυτοῦ [ἐποίησεν ἑωυτοῦ, según Cobet] σοφίην, πολυμαθίην, κακοτεχνίην. Diógenes Laercio, 8, 6. ἱστορίη en dialecto jónico significa investigación basada en una serie de preguntas. [Véase Schuster, Heráclito en Ritschl, *Acta societ. philol.*, Lipsa, p. 64.]

510 a. Chr.) las discordias surgidas entre el pueblo y la nobleza con motivo de la distribución de aquel territorio produjeron una violenta persecución contra los Pitagóricos, más tarde de nuevo volvieron á encontrarse al frente de las ciudades italianas. Archytas, por ejemplo, contemporáneo de Sócrates y de Platon, administró con gran aplauso la ciudad de Tarento [1]). Las pruebas de la actividad y genio de Pitágoras han de buscarse, no en sus escritos, pues no tenemos noticia de ninguno de ellos, ni siquiera de un solo fragmento que pueda parecer auténtico, sino en las lecciones públicas, en sus discursos, á menudo también en simples sentencias concisas y simbólicas que sólo comunicaba á sus amigos y confidentes, y en la organización, en fin, de las asociaciones pitagóricas y su régimen de vida. No conservamos, en efecto, noticia de ningún escrito de Pitágoras ni de fragmento alguno con visos de autenticidad; las obras que se le atribuyen, como por ejemplo, la Sagrada revelación (ἱερὸς λόγος), pertenecen en su mayor parte á los Orficos teólogos que se dieron á imitar á los Pitagóricos, y cuyas conexiones con los verdaderos discípulos de Pitágoras dejamos ya indicadas (cap. XVI). El fundamento de la filosofía pitagórica, esto es, la teoría de que la esencia y la fuerza de todas las cosas descansan en una proporción aritmética; que el mundo existe por la armonía y la conformidad de sus diversos elementos; que —como los Pitagóricos decían— los *números* son el principio de todo cuanto existe, debió ser propalada por el fundador de aquella escuela, que unánimemente la profesó. Pero el desenvolvimiento ordenado y científico de tal doctrina en obras escritas en dialecto dórico, como la encontramos en los fragmentos de Filolao (hacia la 90.ª Olimpiada, 420 a. Chr.) [2]) que han llegado hasta nosotros,

[1]) Parece que después de Archytas los Pitagóricos fueron segunda vez expulsados de Italia, y que entonces fué cuando Lisis el pitagórico se refugió en Tebas, donde fué maestro de Epaminondas. Las burlas que se hicieron de los Pitagóricos y de los Πυθαγορίζοντες por su extraña manera de vivir pertenecen todas á la comedia media y á la nueva, esto es, á una época posterior á la 100.ª Olimpiada; antes no se conocieron en Grecia filósofos de esta secta. Meineke, *Quaestiones scenicae*, 1, p. 24.

[2]) [La autenticidad de los fragmentos de Filolao, que desde Böckh, *Philolaos des Pythagoreers Leben nebst den Bruchstücken seiner Werke*, Berlin, 1819, era universalmente reconocida, ha sido combatida después por Schaarschmidt, *Die angebliche Schriftstellerei des Philolaos*, Bonn., 1864. Sus argumentos no son, sin embargo, aplicables á todos los fragmentos que corren con el nombre de Filolao,

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

pertenece á una época posterior. Esta teoría, según la cual la esencia de las cosas no consiste, como creían los Jonios antiguos, en una sustancia animada, ni en la unión del espíritu con la materia, como juzgaban los jonios modernos, sino que por el contrario está en la forma, cuya regularidad depende de ciertas determinadas proporciones, y es por sí misma un principio creador; esta teoría, decíamos, halló su principal apoyo en los estudios *matemáticos* transportados á Italia por Pitágoras, y que habiendo echado en este territorio fuertes y profundas raíces, no tardaron en ser un factor importante de la educación. No menos fuerte sostén halló la citada doctrina en el cultivo de la música, doblemente propicio al desarrollo de las ideas pitagóricas: bajo el punto de vista teórico, porque en la fuerza de los tonos veíanse claramente los efectos de las proporciones numéricas; y bajo el punto de vista práctico, porque el canto acompañado de la cítara, según costumbre, era el más á propósito para producir la tranquilidad y el reposo del alma, que los Pitagóricos miraban como el supremo fin de la educación del hombre.

---

especialmente si se reflexiona en que las citas aducidas no siempre son exactas, sino que sólo son pensamientos de Filolao, expresados en fórmulas filosóficas de época posterior.]

CAPÍTULO XVIII.

Historiografía.

Es verdaderamente extraño que un pueblo tan culto y tan inteligente como el griego no llegara á sentir sino muy tarde la necesidad de consignar con exactitud sus empresas en la paz y en la guerra.

El Oriente tenía sus crónicas y sus anales desde los tiempos primitivos. El Egipto poseía una historia que se remontaba á la época más lejana, y fundada no en materiales mitológicos, sino en datos cronológicos y precisos, como lo demuestran los fragmentos que hasta nosotros han llegado de la obra de Maneton [1]). Los mismos monumentos por medio de sus esculturas, cuya significación explicaban las inscripciones, ofrecían una historia sintética de los sacerdotes y de los reyes, confirmada por nombres y números, que esperamos poder descifrar por completo algún día. El reino de Babilonia conservaba también una historia antiquísima de sus monarcas, que Beroso, como Maneton la egipcia, comunicó á los griegos [2]). Cuéntase en el libro de Esther que el rey Asuero hizo inscribir los nombres de los bienhechores de su corona en una crónica [3]) que se hacía leer en sus noches de insomnio; lo mismo se hizo muchos siglos antes en las cortes de Ecbatana y de Babilonia. Las esculturas antiguas del Asia central tienen también un carácter histórico como las del Egipto y re-

---

[1]) Maneton, gran sacerdote de Heliópolis en Egipto, escribió en tiempos de Ptolomeo Filadelfo (284 a. Chr.) tres libros intitulados *Aegypticiaca*.

[2]) En tiempo de Antioco Teos (262 a. Chr.) Beroso de Caldea escribió una obra intitulada *Babylonica* ó *Chaldaica*.

[3]) βασιλικαὶ διφθέραι, de los cuales tomó sus noticias Ctesias, Diodoro, 2, 32.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ®
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

pertenece á una época posterior. Esta teoría, según la cual la esencia de las cosas no consiste, como creían los Jonios antiguos, en una sustancia animada, ni en la unión del espíritu con la materia, como juzgaban los jonios modernos, sino que por el contrario está en la forma, cuya regularidad depende de ciertas determinadas proporciones, y es por sí misma un principio creador; esta teoría, decíamos, halló su principal apoyo en los estudios *matemáticos* transportados á Italia por Pitágoras, y que habiendo echado en este territorio fuertes y profundas raíces, no tardaron en ser un factor importante de la educación. No menos fuerte sostén halló la citada doctrina en el cultivo de la música, doblemente propicio al desarrollo de las ideas pitagóricas: bajo el punto de vista teórico, porque en la fuerza de los tonos veíanse claramente los efectos de las proporciones numéricas; y bajo el punto de vista práctico, porque el canto acompañado de la cítara, según costumbre, era el más á propósito para producir la tranquilidad y el reposo del alma, que los Pitagóricos miraban como el supremo fin de la educación del hombre.

---

especialmente si se reflexiona en que las citas aducidas no siempre son exactas, sino que sólo son pensamientos de Filolao, expresados en fórmulas filosóficas de época posterior.]

CAPÍTULO XVIII.

Historiografía.

Es verdaderamente extraño que un pueblo tan culto y tan inteligente como el griego no llegara á sentir sino muy tarde la necesidad de consignar con exactitud sus empresas en la paz y en la guerra.

El Oriente tenía sus crónicas y sus anales desde los tiempos primitivos. El Egipto poseía una historia que se remontaba á la época más lejana, y fundada no en materiales mitológicos, sino en datos cronológicos y precisos, como lo demuestran los fragmentos que hasta nosotros han llegado de la obra de Maneton [1]). Los mismos monumentos por medio de sus esculturas, cuya significación explicaban las inscripciones, ofrecían una historia sintética de los sacerdotes y de los reyes, confirmada por nombres y números, que esperamos poder descifrar por completo algún día. El reino de Babilonia conservaba también una historia antiquísima de sus monarcas, que Beroso, como Maneton la egipcia, comunicó á los griegos [2]). Cuéntase en el libro de Esther que el rey Asuero hizo inscribir los nombres de los bienhechores de su corona en una crónica [3]) que se hacía leer en sus noches de insomnio; lo mismo se hizo muchos siglos antes en las cortes de Ecbatana y de Babilonia. Las esculturas antiguas del Asia central tienen también un carácter histórico como las del Egipto y re-

---

[1]) Maneton, gran sacerdote de Heliópolis en Egipto, escribió en tiempos de Ptolomeo Filadelfo (284 a. Chr.) tres libros intitulados *Aegypticiaca*.

[2]) En tiempo de Antioco Teos (262 a. Chr.) Beroso de Caldea escribió una obra intitulada *Babylonica* ó *Chaldaica*.

[3]) βασιλικαὶ διφθέραι, de los cuales tomó sus noticias Ctesias, Diodoro, 2, 32.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ®
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

cuerdan las empresas militares, los tratados de alianza con otros pueblos y los tributos de las provincias sojuzgadas; además, los últimos descubrimientos permiten abrigar la esperanza de que andando el tiempo se halle gran número de estas esculturas en las diversas comarcas que formaron el antiguo imperio asirio. La primitiva aglomeración de numerosos pueblos en inmensas ciudades, las instituciones absolutistas y despóticas, la gran influencia que sobre todo ejercían los sucesos que se desarrollaban en derredor de los tronos, hacían fijar la atención de millones de hombres en un solo punto, dando de esta suerte importancia suma á las noticias sobre la vida de los soberanos. Pero aun sin estos motivos, inseparables de las instituciones monárquicas, la reunión de las tribus de Israel en torno de un mismo santuario y bajo una sola ley cuya integridad se encargaban de mantener numerosos sacerdotes, habría dado por resultado la conservación exacta de las antiguas y venerandas tradiciones del pueblo de Dios.

¡Qué diferencia tan notable existe entre los pueblos orientales y el pueblo griego! Muéstrase éste poco cuidadoso de conservar la memoria de sus empresas hasta la época en que representó un papel importantísimo en la historia universal, midiendo sus armas en gigantescas guerras con los antiguos imperios de Oriente. La gloria de una edad pasada que la fantasía había adornado con sus más hermosas galas impedía á los griegos fijar la atención en hazañas y acontecimientos menos remotos. La división del país en gran número de pequeños Estados, y la forma republicana de gobierno, impedían que el interés se concentrase en determinados acontecimientos. La atención que se concedía á los asuntos de la patria hallábase encerrada en un círculo demasiado estrecho y variaba de objeto á cada nueva generación. Antes de la lucha con el imperio persa no ocurrió acontecimiento de tal importancia que pudiera compararse con los grandes hechos de los tiempos míticos, en los cuales figuraron héroes de todas las comarcas de Grecia, ni que por lo mismo fuese con tanto agrado escuchado por todo el auditorio. Exigían los griegos de una obra destinada á ser leída en público y á instruir y deleitar, que imprimiera en el espíritu una alegría pura y noble, efecto que, gracias á las luchas intestinas de las repúblicas griegas, no alcanzaban á producir sus tradiciones históricas, las cuales no podían ensalzar á unos sin ofender á otros. En suma, el genio de la Grecia hizo

que el espíritu del pueblo no se desembarazase sino muy tarde de la mitología poética, y no mirara sino hasta muy tarde también los acontecimientos contemporáneos como dignos de ser consignados por escrito. Esta circunstancia ha privado de numerosas páginas á la historia de los siglos anteriores á las guerras con los persas; pero en cambio esta misma circunstancia es la que más eficazmente ha contribuído á que la literatura griega llegase á la altura á que en aquella época la vemos. La poesía griega, revistiendo un carácter puramente ficticio y separándose de la realidad, conquistó el valor universal que hizo que Aristóteles la prefiriese á la historia [1]). De igual suerte, gracias á que descendió muy pocas veces del mundo de la poesía á la realidad de este mundo, el arte poético adquirió la nobleza y elevación de formas que no habría alcanzado de otro modo. En una palabra, si la cultura intelectual de los griegos no se hubiera principalmente apoyado en la poesía, no habría tendido siempre á lo *bello* y á lo *bueno* (καλὸν καγαθόν).

Conocieron probablemente los griegos la *escritura* algunos siglos antes de Cadmos de Mileto [2]), pero no la emplearon en aquella época para consignar los hechos históricos. Las listas de los vencedores de Olimpia, de los reyes de Esparta y de los Pritanos de Corinto, que eran para los eruditos alejandrinos lo suficientemente auténticas para levantar sobre ellas el edificio de la antigua cronología griega; muchos tratados antiguos y pactos de alianza que para darles más valor eran consignados por escrito; la determinación de fronteras y otros documentos análogos, constituyeron los primeros rudimentos de la primitiva historia [3]). Pero con todo esto, se estaba aún muy lejos de hacer una crónica detallada de los acontecimientos contemporáneos; y aun á fines de

[1]) Aristóteles, *Poëtica*, cap. IX: «La poesía es más filosófica y más rica en ideas que la historia; pues la poesía expresa lo que tiene un valor general y la historia concede más atención á lo que toca al individuo.» [El principio de esta traducción no es quizá muy fiel. En griego dice: διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. Aristóteles no habla de riqueza de ideas, sino de los altos y nobles fines que la poesía persigue. De todas suertes no tiene razón Creuzer, *Die historische Kunst der Griechen*, p. 165 de la 2.ª edic., cuando pretende circunscribir este juicio á la historiografía imperfecta, esto es á la logografía.]

[2]) Véase el cap. IV.

[3]) [Véase sobre este particular á A. Schäfer, *Abriss der Quellenkunde der griechischen Geschichte bis auf Polybios*, Leipzig, 1873, p. 6 y ss.]

la época de los Siete Sabios, cuando los jonios y los demás griegos comenzaron á consignar por escrito y en prosa los sucesos, no escogieron por principal tema asuntos recientes y de su patria, sino que antes de llegar poco á poco á la exposición de la *historia* del pueblo griego en sus últimos años, consagraron páginas y más páginas á hablar de países remotos y de tiempos antiguos. Tan persuadidos estaban de que ya se había recordado suficientemente á aquéllos en la conversación general y diaria y por la tradición oral.

Los *jonios*, que en todo este período habían sido los más atrevidos innovadores, fueron también los corifeos de la historia y los primeros que, cansados de los pueriles asuntos mitológicos, dirigieron á todos lados sus penetrantes miradas buscando temas nuevos al pensamiento y á la palabra. Es digno de notarse que el primer jonio que se cita como historiador era *milesio*. En efecto, Mileto, la patria de los primeros filósofos, floreciente por su industria y por su comercio, centro de gran movimiento político producido por las agitaciones del liberalismo jónico, cuyo dialecto fué el primero de la Grecia empleado en la prosa, había de ser también cuna de los primeros historiadores helénicos. Si los milesios no hubiesen apurado, con sus vecinos del Asia Menor, la copa de los placeres entregándose á una vida voluptuosa y disipada; si hubieran sabido conservar en medio de los refinamientos de su civilización la severidad de costumbres y el carácter noble y levantado de la antigua Hélade, Mileto y no Atenas hubiera sido la maestra del mundo.

Cadmos de Mileto, que floreció poco antes de la 60.ª Olimpiada, 540 a. Chr. [1]), es citado como primer historiador, y en unión de Ferécides de Siros como primer escritor en prosa. Escribió una historia de la fundación de Mileto (Κτίσις Μιλήτου), que abarcaba la de la Jonia entera. El asunto de esta obra se agitaba, pues, en esa especie de claro oscuro de que únicamente se había conservado alguna que otra tradición oral de carácter histórico, pero siempre estrechamente unidas á nociones mitológicas. Parece que la obra de Cadmos se perdió pronto, y considerábase como apócrifo el libro que con su nombre existía en tiempo de Dionisio de Halicarnaso (esto es, en la era de Augusto [2]).

[1]) Véase Clinton, *Fast. Hell.*, vol. 2, p. 368 y ss.

[2]) Véase por lo que toca á éste y á todos los historiadores siguientes, la disertación: *On certain early Greek historians mentioned by Dionysius of Halic.* en el *Museum criticum Cantabrig.*, vol. 1, p. 80, 216; 2, p. 90. [Las noticias relativas á este supuesto historiador griego primitivo son á menudo muy oscuras y se confunden con las referentes al Cadmos á quien se atribuye la introducción en Grecia del alfabeto fenicio. No hay testimonio alguno seguro y fidedigno que certifique la existencia de tal historiador. En Dionisio de Halicarnaso, *De Thucyd. iudic.*, c. 23 aparece su κτίσις Μιλήτου como una obra de autenticidad no por todos reconocida. De igual suerte debe mirarse con desconfianza la noticia de Clemente Alejandrino, *Stromat.*, 6, p. 267, según la cual el proconesio Bion extractó aquella obra; pues la hace sospechosa, no sólo la forma del nombre sino hasta la conformidad del mismo con el del difundidor del alfabeto. Como se ve hay motivos más que suficientes para dudar de la existencia de este historiador, como ya tienen demostrado C. Müller en sus *Fragm. hist. gr.* vol. 2, p. 2, y A. Schäfer, *op. cit.*, p. 10.]

En orden cronológico siguió á Cadmos, *Acusilao* de Argos; el cual, aunque dorio de origen, teniendo en cuenta que los jonios habían sido los inventores del estilo histórico, y siguiendo el uso generalmente aceptado en la literatura griega, escribió en dialecto jónico. Acusilao consagróse por completo al estudio de la edad mitológica y reunió en un relato breve noticias sucintas de cuanto había acaecido desde la formación del Cáos hasta el fin de la guerra de Troya. Con frase gráfica se decía de él que había traducido á Hesiodo en prosa [1]), si bien dió cabida en su libro á muchas leyendas distintas de las de Hesiodo en el estilo de los Orficos de aquella época [2]). Por lo demás, parece que no escribió obra alguna que pudiera llamarse con propiedad historia.

De un carácter muy diferente era *Hecateo* de Mileto, de quien se sabe que gozaba de gran predicamento entre los jonios cuando éstos intentaron sublevarse contra los persas bajo el reinado de Dario (año 2 de la 69.ª Olimpiada, 502 a. Chr.) En el Consejo de Aristágoras se levantó para disuadirles de su intento, enumerando los pueblos sometidos al rey de los persas y los recursos de que disponía; é insistiendo los jonios en su propósito, les aconsejó que ante todo se defendiesen en el mar con numerosa flota, utilizando para ello los tesoros sagrados del templo de los Bran-

[1]) Clemente Alejandrino, *Stromat.*, 6, p. 629, a. [Véase Ioseph. c. Apion. 1, 3, p. 176, donde se dice que rectificó á Hesiodo. Acusilao, por lo demás, procedía como Hesiodo de Beocia; pues su patria no era la Argos del Peloponeso sino la de Beocia, en la llanura meridional de Aulis.]

[2]) Cap. XVI, nota. Los fragmentos de Acusilao se encuentran en el *Ferécides* de Sturz. [En los *Fragmenta Historicorum graecorum* de C. y Th. Müller, París, 1841 y ss. en cinco vol., se hallan coleccionados fragmentos no sólo de estos antiguos historiógrafos, si que también de los posteriores.]

quidas [1]). En este detalle se reconoce al hombre prudente y experimentado que examina tranquila é imparcialmente el verdadero estado de las cosas. No participaba Hecateo de la opinión predominante acerca de los orígenes fabulosos del pueblo griego, y menos aún de la exagerada credulidad de Acusilao de Argos. En un fragmento que aún se conserva dice así [2]): «Ved lo que cuenta Hecateo de Mileto; escribo lo que me parece verdadero, pues las narraciones de los griegos son multiformes y ridículas, ó por lo menos así me lo parecen.» Descúbrense en sus obras las huellas del erróneo sistema de interpretación racionalista, que tiende á transformar las maravillosas creaciones de la fábula en cosas y acontecimientos reales y verdaderos: así, por ejemplo, en Cerbero ve una serpiente del promontorio de Ténaros [3]). Sin embargo, concedía atención preferente á los sucesos coetáneos y al carácter de los países y de los imperios con los cuales Grecia comenzaba á trabar estrechas relaciones. Como Heródoto, había viajado mucho y recogido numerosas noticias, en particular del Egipto; y aunque Heródoto rectifica muchas de sus aserciones, reconoce siempre en él al más importante de sus predecesores [4]). Hecateo reunió los resultados de sus investigaciones históricas y etnográficas en una obra intitulada: *Viaje alrededor de la tierra* (Περίοδος γῆς), entendiendo por esto una descripción de las costas del Mediterráneo y del Asia meridional hasta la India. El punto de partida era Grecia, desde donde el autor se dirigía, en el primer libro, *Europa*, al Occidente, y en el segundo, *Asia*, al Oriente [5]). Hecateo completó también y corrigió el primer *mapa-mundi* di-

[1]) Heródoto, 5, 36 le llama Ἑκαταῖος ὁ λογοποιός.—Más inciertas son la época del nacimiento de Hecateo, año 4 de la 57.ª Olimpiada, y la de su muerte, año 4 de la 75.ª

[2]) Véase Demetrio, *De Elocutione*, § 12. *Historicorum graec. antiquiss. fragmenta coll.*, Fr. Creuzer, p. 15. [Así comienza su obra histórica.]

[3]) Pausanias, 3, 25, 5, que cita esta significación, la encuentra verosímil.]

[4]) *Fragm. historic. gr.*, edic. C. y Th. Mülleri, Paris, 1841, p. 21—23. [Que Heródoto tomó mucho de Hecateo parece de todo punto indudable y responde á las costumbres de la antigüedad. La polimatia de Hecateo fué censurada por Heráclito, según el testimonio de Diógenes Laercio, 9, 1. 1.

[5]) 331 fragmentos de esta obra se hallan incluídos en los *Hecataei Milesii fragmenta*, edic. de R. H. Klausen, Berolini, 1831. Échase á veces de ver que han sufrido modificaciones posteriores á su primera publicación, lo que acontecia generalmente con todas las obras de aplicación práctica. Así Hecateo, fragmento 27, habla de Capua, nombre que según Tito Livio, 4, 37, se dió por vez primera á la antigua Vulturnum el año 332 de la fundación de Roma, 420 a. Chr.

bujado por Anaximandro [1]) y quizá fué la misma carta geográfica que Aristágoras de Mileto llevó á Esparta antes de la insurrección de los jonios, y en la cual señaló al rey los varios países, los ríos y las ciudades principales del Oriente [2]). Además de esta obra, atribúyese á Hecateo otra, á la que varias veces se llama historia y otras genealogía, y de la cual se citan cuatro libros. En esta obra había dado cabida Hecateo á muchas leyendas genealógicas griegas, concediendo gran importancia—á pesar de su desprecio por las antiguas fábulas—á las genealogías cuyo origen se remontaba á los tiempos míticos; y hasta llegó á formarse una á sí mismo, según la cual su abuelo en décimosexto grado era un dios [3]). En las genealogías podíanse cómodamente reunir y entrelazar narraciones de épocas diversas; y Hecateo, sin escribir realmente una verdadera historia de determinados períodos, acumulaba en sus libros muchos sucesos de los tiempos históricos [4]). Empleó en su obra el dialecto jónico más puro y un estilo muy sencillo, animado á veces por la viveza de las descripciones [5]).

Ferécides se consagró como Hecateo á los trabajos genealógicos y mitológicos, pero sin cultivar, como lo hizo aquél, los estudios geográficos y etnográficos. Nacido en Leros, islote cercano á Mileto, se trasladó á Atenas, razon por la que se le llama lerio unas veces y ateniense otras. Floreció próximamente en la época de las guerras médicas. En sus escritos había dado cabida á multitud de fabulosas tradiciones, y en una obra entera hablaba con gran extensión de los tiempos primitivos de Atenas; esta fué la fuente en que bebieron los mitógrafos posteriores; y los numerosos fragmentos que de ella se conservan hoy, pueden servir de base para nuevas y múltiples investigaciones mitológicas [6]). Siguiendo la línea genealógica, presenta á Milciades fundador del

[1]) Según Agatemero, 1, 1, esto es indudable.

[2]) [Según la conocida relación de Heródoto, 5, 49 y 50.]

[3]) Heródoto, 2, 143.

[4]) Así en Heródoto, 6, 137.

[5]) Como en el fragmento de Longino, *De sublimi*, c 27. *Historic. antiq. fragm. collegit* Creuzer, p. 54. [Acerca del dialecto jónico de Hecateo, véase la nota 1.ª de la pág. 55.]

[6]) *Pherecydis fragmenta, e variis scriptoribus collegit* Fr. Guil. Sturz, ed. altera, Lips., 1824. Es cuestión bastante difícil de dilucidar si los diez libros citados por los antiguos fueron publicados en aquel orden por el mismo Ferécides, ó si fueron breves tratados independientes y diversos, que eruditos posteriores coleccionaron y ordenaron como partes de una sola obra.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

principado de Quersoneso, como descendiente de Fileo, hijo de Ajax, hallando de esta suerte ocasión de describir la campaña de Dario contra los escitas, de la cual poseemos un fragmento de gran valor [1]).

Á la misma generación pertenece *Caron* de Lampsaco, colonia de Mileto [2]), á pesar de que menciona acontecimientos ocurridos en los comienzos del reinado de Artajerjes, año 4 de la 78.ª Olimpiada, 464 a. Chr. [3]) Caron continuó las investigaciones de Hecateo sobre la etnografía del Oriente. Siguiendo el uso generalmente establecido entre los historiadores antiguos, escribió obras separadas é independientes acerca de Persia, Libia, Etiopia, etc., enlazando con ellas la historia de su tiempo, pues en la narración de las guerras médicas fué predecesor de Heródoto, quien, no obstante, nunca le nombra; pero por los fragmentos que de su libro nos quedan, claramente se ve que comparado con Heródoto, Caron no fué sino un cronista árido cuyos trabajos tomaron vida y carácter en manos del gran historiador [4]). Caron escribió también la crónica de su ciudad natal [5]), como lo hicieron otros muchos historiadores á quienes, por este motivo, se llamaba orógrafos, y á cuyo orden pertenecían probablemente los escritores cuyos nombres cita Dionisio de Halicarnaso [6]).

Casi contemporáneo de Heródoto fué *Helánico* de Mitilene, de quien sabemos [7]) que tenía sesenta y cinco años y que escribía aun al comenzar la guerra del Peloponeso. Como mitógrafo é historiador se diferencia mucho de los antiguos cronistas como Acusilao y Ferécides. Helánico es un compilador erudito que se propone, no sólo consignar los hechos, sino también ordenar sus materiales y corregir ajenos errores [1]). Además de numerosos escritos sobre diversas leyendas y fábulas de carácter local, compuso una obra intitulada *Las Sacerdotisas de Hera de Argos*, en que enumeraba, fundado simplemente en la escasa autoridad de oscuras tradiciones, todas las mujeres que desde los tiempos más remotos habían desempeñado aquellos cargos, y donde mencionaba por orden cronológico los acontecimientos más importantes de la época heróica. Pero no es probable que Helánico fuese el primero en hacer tal lista de nombres acompañada de datos cronológicos, sino que lo más verosímil es que los sacerdotes y demás servidores del templo de Argos emplearan sus ratos de ocio en formar estos registros y en ilustrarlos y confirmarlos con documentos que se suponían de venerable antigüedad [2]). Su libro intitulado *Carneónicas* sería para nosotros de mayor utilidad é importancia: era uno de los primeros ensayos de historia literaria, pues en él se enumeraba á los vencedores en los certámenes musicales y poéticos de las fiestas Carneónicas de Esparta (desde la 26.ª Olimpiada, 676 a. Chr.) [3]). Las obras de Helánico contenían gran copia de materiales, pues además de los ya citados, escribió libros acerca de la Fenicia, de Persia, del Egipto, y describió una peregrinación al célebre oráculo de Zeus Ammon en el desierto de Libia; verdad es que se ha dudado de la autenticidad de este libro [4]). Escribió también Helánico la historia de su época, con-

[1]) [En Clemente Alejandrino, *Stromat.*, 5, p. 567, d. Fragm. 113 de C. Muller.]

[2]) Dionisio de Halicarnaso, *De Thucyd. iudic.*, 5, p. 818. Reiske incluye entre los predecesores de Tucídides á Caron, Acusilao, Hecateo y otros antiguos, Helánico, Xantho y algunos otros.

[3]) Plutarco, *Themist.*, 27.

[4]) Fragmentos de Caron en Creuzer, *op. cit.*, p. 89 y ss. *Véase acerca de él á C. y Th. Mulleri, *Fr. Hist.*, p. 16—20.

[5]) Ὧροι, correspondiente al vocablo latino *annales*, y que no debe confundirse con ὅροι, límites, fronteras. Véanse los comentarios de Schweighäuser á Ateneo, 11, 475, b, 12, 520, d. [Véase Diodoro, 1, 26, y Censorino, *De die natur.*, 19, 6.]

[6]) Eugeon de Samos (véase el cap. II), Deioco de Proconesos, Eudemo de Paros, Democles de Figalia, Ameleságoras de Calcedonia (ó Atenas).

[7]) Por la erudita Pamfila en Aulo Gelio, *Att. Noct.*, 15, 23. [Este dato, sin embargo, no es completamente seguro. Prescindiendo de que Pamfila escribió en tiempo de Neron, acompaña aquella fecha de la frase «*videtur*». Por lo demás, no es muy fácil conciliar esta aserción con la de Eusebio, que en el año 1 de la 70.ª Olimpiada, 500 a. Chr., observa Ἑλλάνικος ἱστορικὸς ἐγνωρίζετο. Véase la nota 1.ª de la pág. 43.]

[1]) [Respecto de su procedimiento, debe verse lo que dice Dionisio de Halicarnaso, *De Thucyd. iudic.*, c. 9, pues le coloca con Heródoto entre los que dividen sus relatos en partes, según los países en que los acontecimientos que narran se han realizado.]

[2]) Hállanse ejemplos de semejantes catálogos de sacerdotes, hechos en los mismos lugares en que éstos ejercían sus funciones, pero no ciertamente libres de algunos piadosos fraudes: tales son el árbol genealógico de los Butades, pintado en el templo de Minerva Poliada (Pausanias, 1, 26, 6. Plutarco, 10. V. X. *Orator.* 7), que indudablemente se remontaba hasta el antiguo héroe Butes; y la genealogía de los sacerdotes de Poseidon en Halicarnaso, que comienza con un hijo del mismo Poseidon, *Corp. Inscr. Graec.*, n. 2655.

[3]) Véase el cap. XII.

[4]) [Ateneo, 14, p. 652, a: φοίνικα τὸν καρπὸν καὶ Ἑλλάνικος κέκληκεν ἐν τῇ εἰς Ἄμμωνος ἀναβάσει, εἰ γνήσιον τὸ σύγγραμμα. Las noticias relativas á los egipcios y fenicios parecen haber estado contenidas en los dos libros de los Περσικά.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

signando hasta los acontecimientos que se desarrollaron en el tiempo que medió entre las guerras médicas y la del Peloponeso, pero con gran concisión y sin guardar orden cronológico como asegura Tucídides [1]).

Cuenta Dionisio de Halicarnaso [2]) entre los contemporáneos de Helánico, á *Xantho*, hijo de Candaulo de Sardes, lidio de nacimiento pero educado á la griega. Su obra sobre la Lidia, escrita en dialecto jónico, debió ser de gran mérito á juzgar por los escasos fragmentos que de ella han llegado hasta nosotros. Estrabon y Dionisio [3]) han sacado de este libro exactas observaciones sobre la naturaleza del suelo en el Asia Menor, que atribuía en parte á la acción volcánica y en parte también á la extensión del mar, y datos precisos acerca de las diferencias étnicas de las tribus lidias. Lo que estos historiadores toman de la obra citada, ofrece indiscutibles muestras de autenticidad; pero en los últimos tiempos atribuyéronse á Xantho otros escritos apócrifos [4]) y en particular el intitulado *Los Magos*, evidentemente de otra mano, que corría con su nombre y que trataba de la religión y del culto de Zoroastro.

Mayor oscuridad aun rodea las producciones de *Dionisio* de Mileto, puesto que el antiguo escritor de este nombre fué ya confundido por los literatos antiguos con un autor de trabajos mitológicos más moderno. Es indudable que el Dionisio cuya historia de los tiempos heróicos griegos continuó Diodoro de Sicilia, floreció posteriormente en la época de la erudición y de la sistematización: él transformó toda la mitología heróica en novela histórica, donde reyes, generales, sabios y filántropos, reemplazaban á los antiguos héroes [5]). Por lo que hace á las obras que parecen haber pertenecido al antiguo Dionisio, las «Historias persas» y los «Acontecimientos posteriores á Darío» (verosímilmente continuación de las primeras) no tenemos noticia alguna acerca de su contenido ni de su mérito.

[1]) [I, 97.]

[2]) [*De Thucyd. iudic.*, c. 5.]

[3]) Los fragmentos se hallan en Creuzer, *op. cit.*, pág. 135 y ss. °C. y Th. Müller, p. 36—44. [Muchas noticias que da Nicolao de Damasco, contemporáneo de Augusto, parecen proceder de la obra de Xantho.]

[4]) [Véase O. Müller, *Kl. Schriften*, vol. I, p. 138, y Welcker, *Kl. Schriften*, I, 431, con la observación *ep. Cycl.*, p. 87 (70 de la 2.ª edic.), nota 137.]

[5]) No se ha podido hasta ahora poner en claro si este Dionisio es el mismo que escribió sobre el Ciclo y que cita Ateneo, ó si es Dionisio Scitobrachion de Mitilene. [Véase la disertación de K. E. Hachtmann, *De Dionysio Mytilenaeo s. Scytobrachione*, Bonn., 1865.]

Acostúmbrase denominar *logógrafos* á estos historiadores griegos anteriores á Heródoto, porque Tucídides aplica este calificativo á sus predecesores [1]). Esta palabra, no tenía sin embargo entre los antiguos un sentido tan limitado; pues que *logos* significa simplemente discurso en prosa, y los atenienses daban aquel nombre á los escritores de arengas, esto es, á los que componían discursos que habían de ser pronunciados ante los tribunales. No obstante, aceptamos aquel vocablo que permite comprender bajo una misma denominación á todos estos analistas griegos, los cuales en muchos puntos tenían un carácter común. Todos estaban igualmente animados del deseo de comunicar á sus coetáneos, para su instrucción y recreo, cuantas noticias habían recogido; pero sin pretender producir la misma impresión que antes habían producido las obras poéticas, ni por la ingeniosa disposición de sus varias partes ni por la belleza del estilo. El primer griego á quien se ocurrió la idea de que para obtener aquel efecto no era preciso apelar á asuntos fabulosos, y que el relato de acontecimientos reales y verdaderos podría tener también gran atractivo, el Homero de la historia, fué *Heródoto* [2]).

[1]) [Esta denominación, que Tucídides no emplea más que en el pasaje I, 21, y por cierto como en contraposición á οἱ ποιηταί, no tiene en manera alguna el significado estrecho y restringido, que por vez primera le dió Creuzer, *Die Historische Kunst der Griechen*, véase p. 265 de la 2.ª edición. Consúltese acerca de este particular á Curtius, *Berichten der sächs. Gesellchaft der Wissenschaften*, año 1866, p. 141 y ss. De esta manera se marca la diferencia que el mismo Tucídides indica en varios pasajes de su obra entre ésta y las de sus predecesores; pues que estos últimos se esforzaban sobre todo por cautivar á sus lectores ú oyentes, utilizando los recursos de que á este fin se valía la epopeya decadente. Polibio, 7, 7, 1, que también usa esta expresión, la emplea en el sentido ámplio y general de escritor, y de ningún modo en el que le da Creuzer, *op. cit.* Véase la denominación λογοποιός, usada por Heródoto, refiriéndose á Hecateo, libro V, 36.]

[2]) [La lista de nombres arriba citados deberia quizá completarse con el de Hipis de Region. Según el testimonio de Suidas, fué autor de la historia más antigua de Sicilia y vivió en la época de las guerras médicas. Aparte del título de su obra, que encontramos en el mismo Suidas, casi nada más sabemos de él.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

CAPÍTULO XIX

Heródoto.

Heródoto, hijo de Lixes, nació, según noticias fidedignas [1]), el año 1 de la 74.ª Olimpiada, 484 a. Chr., entre la primera y la segunda guerra médica. Como su familia era una de las más importantes de Halicarnaso, se halló mezclado bien pronto en las discordias intestinas que minaban aquella ciudad entonces gobernada por los descendientes de Artemisa, la heroína valerosa que en la batalla de Salamina peleó con tanto arrojo que Jerjes la declaró único hombre entre muchas mujeres. Ligdamis, nieto de Artemisa é hijo de Pisindelis era enemigo declarado de la familia de Heródoto; dió muerte á Paniasis, según parece tío materno de Heródoto y uno de los restauradores de la poesía épica; y el mismo Heródoto se vió obligado á salir de Halicarnaso hacia la 82.ª Olimpiada, 452 a. Chr.

Entonces se refugió en la isla jónica de Samos, donde acaso tenía algunos parientes [2]), y la cual debe ser considerada como su segunda patria. Numerosos pasajes de su obra demuestran bien á las claras cuán informado estaba de mil particularidades y detalles de la isla y de sus moradores, y que se complacía en poner de relieve la parte que Samos tomó en los más importantes acontecimientos. En Samos fué indudablemente donde Heródoto adquirió ese espíritu jónico que alienta y anima todas las páginas de su historia, y desde Samos también emprendió la tarea de librar á Halicarnaso del yugo de Ligdamis; Heródoto logró lo que

---

[1]) Pamfila en Gelio, *Noct. att.*, 15, 23. [Véase en el cap. XVIII la adición á la nota 7 de la pág. 38].

[2]) También Paniasis es llamado samio.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

se proponía, pero las discordias entre los partidos popular y aristocrático pusieron nuevos obstáculos á la completa realización de sus generosos proyectos, y por segunda vez tuvo que abandonar su patria.

Pasó los últimos años de su vida en Turio, gran colonia griega de Italia, á la cual tantos hombres distinguidos habían confiado su fortuna. No hay que inferir de aquí que Heródoto fuese uno de los primeros colonos de Turio, pues por una parte es indudable que nuevos griegos fueron sucesivamente aumentando el número exíguo de los colonos primitivos, y por otra es igualmente cierto que el hijo de Lixes no pudo ir allá hasta después de comenzada la guerra del Peloponeso; que al principio de esta guerra vivía aún en Atenas [1]) lo demuestra el que al describir una ofrenda existente en la acrópolis, señalaba el sitio que ocupó refiriéndose á los propileos [2]), los cuales no fueron terminados hasta el año en que comenzó la guerra á que aludimos. Está también fuera de toda duda que en Heródoto ejercieron directísima influencia las ideas difundidas en Atenas por los estadistas de la escuela de Pericles, acerca de las recíprocas relaciones de los Estados griegos. Él también creía que Atenas, después de sus grandes hechos en la guerra con los persas, no merecía ser tan envidiada é insultada por todos los griegos, precisamente en los comienzos de la guerra del Peloponeso [3]). Heródoto se estableció tranquilamente en Turio, y allí pasó los últimos años de su vida, que consagró por entero á escribir su historia. Por esto los antiguos le llaman á menudo el turio [4]).

[1]) [Más verosímil es la opinión según la cual Heródoto contribuyó á la fundación de la colonia de Turio, ó que fué á ella á poco de fundarse, y que más tarde, en los comienzos de la guerra del Peloponeso, volvió á Atenas.]

[2]) Heródoto, 5, 77.

[3]) Véase Heródoto, 7, 139, y Tucídides, 2, 8.

[4]) [No debe interpretarse este aserto en el sentido de que Heródoto escribiese su obra en Turio. Plinio, *Histor. nat.*, 12, 18, sostiene esto, al paso que Suidas afirma que Heródoto la compuso durante su estancia en la isla de Samos. De las investigaciones de Kirchhoff acerca de la época en que Heródoto escribió su obra histórica, en los *Abhandlungen der Berliner Akademie*, 1868 y 1871 (en la 2.ª edición, Berlín, 1878), se desprende como más verosímil la opinión de que la historia de Heródoto vió la luz gradual y sucesivamente y que los últimos libros fueron compuestos en Atenas. Una verdadera dificultad no resuelta hasta ahora ofrece la cita del comienzo de la obra por Aristóteles, *Retórica*, 3, 9, donde llama á Heródoto turio; calificativo que no le dieron sino escritores posteriores. Véase sobre este particular á Estrabon, 14, p. 656.]

En esta brevísima noticia de la vida de Heródoto no hemos hablado de sus viajes, que tan estrechamente se relacionan con sus trabajos científicos. El historiador no emprendió sus múltiples é importantes viajes con ocasión de especulaciones mercantiles ó de misiones políticas, sino por puro y desinteresado amor á la investigación y á la ciencia. En Egipto llegó hasta Elefantina; en Libia hasta cerca de Cirene; visitó también Fenicia, Babilonia y quizá Persia, los Estados griegos del Bósforo cimeriano y el vecino país de los escitas, la Colquide, numerosas ciudades de Grecia y de la Italia meridional, donde residió algún tiempo, y muchos templos, incluso el de Dodona, tan lejano del centro de la Grecia. Sirvióle de mucho en estos viajes su calidad de súbdito del rey de Persia, como ciudadano de Halicarnaso; porque un ateniense ó cualquiera otro griego de ciudad que se encontrase en guerra con los persas, habría sido tratado como enemigo y vendido como esclavo. Infiérese de todo esto que Heródoto dió principio á sus expediciones, por lo menos á las de Egipto y Asia Menor, en su juventud.

Heródoto no hizo evidentemente sus investigaciones sin el propósito de comunicarlas á sus conciudadanos; pero es muy dudoso que desde entonces abrigase también el designio de agregar las noticias relativas al Oriente y Grecia á la historia de las guerras médicas y de formar con todo ello un solo volumen. Si se considera que plan tan complicado y vasto no se había visto nunca realizado hasta entonces en la historiografía griega, se comprenderá que no surgiera en la mente del historiador sino lenta y sucesivamente á medida que avanzaba en sus investigaciones, y que en su juventud no pensase sino en hacer una obra como las de Hecateo, Caron y otros de sus predecesores y contemporáneos. Más tarde, el mismo Heródoto acababa apenas de dar la última mano á su obra, cuando pensaba ya en escribir un libro exclusivamente consagrado á la Asiria (Ἀσσύριοι λόγοι), y parece que, en efecto, existía en tiempo de Aristóteles [1]). En realidad, Heró-

[1]) Aristóteles, *Historia animalium*, 8, 20, 2, p. 601, b 1, menciona el sitio de Nínive relatado por Heródoto (pues aunque en los manuscritos se lee más bien Hesíodo, es el de Heródoto el nombre más probable). Este es evidentemente el asedio que Heródoto, 1, 106, promete referir en su obra especial acerca de la Asiria (véase 1, 184). [Kirchhoff combate con razón este aserto en los *Abhandlungen der Berliner Akademie*, 1868, p. 3, donde sostiene, fundándose en la palabra πεποίηκε usada por Aristóteles, que sólo puede referirse á un poeta.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

doto habría podido escribir con las noticias que coleccionó en su obra sobre el Egipto, la Persia y la Escitia, otros tantos libros independientes denominados Egipciaca, Persiaca, Escitiaca; lo cual indudablemente habría hecho si se hubiera limitado á seguir el derrotero abierto por los antiguos logógrafos [1]).

Dícese [2]) que Heródoto leyó su historia en las fiestas públicas; cosa después de todo muy creíble, porque los escritores de aquella época cuando terminaban una obra á la que habían dado forma deleitable, contaban siempre para sus éxitos, más que con la lectura privada, con la declamación. Tucídides tacha á los historiadores que le precedieron, de hombres que buscaban el efímero aplauso de la multitud que les escuchaba [3]). Los antiguos cronógrafos han conservado la fecha exacta de una lectura pública verificada en las grandes Panateneas en Atenas el año 3 de la 83.ª Olimpiada, 446 a. Chr. (cuando Heródoto tenía treinta y ocho años); y en la colección de plebiscitos atenienses había un decreto propuesto por Anito (ψήφισμα Ἀνύτου) concediendo á Heródoto una recompensa de diez talentos, que pagaría el tesoro público [4]). No es tan auténtica la lectura de Olimpia, y sobre todo lo que casi no tiene fundamento alguno es la anécdota según la cual Tucídides, niño aún, asistió á ella, y fué tal su emoción que comenzó á llorar. Aparte de las muchas inverosimilitudes que contiene esta versión, encuéntranse en la antigüedad demasiadas anécdotas destinadas á relacionar estrechamente entre sí escritores consagrados á los mismos estudios, para que pueda concederse crédito á semejante historieta, si no tiene en su abono más garantías de autoridad.

Las lecturas públicas de Heródoto, del género de las dadas en

[1]) [Probablemente estas denominaciones sólo fueron empleadas más tarde para designar partes de una sola y misma obra; como la división de la historia de Heródoto en nueve libros, correspondientes á las nueve Musas (en Luciano, *Heródoto*, 1, aparecen por primera vez así nombrados), no trae su origen del mismo Heródoto ni guarda relación alguna con el plan general de la obra.]

[2]) [Claramente certifica este hecho Jerónimo en el año 4 de la 83.ª Olimpiada: *Herodotus cum Athenis libros suos in concione legisset honoratus est.* Véase también el testimonio de Diylo en Plutarco, *De malignitate Herodoti*, c. 26.]

[3]) Tucídides, 1, 21.

[4]) [El historiador Diylo] en Plutarco, *De malignitate Herodoti*, 26; [la afirmación de que se verificó la lectura en las grandes Panateneas, es pura hipótesis de José Scalígero, el cual se funda en una traducción mal hecha de la crónica de Jerónimo.]

las Panateneas, debieron limitarse á ciertas partes de su obra que ya debía tener terminadas, como por ejemplo, la historia y descripción del Egipto, ó las noticias que había recogido acerca de la Persia. Su gran obra histórica no debió acabarla hasta la época de la guerra del Peloponeso, pues todos sus libros, pero muy especialmente los cuatro últimos, están de tal modo plagados de alusiones y referencias á acontecimientos de las primeras jornadas de la guerra [1]), que inducen á suponer que trabajó en aquellos años más asíduamente que nunca en la redacción de su obra. Es, sin embargo, bastante dudoso que viviese Heródoto en el segundo período de la guerra del Peloponeso y que continuara su trabajo en aquel tiempo [2]); aunque á su vez es evidente que prosiguió la confección de su obra hasta su muerte, pues aquélla está sin terminar. De otra suerte no habría motivo bastante que explicase por qué hablando de la guerra entre persas y griegos no llegó más que hasta la conquista de Sestos, sin mencionar siquiera acontecimiento alguno posterior de la lucha; tanto más cuanto que el historiador promete [3]) dar más pormenores de un suceso en otro lugar de la obra, y no se encuentran en ninguna de sus partes.

Todo el plan de la historia de Heródoto está basado en una idea que no puede decirse rigorosamente exacta, pero que se hallaba muy generalmente difundida en aquella época, y que á su modo desarrollaron los sabios persas y fenicios conocedores de la mitología griega: la idea de una antigua enemistad entre los helenos y los pueblos del Asia. Los sabios del Oriente consideraban los raptos de Io, de Medea, de Helena y las guerras que estos moti-

[1]) Tales son la expulsión de los Eginetes, la sorpresa de Platea, la guerra de Arquidamo y otros. Los pasajes de Heródoto, que éste no pudo escribir antes de aquella época, son: 3, 160. 4, 99. 6, 91, 98. 7, 170, 233. 9, 73.

[2]) El pasaje 9, 73, en que dice que los lacedemonios en sus devastaciones del Atica respetaron siempre á Decelea y ni aun se acercaron á ella (Δεκελέης ἀχέχεσθαι), no puede armonizarse con la toma de Decelea por Agis el año 3 de la 91.ª Olimpiada, 413 a. Chr. En otros pasajes de Heródoto, 6, 98 y 7, 170, se hallan también pruebas de haber sido escritos antes de aquella época. Por el contrario, no puede negarse que el pasaje 1, 130 parece referirse á la sublevación de los medas el año 1 de la 93.ª Olimpiada, 408 a. Chr. (Jenofonte, *Helénicas*, 1, 2, 19); pero admitido esto, es extraño que Heródoto llame á Dario Notho simplemente Dario, sin calificativo alguno. *Véase Chr. Bär Jahns, *Jahrbücher* 1849, vol. 56, H. 1, p. 4—11.

[3]) Heródoto, 7, 213.

varon, como escenas de aquella gran lucha; y discutían, como si se tratase de un proceso, cuál de las partes había sido la primera en emplear la violencia y la fuerza. Heródoto, pasando rápidamente por estas antiguas leyendas, nos habla de Creso, rey de Lidia, de quien él sabía que había sido el primero en tratar injustamente á los helenos, y refiere muy al pormenor las empresas de aquel rey y en general todas las vicisitudes de su vida, entre las cuales intercala, en forma de episodio, no sólo la historia de los reyes de Lidia anteriores á Creso, sino que también varios importantes pasajes de la historia de los Estados helénicos y muy particularmente de Esparta y de Atenas. De esta suerte el autor llega al fin que se propone: pues al describir cómo los griegos fueron por primera vez sojuzgados por una potencia asiática, da á conocer el origen y progresos de los Estados que un día habían de libertar á los helenos. La toma de Sardes por Ciro le ofrece ocasión de presentar en escena al pueblo persa, y Heródoto relata cómo el gran imperio persa nació del meda y cómo se extendió y consolidó con la conquista de los pueblos del Asia Menor y de los babilónicos. Donde quiera que aparecen los persas en contacto por vez primera con otros pueblos, allí va también un relato más ó menos circunstanciado de la nacionalidad y de la historia de ellos; pues el historiador, como él mismo confiesa [1]), trata de ampliar por medio de episodios su plan primitivo presentando un cuadro animado de las naciones beligerantes, combinado con la historia de la gran lucha entre Oriente y Occidente. Así, al narrar la conquista del Egipto por Cambises (en el libro II) describe muy al pormenor el país, sus habitantes y su historia, cuyo extenso relato tiene su razon de ser en la predilección especial que Heródoto profesaba á la antigua civilización egipcia. El autor prosigue menudamente la historia de Cambises, la del falso Smerdis y la de Dario (en el libro III), consagrando especial atención á las vicisitudes del poderío de Samos bajo Polícrates y de su trágico fin; porque precisamente por Samos comenzó á extenderse la dominación persa en las islas situadas entre el Asia y la Europa. Al mismo tiempo, las instituciones por Dario implantadas á su advenimiento al trono, proporciónanle ocasión de describir el imperio

[1]) Heródoto, 4, 30. Así, habla de los libios en el libro cuarto, sólo porque, á su juicio, la expedición del sátrapa Aryandes contra Barce iba en realidad dirigida contra todos los pueblos de la Libia. Véase 4, 167.

persa con todas sus provincias y sus cuantiosas rentas. Con la expedición de Dario contra los escitas (en el libro IV), que Heródoto considera como una venganza de las primeras incursiones de los escitas en Asia, el poder de los persas comenzó á extenderse en territorio europeo. Heródoto describe extensamente todo el norte de Europa, que sin duda conocía bastante mejor que Hecateo [1]), y en seguida relata la gran expedición del ejército persa, que si no puso en peligro la libertad de los escitas, abrió por lo menos á los persas el camino de Europa. El imperio persa, que por un lado se extiende hasta los confines de la Escitia y por el otro hasta el Egipto y la Cirenáica, envía un ejército en auxilio de la reina Feretime que combatía con los Barceos, lo cual proporciona á Heródoto ocasión de describir, poniéndolas en parangon con las del norte de Europa, las costumbres de la Libia y la historia de Cirene. Mientras que el ejército persa, que había permanecido en Europa desde la expedición contra los escitas, somete (en el libro V) al yugo del gran rey una buena parte de la Tracia y el pequeño reino de Macedonia, causas relacionadas íntimamente con la guerra contra los escitas preparan en Jonia la rebelión que había de precipitar la lucha decisiva entre la Persia y la Grecia. Aristágoras, tirano de Mileto, solicita á este propósito el auxilio de Esparta y de Atenas, circunstancia que proporciona ocasión á Heródoto para reanudar la historia de aquellos Estados y demás repúblicas griegas, interrumpida en el libro I, haciendo resaltar sobre todo el rápido progreso y poderío de los atenienses después de sacudir el yugo de los Pisistrátidas: revélase también el génio emprendedor de la joven república en la parte que toma en la insurrección jónica que, comenzada con temeridad é imprudencia y seguida sin vigor y energía suficientes, terminó con la más completa derrota (libro VI). Expone luego Heródoto los nuevos motivos de enemistad que surgieron entre Persia y Grecia, entre los cuales y como uno de los más importantes, aparece la fuga del rey espartano Damarato á la corte de Dario. A este hecho une Heródoto la descripción circuns-

[1]) [Al paso que en anteriores relatos el apelativo escitas, ya empleado por Hesiodo según el testimonio de Eratóstenes en Estrabon, 7, p. 300, comprendía á todos los pueblos del norte del Ponto, Heródoto da este nombre á solo un determinado pueblo. Véase sobre este particular á C. Neumann, *Die Hellenen im Skythenlande*, Berlin, 1855, p. 102 y ss.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

tanciada de las relaciones y discordias de los Estados griegos en el período que precedió á la primera guerra médica. La expedición de los persas contra Eretria y Atenas, es el primer golpe dirigido contra la Grecia europea, y la batalla de Maraton la primera gloriosa señal de que aquella potencia asiática que todo lo había invadido y que en ninguna parte halló fin á sus conquistas, encontraría allí su límite. Desde este punto (libro VII) la narración sigue la marcha que prescribe el curso natural de los acontecimientos: preparativos para la guerra, evoluciones de los ejércitos y campañas contra Grecia. La narración en este punto es bastante lenta, lo cual contribuye á aumentar el interés. El relato de las marchas y la revista de las tropas persas dan idea clara y completa de las inmensas fuerzas reunidas, así como las negociaciones entre los diversos Estados griegos dan á conocer también las discordias intestinas que desgarraban á aquellas repúblicas: circunstancias que hacen más sorprendente el resultado final y definitivo de la lucha. A las batallas indecisas de las Termópilas y de Artemision (libro VIII) siguen el combate decisivo de Salamina, descrito con extremadas animación y fuerza de colorido; (libro IX) la batalla de Platea, relatada con igual claridad en cuanto atañe á los sucesos que la precedieron y motivaron y á las circunstancias de que fué acompañada; el combate simultáneo de Micala, y finalmente, los demás acontecimientos que proporcionaron á los griegos ocasión de utilizar su victoria. Aunque la obra no parece terminada, concluye sin embargo con un pensamiento sin duda no expresado por pura casualidad al final del libro, á saber: como Ciro el Grande dijo, no siempre en los países más ricos y más fértiles nacen los hombres más valerosos.

No carece de cierta unidad la historia de Heródoto, no obstante su extensión y la multiplicidad de asuntos que abraza, pues comprende en ella la historia coetánea de todos los pueblos entonces conocidos; pero no es sólo el curso igual y no interrumpido de la narración lo que hace asemejarse la historia de Heródoto á una epopeya, sino que también ciertas ideas predominantes que dan al conjunto de la obra un tono uniforme, y que contribuyen por modo importante á hacer agradable su lectura: entre éstas aparece como principal la idea de un destino inevitable, de un orden universal que ha marcado á cada sér determinado derrotero y límites fijos, y que castiga con la muerte y la ruina, no sólo el crimen y el sacrilegio, si que también el exceso de poder

y de riquezas y el orgullo que á uno y otras suele acompañar. La divinidad ha impuesto al hombre ciertas limitaciones y no permite que las pretera: en esto consiste la envidia de los dioses (φθόνος τῶν θεῶν), de que Heródoto habla tan á menudo y á que otros griegos llamaban la Nemesis divina. Heródoto pone de relieve á cada paso la influencia de aquel poder divino, de aquel demonio, como le llama en algún pasaje: así, presenta á menudo á la divinidad vengando en los descendientes los crímenes de los progenitores; á la arrogancia y á la vanagloria cegando el entendimiento para hacer correr al hombre en pos de su propia ruina; y hasta á los oráculos, que deberían ser como voces de alerta contra la violencia y la injuria, engañando con su ambigüedad cuando la temeridad y la pasión se arrogan el derecho de interpretarlos. No sólo la narración histórica, sino también los discursos que Heródoto en ella intercala, tienden, más que á caracterizar los personajes que hablan, sus inclinaciones y sus cualidades, á desenvolver ciertas ideas generales, sobre todo la de la envidia de los dioses y los peligros del orgullo. Estos discursos, en efecto, constituyen más bien el elemento lírico que el elemento dramático de la obra de Heródoto; y si los comparamos á las diversas partes de una tragedia griega, corresponden no al diálogo sino á la parte coral. Heródoto, en fin, demuestra su respeto á la Nemesis, en su moderación y reprimiendo con ánimo perseverante su justo orgullo nacional. Y aunque presenta á los soberanos de Oriente corriendo en pos de su propia ruina con su temeridad y arrogancia y proporcionando victorias á los griegos, muestra, sin embargo, el antiguo Oriente y su precoz civilización como muy dignos de admiración y de respeto; gusta de poner de relieve la magnanimidad de los reyes de Persia; y da á entender á sus conciudadanos, que las más veces habían debido sus triunfos más que al propio esfuerzo y á su habilidad, á una voluntad divina y á ventajas puramente externas. En suma, considerada la obra en su conjunto, no es posible mirar á Heródoto como panegirista de las hazañas de los griegos; y tan cierto es esto, que posteriormente cuando los historiadores retóricos introdujerón la costumbre de relatar estos acontecimientos con gran lujo de palabras, se tildó al sencillo y veraz Heródoto de haber querido deslustrar los heróicos hechos de sus compatricios [1]).

[1]) Plutarco, *De malignitate Herodoti*. [Si esta obra es ó no de Plutarco, es cues-

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Heródoto, viendo en todas las cosas humanas el efecto y la influencia del *daemonium* y considerando como deber principalísimo del historiógrafo el poner de relieve aquel influjo, muestra tendencias completamente diversas de las del historiador, que no mira las cosas sino bajo el punto de vista de la naturaleza y de las relaciones humanas. En realidad Heródoto es tan teólogo y poeta como historiador, pues así claramente se desprende del examen de las diversas partes de su obra: no se limita, pues, á exponer lo que la experiencia le enseña, sino que convierte también sus miradas á lo extraordinario y maravilloso. Bajo este respecto, la obra de Heródoto peca de monotonía: los grandes acontecimientos que narra, las empresas gigantescas de los príncipes, las veleidades de la fortuna, las milagrosas vicisitudes, cuadran perfectamente á la descripción de estupendos edificios y otros monumentos portentosos del Oriente, de variadas y á menudo extrañas costumbres de los pueblos, de fenómenos sorprendentes, de productos y animales raros de remotas comarcas. Heródoto ofrecía de esta suerte á sus compatricios movidos por el interés y deseosos de saber, un cuadro de cosas extrañas y sorprendentes. Nadie negará que en estos relatos, en que describe lo que él no había visto, indujéronle sin duda alguna á error los informes de los sabios, intérpretes y guías, y que á menudo también se dejó arrastrar por el espíritu de ostentación y el gusto por lo maravilloso propio de los orientales; pero fuerza es convenir en que sin su ingenua sencillez, sin su afición á lo extraordinario, sin su respeto por el mundo oriental y sus maravillas, respeto que nunca turban los prejuicios nacionales del ciudadano griego, Heródoto no nos habría trasmitido gran numero de datos preciosísimos, en los cuales no obstante su carácter fabuloso, la ciencia moderna ha descubierto un buen fondo de verdad. ¡Cuántas veces viajeros, naturalistas, geógrafos y etnógrafos han podido comprobar con admiración la exactitud de noticias y observaciones contenidas en los escritos en apariencia fabulosos de Heródoto! Gran dicha fué que siguiera la máxima que él mismo consigna al

tión que merece atento y detenido examen. Es digna de tenerse en cuenta la extraña apatia con que ya miraban la obra de Heródoto sus mismos contemporáneos. La circunstancia de que Teopompo poseía extractada en dos libros dicha obra, demuestra no sólo que era poco leída, sino que las corrientes del gusto seguían distinta dirección.]

relatar el viaje de circunnavegación del Africa, bajo el reinado de Necos. Después de hacer constar que le parecía increíble que los navegantes viesen el sol á su derecha, añade: «Debo referir cuanto se me ha dicho; pero no quiere esto decir que deba prestar completo crédito á todo, y valga esta declaración para mi obra entera» [1]). Heródoto debió haberse aclimatado completamente en Oriente, á juzgar por la exactitud con que retrató la manera de ser de los pueblos de Levante; además, es de todos los griegos el que por sus tendencias y estilo más se asemeja al tipo oriental; de tal suerte que á menudo sus pensamientos y sus expresiones recuerdan singularmente el Antiguo Testamento. Es indudable que á veces pone en labios de príncipes de Oriente ideas que sólo pudieron germinar en el suelo de Grecia, como cuando presenta á los siete magnates persas deliberando acerca de las ventajas de la monarquía, de la aristocracia ó de la democracia [2]); pero en general copia con admirable verdad la manera de pensar y de obrar de los príncipes orientales, de Jerjes por ejemplo, y hasta nos transporta en medio de los satélites de un déspota persa. Al juzgar las relaciones entre los diversos Estados griegos, da claras muestras de que carecía de la perspicacia política que ya se había despertado entre sus contemporáneos atenienses. Además, hablando de acontecimientos que no fueron en realidad sino consecuencias de las condiciones é intereses de los diversos Estados, da demasiada importancia á las pasiones y tendencias individuales; y á veces hasta llega á atribuir á los estadistas griegos, á los dos Clistenes entre otros, el de Sicione y el de Atenas cuando modifican la división del pueblo en tribus, razones distintas de las que sugiere la misma naturaleza de las cosas [3]). Por último, refiere anécdotas y fábulas por cuyo medio el vulgo se explicaba entonces y aun hoy mismo, estas y otras aná-

[1]) [Estas palabras no se encuentran en el pasaje 4, 42 y 43, en que habla de la circunnavegación de Africa, sino en el 7, 152, con ocasión de una respuesta dada por Artajerjes á una embajada argiva. Análogas manifestaciones hace en otros muchos pasajes, por ejemplo en el 2, 123, 146. 4, 195.]

[2]) Heródoto, 3, 80. El autor se defiende á renglon seguido, 6, 43, de la imputación de haber puesto en labios de un persa un elogio de la democracia, que los persas no conocian. Este pasaje demuestra bien á las claras que el libro III había salido á luz, por lo menos en parte, antes de que se hallara completamente terminada la obra.

[3]) [Libro V, 66 y ss.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

logas medidas políticas, cuya razón secreta descubren con seguro acierto estadistas como Tucídides y Aristóteles.

¿Quién, después de hechas estas observaciones acerca de la investigación y del estilo de Heródoto, se atrevería á describir la impresión que produce la lectura de su obra, ni qué lector lo necesita? Creeríase que se oye hablar á un hombre que en el transcurso de larga vida ha visto y aprendido multitud de cosas curiosísimas; que se complace en recordarlas y en comunicar á los demás sus impresiones; y que contando con oyentes infatigables, deseosos de saber y nada impacientes, puede exponer con tranquilidad y holgura cada una de las historias que constituyen el conjunto de su narración, como si todas tuviesen interés propio; sabe que dispone aún de otros relatos más interesantes y curiosos, pero no se apresura para llegar á ellos, porque concede á todo cuanto ha visto y sabido igual importancia. De esta suerte da libre vuelo á su palabra fácil y agradable, relacionando entre sí las cláusulas, como es natural que se haga cuando se trata de relatar pura y simplemente lo que se ha visto, por medio de frases y locuciones que preparan, anuncian, resumen y repiten las ideas. El estilo de Heródoto es el que más se asemeja al discurso hablado, y es de todos los géneros de prosa el menos literario; pues se nota en él á cada paso la necesidad, que se observa siempre en el lenguaje oral, de recursos y resortes para no perder el hilo del discurso y para evitar que lo pierda el auditorio. No se encuentran períodos extensos sino en las arengas en que se comprenden argumentos y objeciones, se exponen cualidades de las cosas ó se deducen consecuencias; pero es fuerza confesar que cuando intenta expresar la conexión lógica de proposiciones diversas, da pruebas de habilidad escasa y no acierta, á pesar de sus esfuerzos, á dar una idea clara y concreta de la recíproca correspondencia de los varios términos del razonamiento. Pero con todos estos defectos, su estilo merece ser considerado como modelo de perfección del discurso oral (λέξις εἰρομένη), único cultivado por los logógrafos sus predecesores [1]). Agréguese á todo esto el tono del dialecto jónico, que Heródoto,

[1]) Demetrio, *De elocutione*, § 12. [Véase Aristóteles, *Retórica*, 3, 9, p. 1409, a, 30, λέγω δὲ εἰρομένην, ἣ οὐδὲν ἔχει τέλος καθ' αὑτήν, ἂν μὴ τὸ πρᾶγμα λεγόμενον τελειωθῇ. Este estilo es el que más se separa del periódico (λέξις κατεστραμμένη) que empleó Tucídides.]

aunque dorio de nacimiento, tomó de sus predecesores en la historiografía [1]), con sus terminaciones largas, sus diptongos, sus formas suaves, y nadie vacilará en reconocer en el libro de Heródoto la obra más perfecta en su género, de cuantas haya podido producir inteligencia humana.

[1]) Sin embargo, según Hermógenes, t. 3, p. 399 de Waltz, el dialecto de Hecateo es perfectamente puro; en el de Heródoto se encuentran á menudo expresiones poco jónicas. [Véase E. Curtius, *Griechische Geschichte*, 4.ª edición, vol. 2, p. 817, nota 144, el cual, fundándose en las inscripciones halladas por Newton en Halicarnaso, tiene el jonismo de Heródoto por instintivo y natural, y no por aprendido. Semejante al de Heródoto es el dialecto jónico empleado por Hipócrates.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS
010003

CAPÍTULO XX

Atenas.

La literatura griega tal y como hasta aquí la hemos estudiado, era patrimonio común de las diversas tribus que poblaban la península helénica, cada una de las cuales cultivó el género que más en armonía se hallaba con sus gustos y con sus naturales inclinaciones, imprimiéndole el sello de su respectivo carácter. Así, lo mismo Mileto en Jonia que la isla eólica de Lesbos, las colonias de la Magna Grecia y de Sicilia que los griegos de la metrópoli, contribuyeron con poderoso impulso á crear nuevas formas de poesía y de elocuencia y á dirigir la poética inventiva por derroteros nuevos. Pero las creaciones más bellas y más perfectas posteriores á los poemas homéricos, no fueron ya exclusivo patrimonio de la tribu que las produjera, como suele acontecer, por ejemplo, con los cantos populares de los pueblos antiguos y modernos: que compuestos en un determinado dialecto, sólo son conocidos de las tribus que lo hablan. En Grecia, por el contrario, se formó muy pronto una *literatura nacional*, en el sentido de que toda obra literaria, fuese cualquiera el dialecto en que se hallara escrita, era conocida y escuchada con gusto por todos los griegos. A pesar de estar compuestos en dialecto eólico, los dulces cantos de la lesbense Safo impresionaban profundamente el ánimo del anciano Solon, ateniense de educación y de nacimiento [1]), y las investigaciones de los filósofos de Elea en la Enotria, no tardaron en llamar vivamente la atención de Anaxágoras, que vivía en Mileto y en Atenas [2]); de todo lo cual se infiere que en aquella época la fama de los escritores notables y

[1]) Véase el cap. XIII.
[2]) Cap. XVII.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

el conocimiento de sus principales producciones se difundían con gran rapidez por toda la Grecia [1]). Además, en aquella época remota los poetas y los sabios acostumbraban visitar ciertas ciudades consideradas como especie de teatros donde podían dar á conocer públicamente su saber y sus talentos. Hasta las guerras médicas, Esparta fué la principal y la más solicitada de estas ciudades; pues aunque los lacedemonios produjeron poco, eran tenidos por jueces de clara inteligencia y de sano criterio en punto á artes y ciencias [2]); así se cuenta de los principales poetas, músicos y filósofos de aquel tiempo, que pasaron en Esparta una parte de su vida [3]).

Pero la literatura y la civilización griegas sufrieron una gran transformación desde el momento en que, merced á su supremacía política y á un conjunto de circunstancias favorables, por su superioridad intelectual y moral sobre todo, una ciudad conquistó la categoría de capital del arte y de la civilización nacionales. Desde que esta ciudad logró no sólo que todos los griegos acogiesen con admiración su rica y variada literatura, sino que su gusto y su criterio predominaran en la nación entera, determinó también qué obras debían ser generalmente reconocidas y trasmitidas á la posteridad como clásicas, mucho tiempo antes de que los críticos alejandrinos hubieran dado á luz sus preceptos. Esta ciudad era *Atenas*, y no hay época más importante en la historia de la civilización griega, que aquella en que Atenas alcanzó la supremacía sobre los demás Estados de Grecia. El carácter y las inclinaciones del pueblo ateniense se prestaban á este predo-

[1]) [Así como en las escuelas hubo de enseñarse antes el recto sentido de ciertas frases de Homero ya anticuadas, cual nos lo demuestra muy especialmente un fragmento de Aristófanes (n.º 1 de Dindorf), así se hizo también más tarde respecto de obras escritas en otros dialectos. Véase lo que dice Platon, *Protágoras*, p. 341, c., acerca del dialecto lésbico de Plutarco, llamado bárbaro. De igual suerte puede haber algo exacto en cuanto Didimo sostiene en los escoliastas del *Thesmophor.*, V. 169 de Aristófanes, á pesar de que en lo esencial anda bastante descaminado.]

[2]) Aristóteles, *Politica*, 8, 5, p. 1339, b, 2: οἱ Λάκωνες... οὐ μανθάνοντες ὅμως δύνανται κρίνειν ὀρθῶς, ὡς φασί, τὰ χρηστὰ καὶ τὰ μὴ χρηστὰ τῶν μελῶν.

[3]) Muy especialmente Arquiloco, Terpandro, Taletas, Teognis, Ferécides y Anaximandro. [El entusiasmo del autor por el arte espartano, y en general por el dórico, le hace ser demasiado benévolo. En particular, por lo que respecta á los filósofos, las noticias á ellos concernientes son ó demasiado confusas ó inseguras, para que pueda reconocérselas gran valor. Véase, por lo demás, *Die Dorier*n, vol. 2, p. 386 y 387 de la 2.ª edic.]

minio. Los atenienses eran jonios, y cuando sus hermanos se separaron de ellos para fundar las doce ciudades en las costas del Asia Menor, ya la civilización jónica descansaba sobre sólidos cimientos. El dialecto jónico se distinguía del dórico y del eólico por ciertos rasgos propios y característicos; el culto de los dioses, entre los jonios particularmente de carácter jovial y sereno, habíase consolidado merced á ciertas fiestas nacionales [1]); y antes de aquella separación se habían manifestado ya los gérmenes del sentimiento republicano. Cuán extraordinarias eran la fecundidad y la perspicacia del genio jónico, demuéstranlo bien á las claras las admirables producciones de los jonios del Asia y de las islas adyacentes, en los dos siglos anteriores á las guerras médicas; pues prescindiendo de la poesía épica, que pertenece á época más remota, ellos crearon la yámbica y la elegiaca, y á ellos se deben también las primeras investigaciones filosóficas y los comienzos de los trabajos históricos. Cuanto produjeron los jonios que se quedaron en su patria del Atica durante toda esta época, parece pobre y árido en comparación con la exuberancia de la literatura creada por los que emigraron al Asia; sólo ulteriores progresos habían de demostrar que el genio ateniense era el más sólido y durable de ambos.

La civilización de los jonios de Asia se asemeja á una planta que arrancada del suelo en que nació y trasplantada á tierra más fecunda y á más templado clima, cúbrese de brillantes hojas y de hermosas y perfumadas flores, mientras que su hermana, continuando arraigada á la primera tierra y vivificada por savia más eficaz y vigorosa, produce aunque más tarde nutritivos y sazonados frutos [2]). En realidad las condiciones climatológicas de ambos paí-

[1]) Véase por qué las Targelias y las Pianepsias de Apolo, las Antesterias y las Leneas de Dionysos, las Apaturias, las Eleusinias y otras muchas fiestas y ritos religiosos eran comunes á los atenienses y á los jonios.

[2]) [Ed. Curtius en su obra *Die Ionier vor der ionischen Wanderung*, Berlín, 1855 (véase también su *Griechische Geschichte*, 4.ª edic., vol. 1, nota de la p. 624) es el primero que en la época moderna ha sostenido la opinión de que el primitivo asiento de los jonios no fué el Ática sino las costas del Asia Menor, hacia cuyas comarcas se realizó posteriormente una emigración; la cual por virtud de la creencia, ya generalizada, en el origen auctóctono de los habitantes del Atica, fué considerada erróneamente como primera colonización. Desde entonces hánse asociado á esta opinion distinguidos eruditos. Prescindiendo de otros argumentos que en su apoyo podrían aducirse, ofrece la ventaja de que explica claramente cómo pudo suceder que las colonias jónicas mencionadas alcanza-

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

ses respondían á aquellos efectos. Según Heródoto [1]), el clima de Jonia era el más suave y templado de toda la Grecia, y aunque el historiador no tiene por el mejor el suelo de aquella comarca, sus valles, en particular el de Meandro, eran extraordinariamente fértiles, merced á la abundancia de tierra vegetal mezclada con numerosos elementos volcánicos que llevaban los ríos. El suelo del Atica, por el contrario, era, según el testimonio de los antiguos, pedregoso y ligeramente cubierto de tierra [2]), por lo que el cultivo y la labor de los campos exigían más trabajo y solicitud que en las demás comarcas de Grecia. Por esto, como con acierto observa Tucídides, las tribus guerreras primitivas preferían y se disputaban las feraces llanuras de Argos, de Tebas y de Tesalia, circunstancia que permitió á la industria y la vida social del Atica desarrollarse tranquilamente y sin solución de continuidad. No carecía, sin embargo, el Atica de naturales encantos, ni faltábanle, como dice Sófocles en el sublime coro de Colona, «los verdes valles donde el melodioso ruiseñor lanza los dulces lamentos de sus trinos armoniosos, á la sombra del frondoso arbusto á Baco consagrado, que ahuyenta los ardores del sol y las tempestades del invierno»; ni tampoco «el celeste rocío que refresca y hermosea la blanca corola del narciso y el crocus brillante como el oro» [3]); y celebra el puro ambiente constantemente refrescado por ligeras brisas, privilegio del clima del Atica, y que Eurípides pinta como invisible éter que da á las producciones del génio ático la gracia particular de que se hallan impregnadas, como del más delicado perfume. «Oh descendientes de Erecteo, dice el poeta á los atenienses [4]), venturosos desde la edad más

ran la época de su florecimiento muchos siglos antes que la metrópoli, y cómo por ende, en ellas y no en el Atica se desarrollaron primero la poesía y la prosa. Lo que sí es indudable es que, al contrario de lo que aconteció á Atenas, los Estados jónicos del Asia Menor aparecen en la historia cuando ya se había iniciado su decadencia política.]

[1]) [I, 142; véase también Hipócrates, *De are et locis*, § 74.]

[2]) τὸ λεπτόγεων. [Tucídides, I, 2. Véase E. Curtius, *Griechische Geschichte*, vol. I, p. 9.]

[3]) Sófocles, *Edipo en Colona*, V. 670, 681. [Respecto de éste y otros pasajes análogos véase lo que acerca del sentimiento que la contemplación de la naturaleza despertaba en los antiguos, dice C. Lehrs en sus *Populären Aufsätzen aus dem Altertume*, p. 133 y ss. de la 2.ª edic.]

[4]) Euripides, *Medea*, 824. La traducción servirá al propio tiempo de interpretación de este importante pasaje.

remota é hijos queridos de los dioses; en vuestra sagrada y jamás conquistada patria encontráis la renombrada sabiduría como fruto natural de vuestro suelo, y camináis constantemente con dulce tranquilidad de espíritu hacia el brillante azul del cielo donde las nueve Musas de la Pieria educaron, como á hija común, á la Harmonía de dorada cabellera. Dícese también que la diosa Cypris, bebiendo las límpidas aguas del manso Cefiso las ha repartido en el país en forma de frescos y suaves céfiros, y que mientras se corona de perfumadas rosas, envía á la tierra los Amores, compañeros de la sabiduría y sostenes de la virtud.»

Con estas condiciones climatológicas estaba en perfecta armonía la situación política del país, merced á esa íntima concordancia que á menudo se observa en la historia de los pueblos. Los jonios, más fuertes y aguerridos que las tribus indígenas, lidias, carias y otras, desplegaron al principio contra éstas sus talentos militares y después de apoderarse de toda la costa entablaron amistosas relaciones con aquellas tribus, las cuales, por sus conexiones con Babilonia y con Nínive [1]) les trasmitieron el conocimiento de muchas artes útiles, de objetos de lujo y de placeres del interior del Asia. Ahora bien, cuando la monarquía lidia, vigorizada y pujante bajo los Mermnades, dió comienzo á sus conquistas, estaban de tal suerte afeminados y corrompidos, que fácilmente fueron sojuzgados por el vecino reino, para caer después en unión de los demás súbditos de Creso, bajo el poderío de los persas. Por el contrario, los habitantes del Ática, únicos restos ya de aquella raza jónica que en otro tiempo ocupara extensos territorios en la metrópoli, hostilizados de continuo por los pueblos más vigorosos de la Grecia, por los eolios de Beocia y por los dorios, no pudiendo abandonar un punto la espada, veíanse obligados á hermanar y conservar con la volubilidad propia del carácter jónico, una energía y una resolución que les hicieron capaces de las más grandes empresas. No obstante, no pudo confiar tan pronto Atenas en su fortaleza y en su vigor, como en los suyos fiaban los espartanos, dueños de la mitad del Peloponeso y de superioridad incontestable en el arte de la guerra; antes bien, los atenienses viéronse obligados á mantenerse siempre alerta y á la defensiva y á buscar constantemente ocasiones de extender su

[1]) Véase sobre este particular E. Curtius, *Griechische Geschichte*, vol. I, página 544 y ss.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

poderío; y esta debe ser considerada como la causa primordial de los distintos papeles que más tarde en los grandes acontecimientos históricos, desempeñaron Esparta y Atenas. Por otra parte, los atenienses consagraban toda su actividad al desenvolvimiento pacífico y legal de la vida política y á la consecución y definitivo afianzamiento de las públicas libertades; de tal modo, que sólo en Atenas, y no en otro alguno de los Estados jónicos, pudo un *Solon* llegar á ser, por la unánime voluntad de sus compatriotas, gobernante único de la república [1]). Solon supo conciliar las prerogativas hereditarias de la aristocracia con la aspiración del pueblo á intervenir en la administración de sus propios asuntos, y armonizar la libertad de obrar con el orden y la severidad de costumbres. Pocos estadistas han alcanzado tan limpia y justa fama como él; y los fragmentos de sus yambos y de sus elegías que ya hemos dado á conocer (Cap. X), revelan cuán bondadosa era su alma y cuán grande el interés que le inspiraban el bienestar y la felicidad de sus administrados. Siguió al gobierno de Solon, el de los Pisistrátidas, que duró medio siglo (del 560 al 510, a. Chr.) y bajo el cual los negocios públicos fueron dirigidos con cuanto desinterés y habilidad eran compatibles con la consolidación de aquella dinastía. Pisístrato fué, en efecto, un soberano de gran circunspección y talento político; extendió sus dominios allende el Ática, y sometió á su poder las márgenes del Estrimon, abundantes en minas de oro, que tuvieron posteriormente los atenienses en grande estima [2]). En el interior, trabajó sin descanso por la prosperidad de la agricultura y de la industria, y dícese que favoreció muy particularmente las plantaciones de olivos, á cuyo cultivo eran en extremo propicios el suelo y el clima de aquella comarca [3]). Los Pisistrátidas, como todos los tiranos, mostraron predilección especial por el fomento de las artes: el templo de Zeus Olímpico, que mandaron ellos construir, aunque quedó sin terminar, era el edificio más grande de Atenas, y ha sido objeto de admiración para las generaciones posteriores [4]). De igual suerte gustaban de rodearse de cuanto esplendor

[1]) [Pitaco de Mitilene es el que, por más de un concepto, más se asemeja á Solon.]

[2]) Herôdoto, 1, 64. [Véase la observación de Stein.]

[3]) [El pasaje principal relativo á este asunto se encuentra en Dion Crisóstomo, en el comienzo del discurso XXV.]

[4]) [O. Müller, *Archäologie der Kunst*, § 80, 1, 4.]

y magnificencia podían proporcionarles la poesía y la música; y fuerza es confesar que suya es la gloria de haber difundido en Atenas el entusiasmo por la poesía y el conocimiento de las mejores obras literarias que la Grecia había producido.

No es completamente seguro é indudable que los Pisistrátidas fueran también los que introdujeron la costumbre de recitar la Iliada y la Odisea completas en las fiestas Panateneas (Cap. V); pero sí lo es que el hijo de Pisistrato, el bondadoso Hiparco, llamó á Atenas á los líricos más notables de la época como Anacreonte (Cap. XIII), Simónides (Cap. XIV) y Laso (Cap. XIV), á cuyo lado los recopiladores y cultivadores de la poesía de los misterios gozaron de gran favor. Uno de ellos, Onomácrito, siguió á los Pisistrátidas á la corte de Persia cuando fueron expulsados de Atenas (Cap. XVI). No obstante esta protección dispensada á las artes y á las letras, Heródoto observa, con razon ciertamente, que hasta que aquella dinastía fué derrocada, Atenas no alcanzó el predominio y el vigor políticos que sólo pueden derivar de la participación de todos y cada uno de los ciudadanos en la administración de los negocios públicos [1]). Verdad es que Heródoto no habla en este pasaje más que de las empresas militares de Atenas; pero no es menos cierto que aconteció lo mismo con las manifestaciones de la actividad intelectual. Es fenómeno digno de nota que en Atenas las obras maestras en la esfera del arte y en la de la literatura, surgieron en medio de las convulsiones políticas más violentas y de los mayores esfuerzos hechos por la salvación ó en el engrandecimiento del Estado. Durante la larga dominación de los Pisistrátidas y á pesar del concurso de los poetas extranjeros, Atenas no produjo otros frutos literarios de importancia que los primeros rudimentos de la tragedia, pues que los orígenes de la comedia en las fiestas campestres de Baco se remontan á época anterior. Por el contrario, en los treinta años que mediaron entre la expulsión de Hipias y la batalla de Salamina (año 3 de la 67.ª hasta el 1 de la 75.ª Olimpiada, 510 á 480 a. Chr.), Atenas, al mismo tiempo que luchaba enérgica y victoriosamente contra sus vecinos de Beocia y Eubea, que con juvenil osadía se atrevía á intervenir en los asuntos de sus congéneres del Asia y á alentar la sublevación de los jonios contra Persia, y que resistía y rechazaba el primer violento golpe dirigido por los persas

[1]) Heródoto, 5, 78.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ®
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

contra Grecia, vió aparecer en escena los dramas conmovedores de Frínico y las sublimes tragedias de Esquilo, despertarse con Temístocles la elocuencia política, las investigaciones históricas inauguradas por Ferécides [1]), todo, en suma, lo que parecía presagiar el futuro engrandecimiento de Atenas; y hasta las artes plásticas favorecidas notablemente por el genio emprendedor de los Pisistrátidas, no florecieron en realidad sino á la sombra de las libertades públicas. Aunque desde la 60.ª Olimpiada (540 a. Chr.) Argos, Lacedemonia, Sicione y otras ciudades contaban entre sus habitantes muchos maestros notables, familias enteras y escuelas de artistas consagrados á labrar el bronce, el oro, el marfil, etc., Atenas, gobernada á la sazon por los Pisistrátidas, no podía vanagloriarse de tener un solo escultor. En la época de la batalla de Maraton suenan ya los nombres de los atenienses Antenor, Cricias y Hegias entre los de escultores notables [2]); las obras á que sobre todo debieron Antenor y Cricias su celebridad fueron las estatuas de Armodio y de Aristógiton, los tiranicidas que, según la leyenda del pueblo ateniense, libraron su patria del yugo de los Pisistrátidas [3]).

Esta generación valiente y emprendedora es la que se vió amenazada por peligro tan temible como las guerras médicas, y en la que éstas no produjeron otro efecto que la entusiasta y fortalecedora influencia por cuya virtud los grandes peligros afortunadamente superados, tórnanse en otros tantos grandes beneficios para la patria. Estas épocas azarosas estirpan en las almas todo interés mezquino, todo hábito rutinario, todo egoísmo, en fin, para acostumbrarlas á alimentarse de grandes pensamientos, á adoptar nobles resoluciones, á sacrificarse por el triunfo de ideas que tienen para ellas más valor que los intereses puramente personales. Las nobles aspiraciones y deseos que entonces se despiertan laten por mucho tiempo en las obras del pueblo que los alimenta. Ya la mitad de la Grecia se hallaba sometida á las armas persas, cuando los atenienses animados por intrépido espíritu de independencia, abandonan su hermosa patria á las rapiñas del enemigo, y embarcándose en sus naves, deciden en favor

[1]) [Véase el cap. XVIII, p. 37 y 38.]
[2]) [O. Müller, *Archäologie der Kunst*, § 82.]
[3]) Véase el cap. XIII. [Véase también la nota al § 88 de la obra de Müller, *Archäologie der Kunst*.]

de los griegos los combates en el mar, para acudir al punto á auxiliar á los espartanos en las campañas en tierra firme. La moderación y la prudencia con que los atenienses en aras del bien común se sometieron al mando y dirección de los espartanos, unidas á su audacia y genio emprendedor, cualidades de que sus rivales carecían, hallaron pronto una recompensa que excedió las esperanzas que poco antes pudieran abrigar los estadistas de Atenas. El apego de los jonios á su metrópoli, iniciado ya antes de la batalla de Maraton, trajo como por la mano la alianza estrecha entre los atenienses y casi todos los Estados griegos del Asia Menor. Poco tiempo después los espartanos seguidos de los demás Estados griegos del continente se retiraron de la lucha, y para terminar la guerra se formó una liga ateniense, que sucesiva y rápidamente tornóse en real y decidida dominación de Atenas sobre todos sus aliados. De esta suerte Atenas llegó á formar un Estado vasto y floreciente, al cual se hallaban sometidas las islas del mar Egeo y del Ponto Euxino, que sirvieron á los grandes estadistas atenienses como base para levantar el edificio de su hegemonía y de su gloria.

Terminó este portentoso edificio *Pericles*, cuyo gobierno duró desde la 79.ª Olimpiada (464) hasta su muerte (año 4 de la 87.ª Olimpiada, 429). Ante todo, Pericles dió á la alianza de Atenas con los demás Estados el carácter de supremacía, declarando el Tesoro de la liga, Tesoro público de Atenas, y conservó con rigor este predominio castigando severamente toda tentativa de independencia ó de traición. Gracias á él, Atenas se constituyó en soberana cuya principal función era el gobierno y la administración de justicia en un territorio extenso donde florecían la agricultura, la industria y el comercio. No era, sin embargo, el ejercicio de estas funciones y el disfrute de este poderío el único fin que Pericles se proponía, ni el sumo bien que ambicionaba para sus conciudadanos. Trataba de realizar en Atenas el ideal que su mente había concebido de la grandeza humana: el ideal de una existencia apacible, tranquila, digna y levantada; quería que el pueblo ateniense se sintiera animado por los sentimientos más nobles y generosos, y lográlo en tal medida mientras duró su gobierno, que no ofrece ejemplo igual á éste la historia. Vivía Pericles en medio de un pueblo libre, que gozaba de cuanta participación puede tener una colectividad de ciudadanos en la administración de los asuntos públicos y de cuanta libertad é inde-

pendencia, así en la vida pública como en la privada, podía ambicionar; y vivía como un particular, sin cargos oficiales [1]), sin más fuerza legal que la que tenía un edil romano para hacer cumplir sus órdenes; y sin embargo, gozaba de una autoridad moral que rara vez han ejercido los reyes hereditarios. Cuando desde la tribuna arengaba al pueblo, los atenienses veían en él á un Zeus Olímpico, rey del trueno y del rayo, si bien no fué la pasión de su elocuencia, sino la fuerza irresistible de sus argumentos y la majestad de su persona, lo que le valió el sobrenombre de Olímpico [2]); por esto decía un poeta cómico que Pericles era, de todos los oradores, el único que clavaba el aguijon de su elocuencia en el alma de los que le escuchaban [3]). Los restos arquitectónicos y demás obras plásticas correspondientes á la época de su gobierno, revelan claramente el fin á cuya consecución consagraba su elocuencia y su política, el poderío y las riquezas que acumulaba en Atenas. Asegurada la defensa del Estado con las

[1]) Pericles era indudablemente tesorero de la administración pública (ὁ ἐπὶ τῆς διοικήσεως) al estallar la guerra del Peloponeso; pero si bien este cargo le proporcionaba ocasión de conocer con exactitud el estado de la Hacienda de la nación, no llevaba en cambio aneja autoridad legal alguna. Exceptuamos, por supuesto, las épocas en que Pericles fué estratega, particularmente en los comienzos de la guerra del Peloponeso; época en que el estratega gozaba de amplio poder ejecutivo, porque durante el asedio Atenas era considerada como un campamento fortificado. [Como con razon observa C. Hillebrand en su traduccion de esta obra, el autor echa aqui en olvido la gran influencia que á su posición oficial debió Pericles. Menos importancia para la cuestión de que se trata tiene la circunstancia apuntada por Tucidides, 2, 65, 6, de que los atenienses le nombraron estratega y entregáronle la dirección de los negocios: στρατηγὸν εἵλοντο καὶ πάντα πράγματα ἐπέτρεψαν (véase sobre este particular E. Curtius, *Griechische Geschichte*, vol. 2, p. 224), así como que le sostuvieron durante muchos años consecutivos en la administración de la Hacienda pública. Lo que Müller en su obra *Aristophanes und die historische Kritik*, p. 197 y ss. y 380, dice acerca de la importancia del cargo de Tesorero público, debe tenerse por indudable. Que este empleo era el que mejor podia desempeñar para poder realizar sus planes de embellecimiento, lo demuestra posteriormente el ejemplo del orador Licurgo, el cual, aunque no en tan alta medida como Pericles, embelleció también mucho la ciudad. Véase sobre este particular á A. Schäfer, *Demosthenes und seine Zeit.*, vol. 3, p. 274 y 275.]

[2]) [Diodoro, 12, 40. Plutarco, *Pericles*, 8.]

[3]) καὶ μόνος τῶν ῥητόρων
τὸ κέντρον ἐγκατέλειπε τοῖς ἀκροωμένοις.

Eupolis en los demos [de un largo fragmento citado por los escoliastas de los *Acarnienses* de Aristófanes, V. 529. Véase Meineke, *Frag. com. gr.*, t. 2, p. 458 y ss.]

murallas y las fortificaciones mandadas levantar en el puerto y en derredor de la ciudad por Termístocles, Cimon y el mismo Pericles, este último decidió al pueblo ateniense á invertir en el embellecimiento de Atenas, en obras arquitectónicas y en esculturas una parte tan considerable de sus cuantiosas rentas, que jamás república ni monarca alguno empleó tales sumas en semejantes empresas [1]). Pero estos dispendios que en cualquiera otra época habrían sido excesivos, estaban perfectamente justificados cuando el arte, tras largos y penosos esfuerzos, llegaba al apogeo de su brillantez, y cuando genios como Fidias, ligado por estrechos lazos de amistad con Pericles, poseían el misterioso y mágico poder de dar vida y animación á la piedra y el bronce, á las columnas y á las bóvedas, á los miembros y á los rostros humanos. El hecho de que jamás, ni bajo los auspicios de los monarcas macedónicos ni de los romanos se crearon obras tan sublimes, tan perfectas en el conjunto como en los detalles, nos inclina á admirar más y más la energía y el genio de Pericles, que supo concentrar en Atenas los rayos del astro vivificador de las bellas artes, y á creer que este grandioso movimiento artístico jamás se hubiera reproducido y habríase perdido para siempre si Pericles no hubiera estado allí para dirigir el espíritu de aquel siglo y sus inspiraciones; y en verdad puede asegurarse que las creaciones del siglo de Pericles son las únicas obras humanas que logran satisfacer por completo el gusto más puro y delicado.

Mas es evidente que no fué el intento de Pericles ni de los atenienses que como él pensaban y que le auxiliaban en sus empresas, limitarse á aclimatar en Atenas sólo las artes que hablaban á la vista, sino que tendían á concentrar en su patria todo cuanto despierta la idea de lo bello proporcionando goces espiri-

[1]) En la época de Pericles en que los tributos que pagaban los aliados formaban un total de 600 talentos [Tucídides, 2, 15, 3], las rentas anuales de Atenas ascendian á 1.000 talentos (cinco millones de pesetas próximamente) [Jenofonte, *Anabasis*, 7, 1, 27]. Teniendo en cuenta que los Propileos con sus dependencias costaron 2.012 talentos, no puede estimarse en menos de 8.000 talentos el coste de edificios como el Odeon, el Partenon, los Propileos, el templo de Eleusis y otros templos construídos en el campo como los de Ramno y Sunion, con esculturas, pinturas, imágenes de dioses de oro y de marfil, como la de Palas en el Partenon, tapices suntuosos, etc. Y sin embargo, todas estas obras se hicieron en los últimos veinte años anteriores á la guerra del Peloponeso. [Véase Böckh, *Staatshaushalt. der Athener*, vol. 1. 575. y Deimling en el *Rhein. Museum*, vol. 22, p. 322.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

tuales. Sábese que Pericles sostenía amistad íntima con Sófocles [1]), y ciertamente es de suponer que dramas como *Antígona* debían constituir una de sus mayores delicias; con tanta más razon cuanto que, como más adelante demostraremos, existía analogía estrecha entre los principios políticos de Pericles y el carácter poético de Sófocles. Más íntimamente ligado aún se hallaba Pericles con Anaxágoras, primer filósofo que proclamó en Grecia la existencia de un «supremo espíritu regulador» [2]). Por otra parte, la casa de Pericles debió ser el punto de reunión de cuantos comprendiendo la alta misión civilizadora de Atenas se interesaban por su prosperidad y florecimiento; sobre todo desde que la hermosa Aspasia de Mileto la presidía con una libertad mayor de la que las costumbres del Ática solían conceder á las esposas legítimas. Las palabras que Tucídides pone en labios de Pericles, intercalándolas en el célebre elogio de los guerreros muertos, son realmente, si no la letra, el espíritu al menos de Pericles: «En suma: aspiro á que nuestra ciudad sea la escuela de Grecia» [3]).

¿Quién se atrevería á sostener que este espléndido cuadro careció hasta de la más ligera sombra y que en la floreciente civilización ateniense no se encuentran huellas y elementos de esa decadencia que necesariamente sigue de cerca al apogeo de todas las cosas humanas? La situación política de Atenas y sus relaciones con los demás Estados bastaban por sí solas para provocar ineludible conflicto entre el noble patriotismo, el sentimiento del derecho y del deber de que los atenienses habían dado manifiestas pruebas en el curso de las guerras médicas, y los intereses privados y las pasiones locales. Las relaciones de Atenas con los demás Estados de Grecia habían sido desde el principio frías y poco sinceras, y hasta los jonios establecidos en un extremo de la Hélade y rodeados por dorios y por eolios, no habían encontrado en los atenienses la simpatía que siempre une á pueblos procedentes de una misma rama. Jamás los otros Estados de Grecia reconocieron la superioridad intelectual de Atenas en tal manera que se mostrasen propicios á subordinarse á ella en las alianzas políticas; por lo cual nunca también ejerció sobre los Estados independientes de la Hélade la hegemonia que en diversas épocas había disfrutado Esparta. Al mismo tiempo que colocaba los cimientos de su grandeza política, Atenas tenía que luchar por libertarse de la vigilancia continua de los demás pueblos griegos; y como el Atica no era una isla, cual los estadistas atenienses habrían deseado, resolvieron aislar á Atenas y su puerto del resto del continente, por medio de grandes fortificaciones, sustrayéndola de esta suerte á la acción de las potencias continentales. Sus estadistas tenían fijas sus miras en el mar, porque en el carácter nacional de los jonios del Atica, en la situación geográfica de la península helénica, en sus tesoros, y sobre todo en sus minas de plata, veían otros tantos elementos adecuados á la fácil é irremisible consecución del predominio marítimo [1]). La guerra con los persas imprimió considerable impulso á los esfuerzos de los estadistas atenienses; merced á sus grandes fuerzas navales, Atenas habíase colocado á la cabeza de los pueblos aliados del Asia, que para asegurar su independencia se empeñaban en continuar la guerra contra Persia. Los confederados, súbditos hasta entonces de los reyes de Persia y de largo tiempo habituados á obedecer más que á obrar por propia iniciativa, fueron los que con sus resistencias unas veces, con su apatía otras, proporcionaron á los atenienses la primera ocasión de empuñar las riendas con mano más firme y de arrogarse la supremacía. No eran los atenienses de temperamento cruel y sanguinario; pero es indudable que se hallaba en perfecta armonía con su carácter la extremada severidad que desgraciadamente con demasiada frecuencia emplearon con sus alia-

[1]) [En idéntico sentido respecto de este punto habla su contemporáneo Ion de Chios en sus «Memorias de viajes».]

[2]) El autor de *El primer Alcibiades* (en los *Diálogos* de Platon), p, 118, c., une con Anaxágoras, en calidad de amigos de Pericles, á los músicos filosóficos Pitocleides y Damon; véanse los escolios relativos á este pasaje. También se dice que Pericles mantuvo amistad con el eleático Zenon y con el sofista Protágoras. [Platon, *Fedro*, p. 270, a. Ciceron, *De Oratore*, 3, 1. *Orator.*, 4, 104. *Bruto*, 11, 44. 21, 93.]

[3]) Tucidides, 2, 41: ξυνελών τε λέγω τὴν πᾶσαν πόλιν τῆς Ἑλλάδος παίδευσιν εἶναι. [Lo mismo exactamente, aunque en distinta forma, dice el epigrama en honor de Euripides, atribuído á Tucídides, y en el cual se llama á Atenas Ἑλλάδος Ἑλλάς. Otros análogos testimonios ofrece C. F. Hermann en su *Geschichte und System der Platonischen Philosophie*, p. 87, nota 15.]

[1]) [El desarrollo del comercio, consistente principalmente en la exportación de los productos de la industria ateniense y en la importación sobre todo de trigo y de pescados salados, constituyó uno de los más importantes momentos del floreciente progreso de Atenas.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

dos, siempre que se trataba de mantener la integridad de principios que estimaban indispensables para la existencia de la república; había además demasiado orgullo y egoísmo nacional en el empeño con que obligaban á tantas ciudades á pagar cuantiosos tributos para hacer de Atenas el centro de la civilización y de las artes. No trataron, sin embargo, los atenienses de reducir á oscura é indigna servidumbre á millones de hombres para que algunos privilegiados pudieran gozar de pompa y de placeres; lejos de esto, los estadistas como Pericles, tendieron única y exclusivamente á hacer de Atenas el orgullo de la liga entera y á que los confederados gozasen de cuanto bueno encerraba aquella ciudad, y sobre todo á que tomaran parte en las grandes fiestas Panateneas y Dionysiacas, para cuya magnificencia se apelaba á todos los recursos del arte [1]).

Resolución para obrar y palabra elocuente y persuasiva [2]) eran las cualidades que caracterizaban y distinguían á los atenienses de sus demás compatriotas, y las que resaltaban más en su vida política y en su literatura. Ambas cualidades eran por extremo propicias á la exageración. La resolución en el obrar degeneró bien pronto en espíritu aventurero é irreflexivo, que fué cabalmente el que en la guerra del Peloponeso contribuyó más que nada á la ruina del poderío ateniense que ya no dirigía la perspicaz mirada y la mano experta y segura de Pericles. La conciencia de su superioridad en el manejo de la palabra, que los atenienses cultivaron más que ningún otro pueblo de Grecia, les condujo al sistema de hacerlo todo objeto de polémica y de discusión; sistema que contrastaba con la sobriedad y la reserva de los griegos antiguos, habituados á resumir en pocas palabras el

[1]) Existen muchas razones que inducen á creer que estas fiestas fueron instituídas expresamente para los aliados, los cuales acudían á ellas en tropel. En las Panateneas, por ejemplo, se rogaba públicamente por los plateos (Heródoto, 6, 111), y en todas las grandes fiestas por los de Chios (Teopompo en los escolios á las *Aves* de Aristófanes, 880) [buen testimonio en este punto es el del sofista Trasimaco, que encontramos en el *Estado* de Platon], que fueron casi los únicos aliados fieles de Atenas en la guerra del Peloponeso, después de la rebelión de los mitileneos. Además las colonias de Atenas, esto es, probablemente casi todas las ciudades aliadas, ofrecian sacrificios en las Panateneas. [Debe tenerse también en cuenta que una determinada parte de los tributos de los aliados, de cada talento una mina, por consiguiente $^1/_{60}$, ingresaba en el Tesoro de Atenas.]

[2]) τὸ δραστήριον καὶ τὸ δεινόν.

resultado de largas meditaciones. Merece notarse el hecho de que poco después de las guerras médicas, el gran Cimon se distinguía de todos sus conciudadanos en que jamás se dejó arrastrar de la locuacidad ática [1]); su contemporáneo Estesimbroto de Tasos observa que la dignidad y la franqueza fueron sus cualidades más salientes, y que su carácter era más bien el de un hombre nacido en el Peloponeso que el de un ateniense [2]). Hay que advertir, sin embargo, que por largo tiempo aún enfrenaron esta locuacidad los principios profundamente arraigados de moralidad nacional y de piedad hereditaria, y que sólo en los comienzos de la guerra del Peloponeso, cuando procedentes sobre todo de las colonias de Oriente y Occidente acudió una pléyade de supuestos filósofos—á quienes después estudiaremos con el nombre de *sofistas*—á establecerse en Atenas, los atenienses aprendieron el arte peligroso de someter á un raciocinio disolvente y corrosivo los tradicionales principios de la moral y de la justicia. Aunque este examen racional iba en último término encaminado á establecer la moral sobre bases filosóficas, es lo cierto que al principio no hizo otra cosa que alentar los instintos é inclinaciones inmorales, y que en todo caso contrarrestó la influencia de las costumbres y de la fé absoluta en ciertos principios, sólidamente arraigados en sus almas. Los artificios de la sofística fueron tan perniciosos para los atenienses, que antes de la guerra del Peloponeso y bajo el gobierno de Pericles, la noble energía del carácter ático que tanto brilló en las guerras con los persas y en la época inmediatamente posterior, hallábase ya, si no por completo aniquilada, pa-

[1]) δεινότης ὁ στωμυλία.

[2]) Plutarco, *Cimon*, 4, censura, con razon, á Estesimbroto por su credulidad y por su afición á relatar la *crónica escandalosa* de su época; á pesar de esto, sus observaciones que, como la que acabamos de citar, tienen por base el conocimiento profundo que habia adquirido de la sociedad contemporánea, son muy estimables. [Esta censura careceria de fundamento si, como creen Fr. Rühl y Bursian, la obra de Estesimbroto, repetidas veces utilizada por Plutarco, fuese apócrifa y estuviera compuesta por un recopilador de anécdotas de época posterior. Los escritores antiguos no dan otras noticias de obras escritas por Estesimbroto que las relativas al método alegórico de interpretación de los poemas homéricos, compuesto en parte por aquél. Véase Fr. Rühl, *Die Quellen Plutarchs im Leben des Kimon*, Marburg, 1867, p. 67 y ss. Por lo que hace á la autenticidad de aquel libro véase A. Schmidt, *Ueber das Perikleische Zeitalter*, Jena, 1877. El título de la obra: περὶ Θεμιστοκλέους καὶ Θουκυδίδου καὶ Περικλέους, lo debemos á Ateneo, 13, p. 589, e.]

ralizada y quebrantada al menos merced á los éxitos que aquella misma energía había procurado á los atenienses. Aunque dada la enemiga que constantemente profesó Platon á los estadistas de su tiempo, no puede tenerse por justo el severo juicio que forma de la influencia que Pericles ejerció sobre sus contemporáneos—pues dice que los hizo perezosos, pusilánimes, charlatanes y avaros [1])—ni puede negarse que la inmoralidad que el gran filósofo califica con términos tan duros, estaba estrechamente emparentada con los principios de la política de Pericles. Basando el poderío ateniense en la soberanía de los mares [2]), Pericles quitó á sus conciudadanos toda ocasión de luchar en tierra firme y de adiestrarse en las maniobras y ejercicios militares que habían templado el vigor y la fortaleza de los guerreros de Maraton. En las naves, los remeros eran los que desempeñaban el papel principal; y excepción hecha de casos de gran peligro, nunca se les escogía de entre los ciudadanos, sino que eran mercenarios pertenecientes á las clases más bajas de la sociedad; así se explica que en la historia de Tucídides, al comenzar la guerra del Peloponeso, un corintio declare que el poderío de los atenienses no era natural, sino comprado á peso de oro [3]). Por otra parte, desde el momento en que Pericles hizo del ateniense un pueblo soberano consagrado casi por entero á las funciones de gobierno en extenso territorio, fué preciso buscar el medio de que los ciudadanos pudiesen ganar lo necesario para su subsistencia en el desempeño de aquellas mismas funciones; y se halló, distribuyéndoles una buena parte de las rentas de Atenas en concepto de honorarios, por el cargo de juez, por el de consejero, por el de miembro de la asamblea popular, ó por títulos aún menos justificados, como

[1]) Platon, *Gorgias*, p. 515, e. [Véase C. F. Hermann, *Geschichte und System der Platonischen Philosophie*, p. 11 y ss.]

[2]) [Por lo demás, en este punto Pericles no hizo otra cosa que seguir el ejemplo de los estadistas que le precedieron, especialmente de Temístocles.]

[3]) Tucídides, 1, 121, véase Plutarco, *Pericles*, 9. [Cuando el orador corintio dice del poderío de los atenienses que es ὠνητὴ μᾶλλον ἢ οἰκεία, no se refería á los mercenarios extranjeros, sino más bien á la innovación planteada por Pericles de asignar sueldo á todo el que desempeñaba un puesto oficial. Así se desprende claramente del citado pasaje de Platon: ἀκούω Περικλέα πεποιηκέναι Ἀθηναίους ἀργοὺς καὶ λάλους καὶ δειλοὺς καὶ φιλαργύρους ὡς μισθοφορίαν πρῶτον καταστήσαντα. La malicia de la mencionada frase de la obra de Tucídides está en la alusión á que los atenienses se hacían pagar con los tributos que los aliados tenían que entregarles.]

por ejemplo, por asistir al teatro (θεωρικά [1]). Las retribuciones concedidas á los ciudadanos por el desempeño de cargos y funciones públicas, eran completamente nuevas en Grecia; y más de un honrado ciudadano juzgaba con severidad esta costumbre de perder el día cómodamente sentado en el Pnyx y en los tribunales, comparándola con el duro trabajo del agricultor. Transcurrió, sin embargo, bastante tiempo antes de que los malos hábitos desarrollados por tales innovaciones, invadieran á Atenas hasta el punto de sofocar las nobles aspiraciones y las generosas tendencias del carácter ateniense: pues aún durante muchos años hubo en Atenas, al lado de las generaciones nuevas, corroídas por los vicios, ávidas de placeres, disolutas, y que pasaban los días en los mercados y en los tribunales, agricultores industriosos, guerreros valientes, hombres de corazon sano y de virtud inquebrantable. La lucha continua entre aquéllas y éstos fué el principal asunto de la *comedia ática*, que estudiaremos detenidamente al hablar de Aristófanes.

Circunstancia de gran interés para el asunto que nos ocupa, es la de que durante toda la época anterior á la guerra del Peloponeso, la corrupción de las costumbres no ejerció influencia alguna en las artes ni en las letras. La historia de la vida intelectual de los pueblos nos enseña á menudo que no son las épocas en que aquellos permanecen todavía fieles á sus buenas costumbres tradicionales, en que las sólidas columnas de una convicción honrada y de una conducta pura no han sido quebrantadas aún por el peso de las malas pasiones, las que ven madurar los frutos más hermosos del arte. Diríase que la nobleza y alteza de miras del humano entendimiento necesitan verse amenazadas por los peligros de la corrupción y de la seducción para manifestarse en las obras de arte y para conservar, siquiera sea por poco tiempo, la belleza que ha desaparecido de la realidad. Es indudable que las obras de este período, entre las que se hallan las maravillosas producciones de Esquilo, de Sófocles y de Fidias, no sólo se distinguen por la perfección de la forma, sino que revelan tal gran-

[1]) [Es indudable que, en general, Pericles era considerado como iniciador del sistema de retribuciones por el Estado, si se tienen en cuenta el testimonio de Platon ya invocado, y el no menos claro de Aristóteles, *Política*, 2, 12, página 1274, a, 8; pero en realidad este sistema sufrió modificaciones que se hallan enlazadas con otros nombres. Véase Böckh, *Staatshaushalt. der Athenener*, vol. 1, p. 320 y ss.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

deza de alma y tal nobleza de sentimientos tan fuera del alcance de los instintos é inclinaciones vulgares, que nos inclinan á rendir casi el mismo tributo de admiración á los ingenios que las produjeron, como al pueblo que supo saborearlas y comprenderlas. Pericles, cuya principal tendencia en el gobierno fué difundir y generalizar entre sus conciudadanos el sentimiento de la verdadera belleza, pudo con razon pronunciar las palabras que Tucídides pone en sus labios, en el mencionado discurso en elogio de los guerreros muertos: «Amamos lo bello pero no el lujo, y gustamos de la filosofía sin ser afeminados» [1]). Un paso más y el amor á lo bello se tornará en deseo de reprobados placeres, y el gusto por la filosofía, degenerando en vano juego de palabras, sofocará en el corazon de los atenienses los sentimientos nobles y los generosos impulsos.

Ante todo, examinemos el género de poesía verdaderamente propio de los atenienses, el drama; y veremos cómo los gérmenes de la belleza y de la elegancia más exquisitas, brotaron de antiguas formas groseras y rígidas como la rosa surge del boton erizado de espinas.

---

[1]) Tucídides, 2, 40: φιλοκαλοῦμεν γὰρ μετ' εὐτελείας καὶ φιλοσοφοῦμεν ἄνευ μαλακίας. La palabra εὐτέλεια no debe entenderse en el sentido de que los atenienses no emplearan considerables sumas en obras de arte; Pericles, por el contrario, quiere decir que los atenienses, en su amor al arte, más que al lujo y á la esplendidez puramente externos, atendían á la belleza intrínseca de las cosas.

CAPÍTULO XXI

Orígenes de la poesía dramática.

El espíritu y las tendencias que caracterizan una determinada época, refléjanse más completa y fielmente en la poesía que en la prosa; por esto en los tres géneros poéticos principales de la poesía griega es donde mejor hallamos los caracteres de los tres distintos períodos de la civilización helénica. La poesía épica, al menos en su forma clásica, pertenece á una época en que aún las instituciones monárquicas continuaban vigentes, y en que dominada la imaginación popular por tradicionales leyendas, el pensamiento y la razon se declaraban con ellas satisfechos. La elegía, el yambo y la poesía lírica propiamente dicha, nacieron en un período de gran agitación intelectual, inseparable compañera del desarrollo de las instituciones republicanas; período en que el ciudadano hacía valer sus inclinaciones y tendencias individuales, y en que el corazon humano abría hasta sus más recónditos senos á la inspiración y al entusiasmo poéticos. Si avanzando por este camino llegamos en fin al momento en que la civilización griega alcanza su mayor grado de esplendor, y en que tocan á su apogeo el poderío y la libertad de los atenienses, y hallamos que un nuevo género de poesía se convierte en órgano de las ideas y sentimientos en aquella época predominantes, reduciendo á la oscuridad y á la insignificancia más completas los demás géneros poéticos, nos preguntaremos por qué la poesía dramática respondía tan á maravilla al espíritu del siglo, y por qué logró conquistarse tan completamente el favor del público, con detrimento de sus hermanas.

La poesía dramática, como el mismo nombre griego indica, no se limita, cual la épica, á relatar hechos, sino que además los

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ®
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

deza de alma y tal nobleza de sentimientos tan fuera del alcance de los instintos é inclinaciones vulgares, que nos inclinan á rendir casi el mismo tributo de admiración á los ingenios que las produjeron, como al pueblo que supo saborearlas y comprenderlas. Pericles, cuya principal tendencia en el gobierno fué difundir y generalizar entre sus conciudadanos el sentimiento de la verdadera belleza, pudo con razon pronunciar las palabras que Tucídides pone en sus labios, en el mencionado discurso en elogio de los guerreros muertos: «Amamos lo bello pero no el lujo, y gustamos de la filosofía sin ser afeminados» [1]). Un paso más y el amor á lo bello se tornará en deseo de reprobados placeres, y el gusto por la filosofía, degenerando en vano juego de palabras, sofocará en el corazon de los atenienses los sentimientos nobles y los generosos impulsos.

Ante todo, examinemos el género de poesía verdaderamente propio de los atenienses, el drama; y veremos cómo los gérmenes de la belleza y de la elegancia más exquisitas, brotaron de antiguas formas groseras y rígidas como la rosa surge del boton erizado de espinas.

---

[1]) Tucídides, 2, 40: φιλοκαλοῦμεν γὰρ μετ' εὐτελείας καὶ φιλοσοφοῦμεν ἄνευ μαλακίας. La palabra εὐτέλεια no debe entenderse en el sentido de que los atenienses no emplearan considerables sumas en obras de arte; Pericles, por el contrario, quiere decir que los atenienses, en su amor al arte, más que al lujo y á la esplendidez puramente externos, atendían á la belleza intrínseca de las cosas.

CAPÍTULO XXI

Orígenes de la poesía dramática.

El espíritu y las tendencias que caracterizan una determinada época, refléjanse más completa y fielmente en la poesía que en la prosa; por esto en los tres géneros poéticos principales de la poesía griega es donde mejor hallamos los caracteres de los tres distintos períodos de la civilización helénica. La poesía épica, al menos en su forma clásica, pertenece á una época en que aún las instituciones monárquicas continuaban vigentes, y en que dominada la imaginación popular por tradicionales leyendas, el pensamiento y la razon se declaraban con ellas satisfechos. La elegía, el yambo y la poesía lírica propiamente dicha, nacieron en un período de gran agitación intelectual, inseparable compañera del desarrollo de las instituciones republicanas; período en que el ciudadano hacía valer sus inclinaciones y tendencias individuales, y en que el corazon humano abría hasta sus más recónditos senos á la inspiración y al entusiasmo poéticos. Si avanzando por este camino llegamos en fin al momento en que la civilización griega alcanza su mayor grado de esplendor, y en que tocan á su apogeo el poderío y la libertad de los atenienses, y hallamos que un nuevo género de poesía se convierte en órgano de las ideas y sentimientos en aquella época predominantes, reduciendo á la oscuridad y á la insignificancia más completas los demás géneros poéticos, nos preguntaremos por qué la poesía dramática respondía tan á maravilla al espíritu del siglo, y por qué logró conquistarse tan completamente el favor del público, con detrimento de sus hermanas.

La poesía dramática, como el mismo nombre griego indica, no se limita, cual la épica, á relatar hechos, sino que además los

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ®
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

presenta ó reproduce ante los ojos del espectador [1]). No estriba, sin embargo, en esta forma puramente externa la diferencia esencial entre el drama y la epopeya; puesto que siendo lo mismo las palabras que las acciones mera *ficción* del poeta, ó á lo sumo *ilusión* del espectador, la diferencia se reduciría á un simple engaño. Es, pues, evidente que hay que buscar en otra parte la nota esencial y característica de este género poético: que es preciso buscarla en la mente misma del poeta cuando concibe y medita el asunto del drama. Y en efecto, es de todo punto indudable que la distinción estriba en que al paso que el poeta épico, considerando los acontecimientos que describe como muy remotos y conservando siempre conciencia del largo tiempo que de ellos le separa, los contempla y los admira con tranquilidad y placidez, el poeta dramático se traslada con toda su alma á la situación de la vida humana que pretende reproducir, hasta el punto de experimentarla él mismo á fuerza de resucitarla en su imaginación. El poeta dramático siente lo que representa, por dos diversos conceptos: de una parte, el desarrollo de la acción desde el vago deseo hasta la resolución madura y la ejecución perfecta, aparece en el drama con tal naturalidad, que se la creería nacida en nuestra misma alma; de otro lado, el efecto que los actos ó la suerte de unos personajes del drama producen en el ánimo de otros personajes, está retratado tan al vivo, que el espectador se interesa involuntariamente por aquéllos, experimentando sus mismas impresiones. Este segundo medio de dar vida á la acción del drama fué el más importante en los comienzos de este género poético; circunstancia es ésta que explica no solo la necesidad de llevar á las representaciones de aquella remota época un coro que participara de la suerte de los principales personajes [2]), si que también, por qué el drama griego no tuvo su origen en la poesía narrativa, sino en un ramo de la poesía lírica. Pero dejando este segundo punto para otro capítulo, sólo dejaremos sentado por ahora que la poesía dramática reproduce las escenas de la vida humana, únicas susceptibles de ser trasladadas al drama, con

más vigor é intensidad que ningún otro género poético; al paso que la épica y la lírica se adaptan mejor á las descripciones de la naturaleza.

Trasladémosnos mentalmente un instante á la época en que la poesía dramática era aún completamente desconocida, y habremos de convenir en que la creación del drama debió requerir extraordinario atrevimiento. Cuando el aeda, siguiendo antiguas tradiciones, sólo había celebrado las hazañas de los dioses y de los héroes, un hombre se presenta en público revestido del carácter de dios ó de héroe; ¿no se requería, en efecto, la concurrencia de circunstancias excepcionales para que se operase tan radical transformación en un pueblo que, como el griego, tan apegado vivía aun en sus fiestas y regocijos á los antiguos usos? Es indudable que el hombre siente cierta inclinación á las representaciones dramáticas; por una parte tiende espontáneamente á imitar los ademanes y gestos de los demás; y por otra se complace en la viveza con que un narrador repite como si fuesen suyas, frases ó discursos que á otro ha oído ó que él mismo ha inventado. Pero de estos elementos dramáticos dispersos, al verdadero drama, media gran distancia, que según parece no salvó ninguna nación antes, ni al mismo tiempo que Grecia. El Antiguo Testamento contiene discursos y diálogos, como se ve en el libro de Job; poemas líricos con cierta cohesión dramática como el Cantar de los Cantares; pero en ninguno de sus libros se hace mención alguna del drama propiamente dicho. La poesía dramática de los indios corresponde á una época en que ya la civilización griega se hallaba en contacto con la de la India [1]); y los misterios de la Edad Media tienen evidentemente su origen en antigua aunque oscura tradición. Atenas fué la única ciudad entre todas las antiguas, donde la poesía dramática, y muy especialmente la tragedia, alcanzó completa madurez; pero aun allí no se representaban los dramas sino en las escasas fiestas consagradas á Dionysos, al paso que las rapsodias épicas y los cantos líricos solían recitarse en todas ocasiones. Todo esto sería inexplicable si la poesía dramática hubiese nacido del simple capricho y del arbitrio de

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

tragedia precedía á la comedia y era recitada después de la procesión solemne; mientras que en las grandes y pequeñas Dionysiacas recitábase la comedia al terminar el banquete y después la tragedia [1]). Dícese que antes de las innovaciones introducidas por Tespis, cuando el coro se colocaba en derredor del altar del dios, un coreuta situábase junto á la mesa del sacrificio (ἐλεός) al lado del altar, y respondía á sus compañeros; esto es, entonaba con solemne voz el relato que debía despertar y dirigir los sentimientos que el coro expresaba en sus cantos.

Convienen todos los escritores antiguos en que fué *Tespis* quien convirtió la tragedia en drama, aunque de forma por extremo sencilla. Tespis fué, en efecto, el que en la época de Pisístrato (61.ª Olimpiada, 536 a. Chr.) introdujo el importante cambio de unir á la representación, confiada en absoluto al coro y que no admitía á lo sumo más que réplicas cantadas, un diálogo que sólo se distinguía de la conversación ordinaria en las formas métricas que lo adornaban y en su escogido estilo; y á este fin agregó al coro un nuevo personaje, el primer *actor* [2]). Cierto que si consideramos el drama bajo el punto de vista en que hoy lo hallamos,

---

[1]) Como se desprende de las importantísimas nociones acerca de las varias partes de que constaba aquella fiesta, contenidas en los documentos citados por Demóstenes en su arenga contra Midias; dice de las Leneas: ἡ ἐπὶ Ληναίῳ πομπὴ καὶ οἱ τραγῳδοὶ καὶ οἱ κωμῳδοί; de las grandes Dionysiacas: τοῖς ἐν ἄστει Διονυσίοις ἡ πομπὴ καὶ οἱ παῖδες καὶ ὁ κῶμος καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοί; y de las pequeñas Dionysiacas en el Pireo: ἡ πομπὴ τῷ Διονύσῳ ἐν Πειραιεῖ καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοί. *Ponen en duda la autenticidad de este documento, Westermann, [*De litis instrumentis, quae exstant in Demosthenis oratione in Midiam*, Lips., 1844; y *Untersuchungen über die in die attischen Redner eingelegten Urkunden*, en las *Abhandlungen der philol. histor. Klasse der k. sächs. Gesellsch. der Wissenschaften*, vol. 1, p. 1—136], y Sauppe, *Ueber die Wahl der Richter in den musischen Wettkämpfen an den Dionysien*; véase *Berichte, über die Verh. der k. sächs. Gesellsch. der Wissenschaften philol.-histor. Klasse*, 1855, Febrero, p. 19.

[2]) Llamado ὑποκριτής de ὑποκρίνεσθαι, porque respondía á los cantos del coro. [Tal opina también G. Curtius, *Bericht der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften*, año 1866, y en el *Rhein. Museum*, n. F. vol. 23, p. 255 y ss. Sommerbrodt, *Rhein. Museum*, vol. 22, p. 513 y ss., y vol. 30, p. 456, con referencia á dos pasajes del *Ion* de Platon, p. 530, c y 535, e, da á esta palabra el sentido de intérprete ó representante del poeta. Más tarde, significó también aquel vocablo, gramático comentarista, como lo demuestra Heimsöth, *De voce* ὑποκριτής *comm.*, Bonn, 1874. Lo dicho arriba acerca de Tespis descansa en una cita tomada de una obra de Aristóteles que se ha perdido: verosímilmente del *Diálogo sobre el poeta*, la cual se encuentra en Themistio, *Orat.*, 26, p. 382 de Dindorf: Θέσπις δὲ πρόλογόν τε καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν.]

un actor solo, equivale á ninguno; pero si se tiene en cuenta que el primer actor del drama antiguo desempeñaba diversos papeles en una misma obra—tarea que facilitaba mucho la máscara de tela inventada por Tespis—y que además los coros podían sostener con él un diálogo por medio del corifeo, se comprenderá cómo en aquellos diálogos encajados entre los cantos del coro, podía desarrollarse un asunto dramático completo. De entre las piezas cuyos títulos se han conservado [1]), tomemos por ejemplo el *Penteo:* en ella, un actor representando sucesivamente á Dionysos, al rey Penteo, á un mensajero y á Agave (madre de Penteo), expresando ideas é inclinaciones diversas, relatando acontecimientos que no podían ser representados á la vista del público, como la muerte dada á Penteo por su infortunada madre, ó dando muestras de triunfal alegría por la realización de gloriosas hazañas; presentando en suma á los ojos del espectador conmovedoras escenas, podía dar á conocer el asunto principal del mito, como acontece en las *Bacantes* de Eurípides. Los mensajeros y los heraldos debían ser partes principalísimas del drama antiguo, pues que lo son también en la tragedia perfeccionada; y los diálogos debían ser bastante breves en comparación con los cantos corales. Verosímilmente los coreutas en los dramas de Tespis, representaban á menudo sátiros, pero también con frecuencia otros personajes; pues hasta que el drama satírico llegó á ostentar carácter peculiar y á formar un género independiente, debió confundirse con la tragedia. Las danzas del coro eran aún en aquella época parte principalísima de la representación, y los primeros trágicos, tan coreógrafos como músicos y poetas. En tiempo de Aristófanes, cuando ya probablemente no se representaban las piezas de Tespis, los aficionados á la orquéstica antigua preferían las dan-

---

[1]) *Los juegos funerarios de Pelias* ó *Forbas*, *los Sacerdotes*, *los Jóvenes*, *Penteo*. [En Suidas hállanse comprendidos estos títulos bajo el nombre de Θέσπις. Pollux, 7, 45, cita un verso de la última pieza. Según el testimonio del músico Aristoxeno, en Diógenes Laercio, 5, 92, Heráclides del Ponto compuso tragedias con el nombre de Tespis. Probablemente se trataba más bien de una broma literaria que de un intento de verdadera falsificación. No obstante, hay que poner siempre en tela de juicio, como lo hace Bentley, *Abhandlungen über die Briefe des Phalaris*, p. 270 y ss. de la traducción de W. Ribbeck, la autenticidad de cuantas producciones se nos han trasmitido con el nombre de Tespis. Véase Nauck, *Tragic. gr. Fragm.*, p. 647. Al presentar el autor á Agave, madre de Penteo, en una tragedia de Tespis, contradice lo que luego afirma de Frínico.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

zas de Tespis [1]). Esta circunstancia explica el aserto de Aristóteles [2]), según el cual, los primeros trágicos emplearon con más frecuencia en el diálogo el tetrámetro trocáico que el trímetro yámbico, por adaptarse aquél más á la danza mímica [3]). Los poetas trágicos no inventaron ninguno de estos metros, sino que tomándolos de Arquíloco, de Solon y de otros poetas de este mismo género (Cap. XI), imprimiéronles carácter adecuado al drama. Según todas las probabilidades, los trágicos adoptaron el troqueo, apasionado y vivo, mientras que los poetas cómicos empleaban el yambo, rápido, enérgico y el que mejor expresaba la polémica y la burla; más tarde, este último adquirió, sobre todo en manos de Esquilo, la forma grave y solemne propia del lenguaje de los héroes [4]).

También en *Frínico*, hijo de Polifradmon de Atenas, que gozó de gran autoridad en la escena ática desde el año 1 de la 67.ª Olimpiada, 512 a. Chr., prevaleció el elemento lírico sobre el elemento dramático [5]). Como Tespis, no presentó en escena más que un actor, por lo menos hasta que fueron generalmente aceptadas las innovaciones de Esquilo; y sirvióse de él muy especialmente para los papeles de mujer. Fué el primero que llevó al teatro los caracteres femeninos, que con arreglo á las costumbres antiguas no podían ser desempeñados sino por hombres, y este hecho da mucha luz respecto del carácter de su poesía. El mérito principal de Frínico estribaba en sus composiciones líricas y en la índole de su instrumentación [6]), de tal suerte que si sus obras se hubieran conservado, veríamos en él más que un poeta dramático, un poeta lírico de la escuela eólica. Sus cantos tiernos, dul-

[1]) Aristófanes, *Avispas*, 1479. [Más acertada es la explicación de Bernhardy, *Griechische Litteraturg.*, parte 2.ª, 2, p. 16: «para Aristófanes era Tespis como el símbolo de un poeta francés antiguo».]

[2]) [*Poética*, c. 4, p. 1449, a, 22.]

[3]) Hállase esto confirmado por el pasage 322 de la *Paz* de Aristófanes. Véase más arriba.

[4]) Los fragmentos conservados con el nombre de Tespis están compuestos ciertamente en trimetros yámbicos, pero es indudable que pertenecen á *Heráclides del Ponto*, que compuso con el nombre de Tespis. Véase Diógenes Laercio, 5, 92.

[5]) [Véase Aristóteles, *Problemas*, 19, 37: διὰ τι οἱ περὶ Φρύνιχον ἦσαν μᾶλλον μελοποιοί; Ἢ διὰ τὸ πολλαπλάσια εἶναι τότε τὰ μέλη ἐν ταῖς τραγῳδίαις τῶν μέτρων.]

[6]) [Véase Aristóteles, *Problemas*, 19, 31, p. 920, a 11, y Aristófanes, *Aves*, verso 749; *Avispas*, versos 220 y 269; *Ranas*, 1.299.]

ces y á menudo plañideros, eran aún muy populares en la época de la guerra del Peloponeso, especialmente entre las gentes chapadas á la antigua. Como es de suponer, el coro era parte principalísima de sus dramas; pero en vez de acudir á la escena para ilustrar la acción representada, limitábase á expresar las impresiones y sentimientos que despertara el relato del primer actor. Parece igualmente que Frínico dividió el coro dramático, correspondiente al primitivo ditirámbico, en varias secciones, con papeles diversos, á fin de dar variedad y procurar contrastes á las composiciones líricas demasiado largas. Así en el drama de Frínico intitulado las *Fenicias*, el más notable de todos los suyos, que presentó por primera vez en escena según todas las probabilidades el año 4 de la 75.ª Olimpiada, 476 a. Chr., y en el cual relataba las hazañas de los atenienses en la guerra contra los persas [1]), los coros estaban formados en parte, como del mismo título del poema se infiere, de doncellas fenicias de Sidon y de otras ciudades cercanas enviadas á la corte de Persia [2]); y en parte de nobles persas, que en ausencia del rey deliberaban acerca del bienestar del reino. Sabemos, en efecto, que al comenzar este drama, muy semejante por cierto á los *Persas* de Esquilo, se presentaba un eunuco y tapicero real (στρώτης), que preparaba los asientos que habían de ocupar los altos consejeros del monarca y anunciaba su llegada [3]). Las graves preocupaciones de estos an-

[1]) Cuenta una tradición que Frínico compuso el año 4 de la 75.ª Olimpiada, un drama para un coro trágico organizado por Temístocles en su cualidad de corega. La congetura de Bentley [*Abhandlungen über die Briefe des Phalaris*, p. 286 de la traducción de Ribbeck], según la cual aquel drama debió ser las *Fenicias*. donde Frínico ponía de relieve los méritos de Temístocles, es muy verosímil. Entre los títulos de las obras de Frínico, el que Suidas denomina Σύνδωκοι, «Los congregados para deliberar», era probablemente *Las Fenicias*, que de otro modo faltarían en aquel catálogo. [Véase O. Müller, *De Phryniehi Phœnissis* en el *Gött. Lektionskat.* 1835—36.]

[2]) El coro de doncellas fenicias cantaba al entrar: Σιδώνιον ἄστυ λιποῦσα καὶ δροσερὰν Ἄραδον, como se ve en los escolios á las *Avispas* de Aristófanes, 220, y en Hesiquio, s. v. en Γλυκερῷ Σιδωνίῳ, según el *Codex Venetus* de Schow. [Nauck, *op. cit.*, p. 560, escribe λιπόντες, como Hesiquio.]

[3]) [*Argum. Æschyli Persar.*: Γλαῦκος ἐν τοῖς περὶ Αἰσχύλου μύθων ἐκ τῶν Φοινισσῶν Φρυνίχου φησὶ τοὺς Πέρσας παραπεποιῆσθαι· ἐκτίθησι δὲ καὶ τὴν ἀρχὴν τοῦ δράματος ταύτην·

ταῦθ' ἑστὶ Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων,

πλὴν ἐκεῖ εὐνοῦχός ἐστιν ἀγγέλλων ἐν ἀρχῇ τὴν Ξέρξου ἥτταν οτορνύς τε θρόνους

cianos y los lamentos y sollozos de las doncellas fenicias que en la batalla naval perdieran á sus padres y hermanos, formaban el contraste que constituía la principal belleza de esta composición dramática. Merece notarse la circunstancia de que Frínico pasaba á menudo de los asuntos mitológicos, á asuntos tomados de la historia contemporánea. Ya en uno de sus primeros dramas, intitulado la *Conquista de Mileto*, reprodujo las amarguras y calamidades que habían afligido á la ciudad de Mileto, colonia y aliada de Atenas, cuando fué tomada por los persas después de la sublevación de los jonios (año 3 de la 70.ª Olimpiada, 498 a. Chr.) Refiere Heródoto [1]) que los espectadores prorumpieron en lágrimas y sollozos, pero que esto no impidió que el mismo pueblo condenase á Frínico á pagar fuerte multa «por haber representado su propia desventura.» Este juicio dictado por los atenienses contra una obra poética es de gran interés, porque nos demuestra que aquel pueblo exigía de la poesía que le elevara á un mundo ideal y que no le recordase las miserias de la vida.

Contemporáneo de Frínico [2]) fué *Querilo* el trágico, poeta fecundísimo que comenzó á figurar en la 64.ª Olimpiada (524 a. Chr.) y que se mantuvo á la altura, no ya de Esquilo, sino hasta del mismo Sófocles, durante algunos años. El dato más interesante que de él conocemos es que se distinguió sobre todo en el drama satírico [3]), el cual, por consiguiente, debía haberse separado ya en aquella época de la tragedia. Al paso que ésta iba prefiriendo las heróicas leyendas á los mitos de Baco, y á medida que el tosco estilo de las representaciones báquicas cedía el puesto á otro estilo más noble y severo, iban desterrándose también de la esfera de la tragedia los coros de sátiros. Pero como los grie-

τινὰς τοῖς τῆς ἀρχῆς παρέδροις. El Glauco aquí nombrado era contemporáneo de Heródoto, y, como Estesímbroto, había estudiado las obras de Homero.]

[1]) [6, 21. Véase Eliano, *Historias varias*, 13, 17, y Nauck, *Tragic. gr. Fragm.*, p. 558.]

[2]) [También debió ser poeta de mérito *Polifradmon*, hijo de Frínico, pues que en el argumento de los *Siete contra Tebas* aparece citado como autor de una *Licurgíada*.]

[3]) Según el verso Ἡνίκα μὲν βασιλεὺς ἦν Χοιρίλος ἐν Σατύροις. Véase Näke. [Este verso es citado como ejemplo del denominado por los gramáticos latinos coriléico, usado sólo por Mario Plotio en la *Gramm. lat.* de Keil, vol. 6, p. 508; y no como erróneamente dice Bernhardy, *Gr. Litteraturgeschichte*, vol. 2, 2, p. 14: «á menudo empleado por los gramáticos latinos». La cuestión queda sin resolver á pesar de las observaciones de Näke, *Chœrili Fragm.*, p. 257 y ss.]

gos eran muy dados á conservar y cultivar, al lado de los géneros nuevos, las formas antiguas que ostentaban originalidad y carácter propio, crearon el *drama satírico* y relacionáronlo con la tragedia, representando por lo general [1]) tres tragedias seguidas de un drama satírico, como si todas estas composiciones formaran una sola. Sin embargo, no puede decirse del drama satírico que sea una comedia, sino más bien una *tragedia jocosa* como le llama un escritor antiguo [2]). Los poetas satíricos, como los trágicos, tomaban sus asuntos de los mitos de Baco y de las aventuras de los héroes; pero dábanles tal colorido, que la presencia y cooperación de los rústicos y atrevidos sátiros parecían muy naturales y justas. Eran, pues, escenas propias del drama satírico, las de carácter agreste; las aventuras en que mónstruos feroces ó crueles tiranos eran vencidos por el valor de famosos héroes ó por bien meditados ardides, y las cuales proporcionaban á los sátiros ocasión de manifestar, con toda la libertad propia de su carácter, sentimientos de terror ó de alegría, de deseo ó de repugnancia. Infiérese de aquí que no cuadraban al drama satírico todos los asuntos ni todos los personajes mitológicos; el carácter que más se adaptaba á este género de composiciones era evidentemente el de *Heracles*, el héroe robusto y sensual, glotón y bebedor en demasía, alegre camarada que en sus ratos de buen humor solazábase con los juegos y las picantes burlas de los sátiros [3]).

Según los gramáticos antiguos, *Pratinas* de Fliunta [4]) fué el que separó radical y definitivamente el drama satírico de la tragedia; Pratinas era, pues, dorio del Peloponeso, aunque figuró en Atenas como rival de Querilo y de Esquilo, hacia la 70.ª Olimpiada, 500 a. Chr. Compuso además varias tragedias y poemas líricos del género de los hyporquemas (Cap. XII), los cuales tie-

[1]) Digo en general, porque como veremos más adelante al examinar el *Alceste* de Euripides había también tetralogias compuestas exclusivamente de tragedias.

[2]) παίζουσα τραγῳδία, Demetrio, *De elocut.*, § 169, véase Horacio, *Ars. poetica*, 231. [Las palabras de Demetrio deben interpretarse de otra manera. Acaso dice: τραγῳδία δὲ χάριτας μὲν παραλομβάνει ἐν πολλοῖς, ὁ δὲ γέλως ἐχθρὸς τραγῳδίας. οὐδὲ γὰρ ἐπινοήσειεν ἄν τις τραγῳδίαν παίζουσαν, ἐπεὶ σάτυρον φράψαι ἀντὶ τραγῳδίας.

[3]) [El héroe Heracles desempeñaba un papel importante en la comedia siciliana.]

[4]) [Respecto de Pratinas, véase O. Müller, en los *Dorier*, vol. 2, p. 370.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ®
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

nen muchos puntos de contacto con el drama satírico [1]); pero donde más se distinguió fué en esta última clase de composiciones, cuya base encontró verosímilmente en los juegos de su país natal; pues Fliunta estaba muy cerca de Corinto y de Sicione, patria de la tragedia de Arion y de Epigenes, que era representada por sátiros [2]). Pratinas educó en su mismo arte á su hijo Aristeas, quien, como su padre, continuó habitando en Atenas en calidad de extranjero privilegiado, y logró conquistar honroso puesto al lado de Sófocles en la escena ateniense. Los dramas satíricos de los dos fliasios eran considerados, con los de Esquilo, como los mejores de su género [3]).

Hemos llegado al momento en que Esquilo recibe la tragedia, aún en su infancia, para trasmitirla á sus sucesores ataviada con todas las galas de la hermosa juventud. Agregando en sus composiciones un segundo actor, dió gran impulso al desarrollo del elemento dramático, al mismo tiempo que imprimía al drama toda la dignidad y nobleza de que era susceptible.

Podríamos, pues, pasar inmediatamente á hablar de este gran maestro en el arte trágico, si para apreciar bien el mérito y la índole de sus tragedias no fuera antes preciso tener idea clara del aparato escénico de aquella clase de representaciones, y de las determinadas formas á que todo poeta trágico debía sujetarse necesariamente. Aunque el lector habrá deducido ya de la historia de la tragedia muchos de estos extremos, no bastan, sin embargo, para comprender bien una obra de Esquilo, ni la manera como era representada, ni la trabazon de sus varias partes.

---

[1]) Quizá el hyporquema citado por Ateneo, 14, p. 617, formaba parte de un drama satírico. [Véase Bergk, *Poetae lyrici*, p. 1218, y Nauck, *Tragic. gr. Fragm.*, p. 562, los cuales, al contrario de lo expuesto ya en esta misma obra y en los *Kleine Schriften*, vol. 1, nota 1 de la p. 519, por el autor, creen que se hallaba en un poema lírico.]

[2]) [Véase la p. 82.]

[3]) [Véase Pausanias, 2, 13, 5.]

CAPÍTULO XXII

Estructura de la tragedia antigua.

Para conocer bien el carácter de la tragedia antigua, deberemos procurar, ante todo, adquirir idea clara de las formas fijas y estables introducidas en ella por la tradición y por el gusto de los griegos.

La tragedia de los antiguos era completamente distinta de la que en el curso de los tiempos ha aparecido en los demás pueblos; pues no fué, como el drama moderno, una imagen de la vida humana agitada por las pasiones, que responde al original hasta en sus más insignificantes rasgos; sino que alejándose, lo mismo en el fondo que en la forma, de la realidad, tenía un carácter por extremo ideal.

Ante todo cumple advertir que como la tragedia y en general todas las composiciones dramáticas no eran representadas más que en las fiestas de Dionysos [1]), la índole de estas fiestas ejerció

---

[1]) En Atenas, las tragedias se estrenaban en las Leneas y en las grandes Dionysiacas; estas últimas fiestas eran las más brillantes y á las que los aliados de Atenas y muchos extranjeros acostumbraban asistir. En las Leneas se representaban también tragedias ya conocidas, y en las pequeñas Dionysiacas no se representaban otras que las ya vulgarizadas. Todos estos pormenores han sido dados á conocer principalmente por las *didascalias*, esto es, por los registros en que se llevaban consignadas las victorias de los poetas dramáticos y líricos, como maestros de coros (χοροδιδάσκαλοι); muchas de aquellas noticias han pasado, gracias á los eruditos antiguos, á los comentarios de las obras poéticas, y sobre todo á los *argumentos* que las preceden. [Las didascalias no eran otra cosa que brevísimas anotaciones. Limitábanse á enumerar las obras representadas, la fecha de las representaciones, el nombre del autor y los premios que en los concursos habia obtenido cada composición. Estas didascalias fueron coleccionadas posteriormente por Aristóteles y utilizadas por los críticos alejandrinos, con especialidad para fines cronológicos é histórico-literarios.]

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

nen muchos puntos de contacto con el drama satírico [1]); pero donde más se distinguió fué en esta última clase de composiciones, cuya base encontró verosímilmente en los juegos de su país natal; pues Fliunta estaba muy cerca de Corinto y de Sicione, patria de la tragedia de Arion y de Epigenes, que era representada por sátiros [2]). Pratinas educó en su mismo arte á su hijo Aristeas, quien, como su padre, continuó habitando en Atenas en calidad de extranjero privilegiado, y logró conquistar honroso puesto al lado de Sófocles en la escena ateniense. Los dramas satíricos de los dos fliasios eran considerados, con los de Esquilo, como los mejores de su género [3]).

Hemos llegado al momento en que Esquilo recibe la tragedia, aún en su infancia, para trasmitirla á sus sucesores ataviada con todas las galas de la hermosa juventud. Agregando en sus composiciones un segundo actor, dió gran impulso al desarrollo del elemento dramático, al mismo tiempo que imprimía al drama toda la dignidad y nobleza de que era susceptible.

Podríamos, pues, pasar inmediatamente á hablar de este gran maestro en el arte trágico, si para apreciar bien el mérito y la índole de sus tragedias no fuera antes preciso tener idea clara del aparato escénico de aquella clase de representaciones, y de las determinadas formas á que todo poeta trágico debía sujetarse necesariamente. Aunque el lector habrá deducido ya de la historia de la tragedia muchos de estos extremos, no bastan, sin embargo, para comprender bien una obra de Esquilo, ni la manera como era representada, ni la trabazon de sus varias partes.

---

[1]) Quizá el hyporquema citado por Ateneo, 14, p. 617, formaba parte de un drama satírico. [Véase Bergk, *Poetae lyrici*, p. 1218, y Nauck, *Tragic. gr. Fragm.*, p. 562, los cuales, al contrario de lo expuesto ya en esta misma obra y en los *Kleine Schriften*, vol. 1, nota 1 de la p. 519, por el autor, creen que se hallaba en un poema lírico.]

[2]) [Véase la p. 82.]

[3]) [Véase Pausanias, 2, 13, 5.]

CAPÍTULO XXII

Estructura de la tragedia antigua.

Para conocer bien el carácter de la tragedia antigua, deberemos procurar, ante todo, adquirir idea clara de las formas fijas y estables introducidas en ella por la tradición y por el gusto de los griegos.

La tragedia de los antiguos era completamente distinta de la que en el curso de los tiempos ha aparecido en los demás pueblos; pues no fué, como el drama moderno, una imagen de la vida humana agitada por las pasiones, que responde al original hasta en sus más insignificantes rasgos; sino que alejándose, lo mismo en el fondo que en la forma, de la realidad, tenía un carácter por extremo ideal.

Ante todo cumple advertir que como la tragedia y en general todas las composiciones dramáticas no eran representadas más que en las fiestas de Dionysos [1]), la índole de estas fiestas ejerció

---

[1]) En Atenas, las tragedias se estrenaban en las Leneas y en las grandes Dionysiacas; estas últimas fiestas eran las más brillantes y á las que los aliados de Atenas y muchos extranjeros acostumbraban asistir. En las Leneas se representaban también tragedias ya conocidas, y en las pequeñas Dionysiacas no se representaban otras que las ya vulgarizadas. Todos estos pormenores han sido dados á conocer principalmente por las *didascalias*, esto es, por los registros en que se llevaban consignadas las victorias de los poetas dramáticos y líricos, como maestros de coros (χοροδιδάσκαλοι); muchas de aquellas noticias han pasado, gracias á los eruditos antiguos, á los comentarios de las obras poéticas, y sobre todo á los *argumentos* que las preceden. [Las didascalias no eran otra cosa que brevísimas anotaciones. Limitábanse á enumerar las obras representadas, la fecha de las representaciones, el nombre del autor y los premios que en los concursos habia obtenido cada composición. Estas didascalias fueron coleccionadas posteriormente por Aristóteles y utilizadas por los críticos alejandrinos, con especialidad para fines cronológicos é histórico-literarios.]

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

marcadísimo influjo en el drama. Este, pues, conservó siempre cierto carácter báquico, el sello de una solemnidad dionysiaca; y la exaltación que en estas fiestas se apoderaba de los ánimos para arrancarlos á la vida ordinaria, imprimía á la musa trágica y á la cómica fuego y energía extraordinarios.

Los trajes de las personas que representaban la tragedia estaban muy lejos de asemejarse á los sencillos y sueltos que hallamos reproducidos en las esculturas griegas, donde alcanzaron el mayor grado de perfección; sino que usaban los de las bacanales: casi todos los actores vestían trajes largos hasta el suelo, con rayas de colores vivos (χιτῶνας ποδήρεις, στολάς) y capas (ἱμάτια y χλαμύδας) de púrpura ó de otro color brillante con abigarrados adornos y bordados como los que usaban los personajes de los cortejos báquicos [1]). El Heracles del drama no se presentaba tampoco como el robusto atleta que cubre sus fuertes miembros con una simple piel de leon, sino que aparecía en escena ataviado con aquel mismo pomposo traje y con el arco y la maza, sus característicos atributos. De igual suerte, los coros organizados en nombre y por encargo de las diversas tribus de Atenas por ricos ciudadanos que tomaban el título de coregas, rivalizaban entre sí, tanto en el lujo de sus trajes y en la esplendidez de sus atavíos, como en el mérito de sus cantos y de sus danzas.

Los coreutas, escogidos en un principio de entre las gentes del pueblo y representando siempre en la tragedia personajes de segundo orden, en nada se diferenciaban de los demás hombres [2]). Pero el primer actor, que representaba al dios ó á un héroe en cuyas aventuras tomaba parte el coro, debía tener un aspecto superior y aventajar, siquiera fuera sólo en la apariencia, á los demás mortales. El actor trágico era, en efecto, como los mismos antiguos reconocieron más tarde, un sér extravagante y monstruoso [3]), cuya estatura excedía extraordinariamente la gene-

[1]) Tal se infiere claramente de las noticias de Pollux, 4, 133 y ss., de las obras del arte antiguo que representan escenas trágicas, y especialmente de los mosaicos del Vaticano publicados por Millin. *Description d'une Mosaïque antigue du Musée Pio-Clémentin à Rome, représentant des scènes de tragédies, par* A. L. MILLIN, París, 1819. [Véase Wieseler, *Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern*, Göttingen, 1851, láminas 7 y 8.]

[2]) La diferencia entre el coro y los actores era generalmente la misma que existía entre los λαοί y los ἄνακτες de Homero.

[3]) Ὡς εἰδεχθὲς καὶ φοβερὸν θέαμα dice de un actor trágico, Luciano, *De saltat.*, c. 27. [Esta descripción tiene evidentemente, como la que se halla en *Jupiter Traged.*, c. 41, carácter satírico. Véase también la narración de Filostrato en la Vida de Apolonio de Tyana, 5, 9, p. 89. Kayser y Wieseler, *op cit.*, tab. 9, 1.]

ral, gracias á las gruesas suelas del *coturno* y á la máscara, llamada *oncos*, mucho más larga que el rostro humano; el pecho, el vientre, los brazos y las piernas del actor aumentaban en grueso proporcionalmente á su estatura [1]). Claro es que de esta manera el cuerpo perdía mucho de su natural agilidad y hacíanse imposibles ciertos ligeros movimientos que, aunque apenas perceptibles á la vista, son muy elocuentes para un espectador atento. Así, la gesticulación trágica, considerada por los mismos antiguos como parte importantísima del arte, había de reducirse necesariamente á movimientos cadenciosos y tardos, incapaces de responder á la inspiración y á los arranques del momento [2]). Habituados los griegos á gesticular con vehemencia, habían formado un sistema de gesticulaciones expresivas, al que servían de base el carácter y las costumbres de los mismos helenos, y el cual alcanzó su mayor grado de perfección en la escena trágica, acomodándose á las fuertes emociones de los personajes del drama. Por esto, la máscara que en un principio obedeció puramente al deseo de disfrazarse de mil maneras en las fiestas báquicas, había llegado á ser absolutamente indispensable en la tragedia. No sólo contribuía á que se olvidase por completo la personalidad del actor para no ver en él más que al personaje que representaba, sino que imprimía en todo su sér el carácter ideal que siempre requería la tragedia antigua. No era la máscara trágica como la cómica, caricatural y exagerada; pero su boca entreabierta, las cavidades orbitarias hundidas, las facciones pronunciadas, el color bastante subido, todo, en suma, conspiraba á despertar la idea de un sér agitado por encontradas pasiones y por emociones diversas, en grado sobrenatural y extraordinario. La mímica ordinaria no podía ser considerada como factor en la tragedia antigua, pues aparte de que no era bastante expresiva para responder á la idea que se tenía de las pasiones de un héroe, no habría podido tampoco apreciarla la mayoría de los espectadores que llenaban los vastos teatros antiguos. La inmovilidad de las facciones en todo el curso de un drama, cosa inverosímil en nues-

[1]) [Véase Pollux, 4, 133 y 134, cuya fuente fué la obra de Iuba. Véase E. Rhode, *De I. Pollucis in apparatu scænico enarrando fontibus*. Lips., 1870.]

[2]) [Según el testimonio de Aristóteles, *Retórica*, 3, 1, p. 1403, b, 27, ya Glauco de Teos había escrito acerca del arte de exposición trágica.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

tro teatro y contraria á nuestros gustos, era menos de extrañar en la tragedia antigua, donde los personajes principales, agitados desde el comienzo de la representación por determinadas pasiones, aparecían ya durante toda ella en idéntica disposición de ánimo. Así, podemos imaginarnos cómo en todo el curso de una tragedia, el Orestes de Esquilo, el Ajax de Sófocles y la Medea de Eurípides, podían no alterar un punto sus fisonomías; pero no lograremos representarnos del mismo modo á Hamlet ó á Taso. En los intermedios de los actos, sin embargo, los actores podían trocar una máscara por otra que respondiera al cambio operado en el ánimo del personaje. Así, en la tragedia de Sófocles, el rey Edipo, conocedor ya de su desgracia y después de castigarse á sí mismo, aparecía en escena con una máscara distinta de la que había llevado el monarca confiado, feliz y virtuoso.

No hemos de entrar á examinar aquí la cuestión de si las máscaras, como los antiguos aseguran, servían también para aumentar la fuerza de la voz; lo que sí es cierto es que la voz de los actores trágicos era muy robusta y sonora, cualidades que debían ser efecto del ejercicio y del estudio, tanto por lo menos como de la disposición natural [1]). Los antiguos emplean diferentes términos técnicos para designar la grave entonación que arrancaba de lo profundo del pecho y que llenaba todos los ámbitos del espacioso teatro; este tono se asemejaba más al del canto que al de la conversación ordinaria, y su uniformidad inalterable así como su rítmica cadencia, debían realmente producir en el vasto recinto el efecto de la voz de seres sobrenaturales [2]).

Pero antes de estudiar el efecto que la tragedia antigua causaba al oído, completaremos el cuadro de las impresiones que producía á la vista, examinando, como cumple hacerlo á la historia literaria, el local donde se celebraban las representaciones y la disposición de la escena. Eran los teatros antiguos inmensos

[1]) [Véanse los *Schol. ad Dionys. Thrac.*, p. 746 de Bekker: ἐπιδεικνύμενοι δὲ τῶν ἡρώων ὡσανεὶ τὰ αὐτῶν πρόσωπα, πρῶτον μὲν ἐπελέγοντο ἄνδρας τοὺς μείζονα φωνὴν ἔχοντας, δεύτερον δὲ βουλόμενοι καὶ τὰ σώματα δεικνύειν ἡρωικά, ἐμβάδας ἐφόρουν καὶ ἱμάτια κοδήρη.]

[2]) βομβεῖν, λαρυγγίζειν, especialmente λιγυΘίζειν· περιᾴδειν τὰ ἰαμβεῖα en Luciano, [*De saltat.*, c. 27. De análoga manera se expresa en *Necyom.*, c. 1: καταβὰς ἀπὸ τῶν ἰαμβείων y en *De histor. conscr.*, c. 1: τραγῳδίαν παρεκινοῦντο καὶ ἰαμβεῖα ἐρΘέγγοντο καὶ μέγα ἐβόων. También dice Persio, *Sat.*, 5, 2: *fabula mœsto hianda tragœdo*. Véase O. Müller, sobre las *Euménides* de Esquilo, p. 97.]

edificios de piedra destinados á recibir en su recinto toda la población libre y adulta de una república griega, los dieciseis mil ciudadanos de Atenas, por ejemplo, con gran número de mujeres y de extranjeros que podían asistir á los espectáculos [1]). Estos teatros no estaban reservados exclusivamente á las representaciones dramáticas, sino que se destinaban también á las danzas corales, á toda clase de solemnidades públicas y hasta á la celebración de las asambleas populares; así se explica que encontremos teatros en todas las comarcas de Grecia, á pesar de que el drama era producción exclusiva de Atenas. Conviene advertir, sin embargo, que en la arquitectura teatral y en sus formas definitivas, determinadas conforme á ciertas reglas por los atenienses, hay muchas particularidades que sólo puede explicar su aplicación á las representaciones dramáticas. Cuando en el año 1 de la 70.ª Olimpiada (500 a. Chr.) se hundieron las tribunas de madera desde las cuales el pueblo presenciaba los espectáculos, los atenienses comenzaron á construir un teatro de piedra en el templo de Dionysos al sur de la Acrópolis (τὸ ἐν Διονύσου Θέατρον; y también τὸ Διονύσου Θέατρον); y debieron terminarlo pronto, al menos para que en él pudieran ser representadas las obras maestras de los tres grandes trágicos, aunque la ornamentación no quedara concluída hasta mucho más tarde. Sábese también que en la época de la guerra del Peloponeso, esta comarca y Sicilia poseían ya hermosos teatros [2]).

La forma del teatro, como la estructura del drama, tuvo su punto de partida en el coro; el lugar que á éste se hallaba reservado era la parte primitiva y el centro en torno del cual agrupábanse las demás partes de la construcción. La *orquestra*, que ocupaba una superficie circular en medio y en el fondo del edificio, era el antiguo espacio consagrado á la danza, ó el *choros* (Cap. III) de los tiempos homéricos: terreno llano y bastante espacioso para

[1]) [Según Platon, *Symposium*, p. 175, e, el teatro de Atenas tenia cabida para 30.000 espectadores. Que las mujeres eran admitidas en el teatro, por lo menos á las representaciones trágicas, á pesar de añejas y frecuentes preocupaciones, es de todo punto indudable. Véase Platon, *Leyes*, 2, p. 658, d. 7, p. 817, c. y Becker Charikles, vol. 3, p. 128 y ss.]

[2]) [Que antes de esta época existía ya uno en Siracusa, no está claramente averiguado, si bien se infiere con grandes visos de verosimilitud, del hecho de que en aquella ciudad fueron representadas comedias de Epicarmo y tragedias de Esquilo. Véase además Suidas en Φόρμος.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

que con gran holgura pudiera moverse un coro numeroso. El altar de Dionysos, en cuyo derredor danzaba el coro ditirámbico, habíase trocado en una especie de plataforma llamada *thymele* que se alzaba en el centro de la orquestra, y que servía de punto de descanso al coro: aderezada de mil maneras, ya en forma de monumento funerario, ya cubierta de altares, se adaptaba á las exigencias todas de las diversas tragedias [1]). Hasta el mismo coro había sufrido grandes modificaciones al pasar de la poesía lírica á la dramática. Como coro ditirámbico, giraba en torno del altar del centro; como coro dramático, hallábase en relación estrecha con la acción teatral, se interesaba por lo que acontecía en la escena y debía, por consiguiente, detenerse de cuando en cuando delante de la misma. Por esto, según los antiguos, el coro dramático era *cuadrangular* (τετράγωνος), esto es, ordenado de tal modo que los coreutas, colocados en filas, (στίχοι y ζυγά) formasen un cuadrado. En esta disposición el coro penetraba por las grandes entradas laterales de la orquestra, (πάροδοι) al centro, donde se colocaba en filas entre la thymele y la escena. El coro ditirámbico formado por cincuenta coreutas, fué sustituído por el trágico, probablemente de este modo: primero se le restaron dos miembros para formar el coro cuadrangular, y luego se distribuyeron los cuarenta y ocho coreutas en las cuatro piezas que sucesivamente se representaban. Esta hipótesis explica satisfactoriamente muchos puntos dudosos y oscuros, y en particular cómo al final de las *Eumênides* de Esquilo se encontraban en la escena dos coros distintos, el de las Erinnyas y el alegre cortejo [2]). Así pues, el coro

[1]) Basta con advertir aquí que no debe confundirse el antiguo teatro ático con el del periodo macedónico en Alejandría, Antioquía y otras análogas ciudades. En estos últimos, la orquestra estaba dividida en dos partes iguales, y la mitad más próxima al proscenio, convertida, por medio de una plataforma de tablas, en un segundo y espacioso escenario más bajo que el principal, donde se colocaban los mimos ó *planipedarios*, los músicos y los bailarines, quedando reservada la escena propiamente dicha, á los actores trágicos ó cómicos. Esta parte de la orquestra llevaba el nombre de thymele, ó también el de orquestra en el sentido extricto de la palabra. Véanse las *Disput. scenica Scrips.* de J. Sommerbrodt, Liegnitz, 1843, p. I—XIV. [Impreso en sus *Scenica*, Berlín, 1876.] Fr. Wieseler, *Ueber die Thymele des griechischen Theaters*, Göttingen, 1847, especialmente p. 5—15.

[2]) Esta circunstancia da alguna luz acerca del coro cómico; el cual se componía de veinticuatro coreutas, esto es, la mitad de los que formaban el trágico, porque las comedias eran representadas en dos filas y no en cuatro.

de Esquilo se componía de doce coreutas, número que más tarde aumentó Sófocles hasta quince, que es el ordinariamente adoptado en las tragedias de Sófocles y de Eurípides [1]). Cada uno de los coreutas tenía asignado el puesto que debía ocupar, sin que para elio hubiera otra razon que la costumbre de colocar en las primeras filas á los más apuestos y mejor ataviados, á fin de despertar en el público sentimientos de benevolencia y simpatía para el coro. Los movimientos del coro trágico eran de ordinario graves y majestuosos, como convenía á los respetables personajes, ancianos ó matronas, que por lo general lo formaban: en efecto, la danza trágica, llamada *emmeleia*, era considerada como la más solemne y majestuosa [2]).

Aunque el coro no cantaba solamente cuando la escena se hallaba desierta, sino que cantaba también en combinación con los personajes del drama, trabando conversación con ellos, no estaban uno y otros en el mismo plano; pues que los actores ocupaban la escena, la cual se hallaba más alta que la orquestra. Hay que confesar, sin embargo, que no se conoce tan claramente cuál sería de desear, el modo cómo se comunicaban uno y otros. A primera vista el espectador podía apreciar el carácter de actores y coreutas y sus mutuas relaciones: los unos eran héroes del mundo mitológico, cuyo aspecto conservaba algo de su grandeza y poderío; los otros, simples hombres del pueblo, encargábanse de manifestar las impresiones que los accidentes del drama despertaban en espíritus vulgares como el público que los presenciaba. La escena antigua, muy larga y de poco fondo, no ocupaba más que un pequeño segmento del círculo de la orquestra, pero extendíase por ambos extremos de tal suerte, que su longitud era casi doble del diámetro de la misma [3]). Esta forma de la escena tuvo su ra-

[1]) Las noticias de los gramáticos relativas á la organización del coro, se refieren al coro de quince personas, así como los pormenores que nos trasmiten respecto del aparato escénico, hacen relación á los *tres* actores; puesto que la forma dada á la tragedia por Esquilo había caído en desuso.

[2]) [Véase Bekker, *Anecdota*, 1, p. 101, 20: Ἀριστόξενος ἐν τῷ περὶ τῆς τραγικῆς ὀρχήσεως δηλοῖ οὕτως· ἦν δὲ τὸ μὲν εἶδος τῆς τραγικῆς ὀρχήσεως ἡ καλουμένη ἐμμέλεια, καθάπερ τῆς σατυρικῆς ἡ καλουμένη σίκιννις, τῆς δὲ κωμικῆς ὁ καλούμενος κόρδαξ. Platon, *Leyes*, 7, p. 816, b.]

[3]) Los lectores que deseen conocer mejor las medidas y proporciones arquitectónicas, pueden consultar el magnífico cuadro que Donaldson ha publicado en el suplemento á las *Antiquities of Athens de Stuart*, London, 1830, p. 33. Hay que advertir, sin embargo, que los espacios laterales del proscenio marcados

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

zon de ser en el gusto arquitectónico en aquella remota época predominante, é influyó poderosamente en el drama mismo. Así como el arte plástico colocaba por lo general en líneas las figuras, por adaptarse más esta disposición á los frisos y á las fachadas de los edificios; y así como la pintura, lejos de agruparlas de modo que unas ocultasen en parte á las otras, colocábalas separadamente y de modo que pudieran verse todos sus contornos; así también los personajes de un drama, los héroes con sus séquitos á menudo numerosos, colocábanse en largas filas sobre la escena estrecha y prolongada. Los personajes que llegaban de lejos, no penetraban en la escena por el fondo sino por los lados, y con frecuencia tenían que recorrer una gran distancia antes de reunirse con los actores principales que se hallaban en el centro. El espacio oblongo que formaba la escena, estaba limitado en tres de sus lados por altos muros, de los cuales sólo el del fondo llevaba el nombre de *escena;* los laterales se llamaban *parascenios*, y el espacio que generalmente conocemos con el nombre de escena, en realidad no se llamaba así, sino *proscenio*, porque estaba delante de la escena [1]). El verdadero significado de la palabra escena es cabaña, tienda; indudablemente en un principio debió construirse una tienda de madera para designar la morada del personaje principal, quien salía de ella para representar el drama, y nuevamente á ella se retiraba. No obstante la transformación de la mezquina tienda en soberbia escena adornada con todas las galas del arte, la significación de esta última siguió siendo la misma: la escena, como la cabaña, representaba la morada del personaje ó

por Donaldson y Hirt, no descansan en ninguna autoridad ni en necesidades de las representaciones dramáticas de los antiguos. El espacio que se asigna á estas partes, correspondía más bien á las entradas laterales de la orquestra (πάροδοι). [El *Theatre of the Greeks* de J. W. Donaldson, apareció en la 6.ª edic., London, 1849. Véanse también F. Wieseler, *Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern*, Göttingen, 1851, y A. Schönborn, *Die Skene der Hellenen*, Leipzig, 1858.]

[1]) Entre los griegos λογεῖον, antes ὀκρίβας, en latín *pulpitum* y también *proscenium*. [En los comentarios de Servio á las *Geórgicas* de Virgilio, 2, 381: *proscenia... sunt pulpita ante scenam in quibus ludicra exercentur*. El λογεῖον (expresión que conserva relación estrecha con λέξις, en oposición á ᾠδή, parte lírica de la tragedia) ú ὀκρίβας, cuya invención se atribuye á Esquilo, era un espacio cubierto con tablas. Respecto de la estructura del teatro, véase O. Müller, *Archäologie der Kunst*, § 289, sobre las *Euménides* de Esquilo, p. 100 y ss., y A. Schönborn, *Die Skene der Hellenen*, p. 96 y 97.]

personajes principales; y el proscenio era como una plaza que se extendía hasta la orquestra. De esta suerte, la escena lo mismo podía representar un campamento en cuyo medio se alzara la tienda del caudillo ó de los héroes principales, como en el *Ajax* [1]) de Sófocles, que un lugar agreste rodeado de bosques y de rocas y en el centro una caverna, morada del primer personaje del drama, como en el *Filoctetes;* pero ordinariamente, el decorado y el dibujo revelaban la fachada de un palacio real, con columnas, almenas, torres y otras construcciones anejas, las cuales podían ser colocadas más ó menos agrupadas, y más ó menos cerca del borde de la escena, según lo demandasen las exigencias del drama. A menudo también figuraba un templo con los demás edificios anejos propios de un santuario griego: pero en todo caso el espectador no veía más que el exterior del palacio ó del templo y nunca el interior. El carácter de la vida antigua exigía que todo lo que era grande é importante y podía por ende interesar á la familia ó al Estado, se realizase públicamente y al aire libre: las relaciones sociales tenían siempre por teatro, no las casas y los palacios, sino las plazas, los mercados y las calles; las acciones privadas, lo que acontecía en el interior de las habitaciones, no podía ser objeto de la atención pública; y los poetas dramáticos al componer sus obras habían de tener en cuenta estas circunstancias [2]). Cuando los héroes querían comunicar á otros sus ideas y sentimientos salían á las plazas que se extendían delante de sus palacios; por otro lado llegaban los coros, y reuniéndose con los personajes principales por cuya suerte se interesaban, en cualquier lugar público,—generalmente era el mercado ó la plaza donde se celebraban las asambleas populares, que en los tiempos monárquicos de Grecia solía hallarse delante del palacio del rey,—dábanles consejos y les demostraban sus simpatías. Por lo demás, no era de extrañar que los coros danzasen en aquellas plazas, destinadas por antiguas costumbres á ser centros de reunión de numerosos coros populares, y que también llevaban el nombre de *coros* (Cap. III). Adaptadas la escena y la organización total del teatro á las ideas y á las costumbres de la época,

[1]) [Véanse los *Kleine Schriften*, vol 1, p. 296.]

[2]) [Sin embargo, como más adelante apuntaremos, por virtud de ciertos recursos escénicos podia verse lo que acontecia en el interior de las habitaciones. Véase la pág. 109.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

la comedia tuvo que ajustarse también á ellas cuando abandonando la vida pública consagróse exclusivamente á reproducir escenas y pasiones de la vida privada. En las obras de Plauto y de Terencio, que no son más que imitaciones de la nueva comedia ática, la escena representa grandes trechos de calles; las casas de los principales personajes del drama se ven colocadas entre edificios públicos y templos; todo está previsto y calculado por el poeta; todo situado con perfecto arte y las más veces con gran naturalidad, á fin de que los actores al salir y al entrar, al ir y al venir, al encontrarse con otros en medio de la calle ó en las puertas de las casas, puedan manifestar sus sentimientos, sus designios y todo cuanto conviene que sepa el espectador.

Los muros que limitaban la escena tenían determinados vanos que permanecían siempre al descubierto, no obstante las diversas decoraciones con que se cubría á aquéllos en las diferentes piezas; y cada una de estas entradas á la escena tenía significación y valor fijos, lo cual permitía al espectador comprender á primera vista muchos pormenores, que de otra suerte sólo habría podido adivinar en el curso de la representación, pues que los antiguos desconocían el auxilio de nuestros programas y carteles. Además, los espectadores tenían ya aprendidas ciertas nociones preliminares que les facilitaban la inteligencia del espectáculo más que á nosotros nos la puede facilitar la simple lectura; así, por ejemplo, antes de oir al actor sabían lo que significaba su entrada por la *izquierda* ó por la *derecha* de la escena. El teatro de Atenas se levantaba al sur de la Acrópolis, de modo que los que se hallaban en la escena veían á la derecha casi toda la campiña del Atica, y á la izquierda la ciudad y el puerto [1]); por esta razon habíase convenido en que el actor que entraba en escena por el parascenio de la derecha, llegaba del campo ó de lejanas comarcas, y el que penetraba por el parascenio de la izquierda, venía de la ciudad ó de sus alrededores. La misma significación tenían las entradas inferiores que conducían á la orquestra, si bien la de la derecha era poco usada, porque los coros estaban siempre formados por personas de la ciudad ó de las inmediaciones. El muro del fondo, ó sea la escena propiamente dicha, tenía tres puertas: la del centro, denominada puerta real, representaba la entrada principal

[1]) [Acerca del punto con relación al cual en el teatro antiguo se distinguía entre la derecha y la izquierda, véase O. Müller, *Kleine Schriften*, vol. 1, p. 503.]

del palacio del soberano; la de la derecha daba paso á un corredor que conducía principalmente á las habitaciones destinadas á los huéspedes, que en las casas griegas se hallaban generalmente en un edificio anejo á ellas [1]); la puerta de la izquierda se suponía que era la entrada á una parte más reservada de la casa, como un santuario, una prisión, el gineceo, etc.

Pero los antiguos iban más lejos aún en esto de fijar la significación y el valor del local y de determinadas circunstancias, hasta el extremo de que apenas veían entrar en escena al actor, ya podían decir cuál era su papel y cuál su situación en el drama. Hemos llegado al punto en que el drama griego parece más limitado por reglas inflexibles y reducido por leyes demasiado severas á adoptar formas, á nuestro modo de ver, rígidas y estrechas. Sin embargo, como ya repetidas veces hemos tenido ocasión de observar, en general el arte antiguo manifestó en todas sus producciones su predilección por formas determinadas é invariables, que dominando al espíritu con el poder de la costumbre, lo incitaban á aceptar sin protesta y á mirar como las más naturales aquellas formas. Si por una parte parece como que éstas paralizan la inventiva y ponen trabas al libre vuelo de la imaginación, es por otra indudable que las obras del arte antiguo, por lo mismo que tuvieron que sujetarse á formas prescritas, con poco que la inspiración respondiese á ellas, adquirían una estabilidad por virtud de la cual parece como que se elevan sobre las fantásticas y variables producciones de la inteligencia humana para acercarse á las obras de la eterna naturaleza; sabido es que estas últimas son también como productos de armónica combinación de las leyes más severas con la variedad y la belleza más perfectas. Es indudable que en la poesía dramática estas formas puramente externas á que debía someterse el ingenio, parecen tanto más rígidas, é iba á decir tanto más arbitrarias, cuanto que á las condiciones impuestas á la elección de asunto, de expresiones y de metro, se unían otras reglas prescritas por exigencias del local y de las personas que tomaban parte en la representación.

Por lo que hace al personal, los antiguos dieron una prueba más del sentido histórico que los caracterizaba, y que consistía en una extraña mezcla de apego á las formas tradicionales y de

[1]) [Más claramente aparece esto en la tragedia *Alceste*, de Eurípides. Véase el verso 543: χωρὶς ξενώνες εἰσιν.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

viva tendencia al progreso. Jamás, sin necesidad, abandonaron el tipo antiguo; antes bien, merced á progresivas modificaciones que parece como que tenía ya en germen, lo hicieron susceptible de adaptarse á las exigencias de los más atrevidos genios. Tal es lo que tanto hace asemejarse la historia de un determinado género de creaciones intelectuales, en la antigüedad, al nacimiento, desarrollo y florecimiento de los productos de la naturaleza orgánica. Ya hemos visto cómo Tespis y Frínico se conformaron con aquella primitiva costumbre, por virtud de la cual se separaba del coro un solo actor que sucesivamente representaba todos los personajes del drama y que estaba encargado de dirigir la acción en presencia ó con el concurso del coro. Pero como por lo general el coro tenía el carácter de simple confidente y aunque pudiera expresar sus deseos, sus esperanzas y sus temores, no podía obrar con libertad é independencia, Esquilo creó un segundo actor para obtener el contraste de dos personajes hablando y gesticulando en la escena. Con arreglo á esta nueva forma no podía haber simultáneamente en escena más que dos personas que hablasen ;—el poeta podía presentar al mismo tiempo cuantos personajes mudos le viniese en deseo—pero dando á aquellos actores el tiempo necesario para cambiar de traje, podían reaparecer desempeñando otros papeles. Que el mismo actor desempeñara diversas partes de un mismo drama, no parecía á los griegos antiguos más extraordinario que si representaba distintos personajes en dramas diferentes; pues que no sólo la máscara impedía reconocer al actor, sino que éste con habilidad y arte podía hacer resaltar la diferencia de los caracteres. En tales condiciones el arte, exigía en el actor facultades extraordinarias, gran fuerza corporal, voz poderosa, esmerada educación y mucho estudio. En la época de los grandes poetas dramáticos y aun después, en tiempo de Filipo y de Alejandro, cuando los actores inspiraban mayor interés que los dramas, fué escasísimo el número de los que lograron satisfacer el gusto y las exigencias del público. Así, pues, no es extraño que se tratara de utilizar cuanto era posible los talentos de estos pocos actores eminentes, y de evitar en absoluto que la intervención de actores inhábiles é ignorantes perjudicase al efecto del drama, como á menudo sucede hoy; desempeñando papeles secundarios. El mismo Sófocles no se atrevió á agregar más de un tercer actor, lo cual se creyó suficiente para dar á la acción trágica la variedad y el movimiento necesarios [1]), sin sacrificar la claridad y sencillez: cualidades que, en la época más floreciente de la antigüedad, fueron generalmente consideradas como esencialísimas. Esquilo adoptó este tercer actor en la trilogia formada por las tragedias *Agamemnon*, las *Coéforas* y las *Euménides*, que según parece, fueron representadas durante los últimos años de su estancia en Atenas. Las obras de Esquilo anteriores á esta época, estaban compuestas de modo que podían ponerse en escena con el concurso de dos actores [2]). Todos los dramas de Sófocles y de Eurípides pueden ser desempeñados por tres actores solamente, excepción hecha del *Edipo en Colono* que requería un cuarto actor; de otro modo la ejecución de la complicada trama de esta admirable obra habría sido imposible [3]). Hay que advertir, sin embargo, que Sófocles no se atrevió á llevar esta innovación al teatro, pues es sabido que el *Edipo en Colono* no fué presentado en escena hasta después de la muerte de su autor, por Sófocles el Joven.

Los antiguos concedían al número determinado y preciso de actores y á las recíprocas relaciones de los mismos, más importancia de la que podría suponerse después de sabido cuanto llevamos dicho; y los distinguían con los nombres de protagonista, deuteragonista y tritagonista. Unas veces estas denominaciones indicaban las partes que desempeñaban los actores: así se decía que Cleandro era el protagonista de Esquilo y Minisco su deuteragonista; por esto también Demóstenes en sus controversias con Esquines, el cual había desempeñado con otros actores más dis-

---

[1]) [A esto se refiere Horacio cuando dice, *Ars Poetica*, 192:

nec quarta loqui persona laboret,

lo cual no alude en modo alguno á la presencia simultánea de cuatro personas en escena, sino solamente á su intervención en el diálogo.]

[2]) Solo el Prólogo del *Prometeo* parece requerir tres actores para las partes de Prometeo, de Hephestos y de Crato; sin embargo, estas partes estaban de tal modo combinadas, que podían ser desempeñadas sin necesidad de recurrir á un tercer actor. *Véase *De Aeschyli re scenica scr.* J. Sommerbrodt, Liegnitz, 1851. p. 52—56 [*Scænica*, p. 170 y ss.]; y G. Hermann, *Aeschyli tragœd.*, Lips., 1852, t. 2, p. 55 y 56.

[3]) A menos que se suponga que Teseo fuese representado en esta obra, ya por el que desempeñaba el papel de Antígona, ya por el que representaba á Ismene. Es mucho más difícil que dos actores desempeñen de la misma manera un solo carácter, que si un solo actor ejecuta diversos papeles imprimiéndoles carácter distinto. [Véase Teuffel en el *Rhein. Museum*, n. F., vol. 9, p. 137 y Ascherson, *Philol.*, vol. 12, p. 750 y ss.]

tinguidos el papel de tritagonista, decía [1]) que era privilegio del tritagonista representar el papel de soberanos tan crueles y severos como Creon en *Antígona*. Otras veces empleábanse aquellos términos para designar los actores según el punto por donde entraban á la escena: así dice el gramático Pollux que el protagonista debe entrar siempre por la puerta del centro de la escena, por la de la derecha el deuteragonista, y finalmente, el tritagonista por la de la izquierda [2]). Como dice un filósofo neoplatónico [3]) en un pasaje importantísimo para la historia del drama antiguo, el poeta no crea al protagonista, al deuteragonista ni al tritagonista; lo único que hace es confiar á cada actor la parte de la obra que más cuadra á sus facultades. Estas y otras observaciones análogas de escritores antiguos, han dado margen á múltiples enredos y dificultades que sería larga y pesada tarea desenmarañar y resolver aquí; basta á nuestro propósito dar una explicación concisa, un punto de vista general, que permita comprender claramente esta diferencia entre los actores. La tragedia antigua que tuvo su origen en la representación de afectos dolorosos del ánimo (πάθος), permaneció siempre fiel á su primitivo carácter: ya trataba de sufrimientos materiales, de peligros, de adversidades; ya de penas morales, de preocupaciones del pensamiento, de luchas del espíritu, de opresiones del corazon; pero siempre era un sufrimiento, en la acepción más lata de la palabra, lo que reclamaba principalmente el interés del espectador. Ahora bien: el personaje cuya suerte lograba despertar este interés, aquel cuya íntima lucha ó cuyos externos sufrimientos formaban el nudo de la obra, el personaje más patético —en el sentido antiguo de la palabra— era el protagonista. En los cuatro dramas que podían desempeñar dos actores solamente, es fácil distinguir el protagonista: en *Prometeo*, el Titan encadenado; en los *Persas*, Atossa intranquila por la suerte del ejército y del reino; en los *Siete contra Tebas*, Eteocles, á quien la maldición paterna lleva al fratricidio; en las *Suplicantes*, Danao, fugitivo, que busca nueva patria. En esta forma del drama,

[1]) [Discurso sobre la Traición de la Embajada, § 247; por la Corona, § 262, Plutarco, *Praecepta rei publ. ger.*, c. 21, 3.]

[2]) [Pollux, 4, 124.] *Véase Sommerbrodt, *Disputat. scenica*, p. XX, Liegnitz, 1848. [*Scænica*, p. 132 y 133.]

[3]) Plotino, *Ennead.* III, L. II, p. 268. Basileæ, p. 484, Creuzer. Véase la nota de Creuzer, t. 3, p. 163, edic. de Oxon.

raras veces es el deuteragonista autor de los males que afligen al protagonista: este papel está por lo general encomendado á un poder superior que no aparece en escena, y el deuteragonista no hace otra cosa que provocar la expresión de los diversos afectos del ánimo del primer actor, ya mostrándole compasión, ya comunicándole desagradables nuevas; así, por ejemplo, en *Prometeo*, el deuteragonista desempeñaba sucesivamente los papeles de Oceanos, Io y Hermes. El protagonista podía igualmente representar diversos papeles, si bien los poetas procuraban concentrar en solo una parte del drama toda la habilidad y todo el talento de aquel actor. El papel del tritagonista, cuando lo hay, es generalmente el de autor material ó moral de los males que agobian al protagonista: aunque poco patético y de carácter nada á propósito para inspirar por sí mismo compasión, es, sin embargo, causa de que el espectador simpatice con el personaje principal y le compadezca. En este caso, el deuteragonista se encarga del desempeño de papeles, en los cuales, aunque laten vivos y nobles sentimientos, no se ven la energía y alteza de miras del protagonista: son, en suma, caracteres débiles, de más delicado temple, de menos grandeza de espíritu, aunque susceptibles también de producir ciertas sublimes emociones, que Sófocles gustaba de colocar al lado de sus principales personajes para que resaltara más el ánimo y la fortaleza de estos últimos. La gradación de estas tres partes del drama, estriba, pues, en el grado de piedad, de simpatía ó simplemente de interés, que cada una de ellas está llamada á despertar en el auditorio. Si examinamos los títulos de las obras de los tres grandes trágicos, hallaremos que cuando no están tomados del coro ó no revelan en general el asunto de la tragedia, son siempre los nombres de los personajes que mayor interés despiertan: Antígona, Electra, Edipo rey ó desterrado, Ajax, Filoctetes, Deyanira, Medea, Hécuba, Ion, Hipólito, etc., son evidentemente papeles de protagonista [1]).

[1]) No es el presente, lugar propio de un estudio más profundo y minucioso de esta cuestión, que podría llevarnos á investigar la estructura de las diversas tragedias. Sin embargo, indicaré la distribución de papeles que juzgo más probable en varias obras. En la trilogia de Esquilo que ha llegado hasta nosotros, procuróse, sin duda, conservar al mismo actor el desempeño de las mismas partes en las tres piezas:

AGAMEMNON: *Protag.* Agamemnon, centinela, heraldo.
Deuter. Casandra, Egisto.
Tritag. Clitemnestra.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

El arte antiguo propendía á dar á conocer, hasta por su respectiva colocación en la escena, el carácter y la importancia de cada uno de los personajes, y á ofrecer á la vista un cuadro simétrico que respondiera á la idea de la acción que iba á representarse. El protagonista, cuya suerte era como el centro en torno del cual giraban todas las demás partes de la obra, debía ocupar el medio del proscenio; el deuteragonista y el tritagonista habían de acercarse á él por los lados; por aquella misma razon, el protagonista salía siempre por la puerta del centro y nunca por las laterales, y si llegaba del extranjero, como Agamemnon y Orestes en la trilogía de Esquilo, entraba por la puerta central en el palacio que era su morada [1]). La significación local atribuída á las dos puertas laterales, debía crear grandes dificultades al deuteragonista y al tritagonista; pero si dispusiéramos aquí de más espacio para entrar en tales pormenores, demostraríamos con numerosos ejemplos cómo los poetas trágicos lograron satisfacer todas estas exigencias [2]).

En la tragedia antigua, raras veces era necesario variar la es-

---

Las Coéforas:	*Protag.*	Orestes.
	Deuter.	Electra, Egisto, mensajero.
	Tritag.	Clitemnestra, nodriza.
Las Euménides:	*Protag.*	Orestes.
	Deuter.	Apolo.
	Tritag.	Pythia, Clitemnestra, Athene.

Por lo que hace á Sófocles, *Antígona* y *Edipo Rey*, pueden servir de ejemplo:

Antígona:	*Protag.*	Antígona, Tiresias, Euridice, mensajero.
	Deuter.	Ismene, centinela, Hemon, mensajero.
	Tritag.	Creon.
Edipo Rey:	*Protag.*	Edipo.
	Deuter.	Sacerdote, Iocasta, esclavo, mensajero.
	Tritag.	Creon, Tiresias, mensajero.

[1]) [Combaten la opinión expuesta arriba por el autor, el cual se funda en las noticias de Pollux, 4, 124, Sommerbrodt, *Disputat. scenica*, p. XIX (*Scænica*, p. 132) y Bernhardy, *Grundriss Litteraturg.*, vol. 2, 2, p. 93. Como con razon observa el traductor francés en el apéndice al tomo 2, p. 674, se trata de una regla general que tenía excepciones, como, por ejemplo, en *Prometeo*, *Ajax* y *Filoctetes*. Véase Schönborn, *Die Skene der Hellenen*, p. 76 y ss.]

[2]) *Véanse C. Fr. Hermann, *Disputatio de distributione personarum inter histriones in tragœdiis graecis*, Marburgi, 1840, especialmente las páginas 25—31 y 60—63, y G. Bernhardy, *Grundriss der griech. Litteratur.*, Halle, 1845, parte 2.ª, páginas 642—44 y 626. [Vol. 2, 2, p. 106 y ss. de la 3.ª edic.], cuyas opiniones difieren de la de Müller.

cena, pues estaba todo de tal manera dispuesto, que lo mismo los diálogos que las principales escenas del drama, podían desarrollarse perfectamente en un mismo lugar, que de ordinario era la plaza que se extendía delante del palacio del soberano. Las escenas mudas ó aquellas cuyo desarrollo no es preciso que presencie el espectador, por importar sólo á la perfecta inteligencia del drama su resultado final,—tales son la lucha fratricida de los hijos de Edipo, el asesinato de Agamemnon, los funerales que Antígona tributa á Polínice, etc.,—se supone que se realizan detrás de la escena ó fuera del teatro y se relatan después al público; este procedimiento dió gran importancia á los papeles de heraldo y de mensajero. Pero no movía ciertamente á los poetas á obrar así la razon dada por Horacio [1]), á saber: que deben ocultarse á la vista del público los espectáculos sangrientos y acontecimientos increíbles, porque inspiran menos horror ó duda cuando son relatados; sino que les impulsaba á ello la consideración aún más poderosa de que el interés de la tragedia antigua no estribaba jamás en actos externos ó materiales. El alma del drama trágico constituíanla las reflexiones, los sentimientos, los fenómenos psicológicos que pueden ser expresados por medio de la frase. Para los actos externos, que en general son mudos ó que por lo menos no pueden ser explicados suficientemente por la palabra, la forma épica del recitado es la más adecuada. Las batallas, los desafíos, los asesinatos, los sacrificios, todo, en suma, lo que en la mitología se realiza por virtud de la fuerza material, aparece en el teatro antiguo como sucedido fuera de la escena, aunque se pudiera representar sin grandes dificultades. Algunas excepciones, como el encadenamiento de Prometeo y el suicidio de Ajax, no son reales, sino meramente aparentes y vienen á confirmar la regla general; pues que aquellos hechos no se llevaron á la escena sino para mostrar cuál era la disposición de ánimo en que se hallaba Prometeo cuando le encadenaban á la roca, y cuál la de Ajax antes de suicidarse. Además, los trajes de los actores eran más adecuados á la declamación que á la acción: el prolongado rostro y el cuerpo engrosado con rellenos, del his-

---

[1]) Horacio, *Ars poetica*, 180 y ss. [Compárense con estas las observaciones al acaso diseminadas en los escolios de los trágicos, que A. Trendelenburg ha coleccionado en su obra *Grammaticorum graec. de arte trágica iudiciorum reliquiæ*, Bonn, 1867, p. 89 y 90.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

trión trágico, habrían producido un efecto extraño, por no decir bufo, en combates y otros actos violentos [1]). Del sublime al ridículo no hay más que un paso, y la tragedia antigua tuvo buen cuidado de no darlo.

Como se ve, más por motivos inherentes al arte mismo, que por sujetarse á reglas predeterminadas, la tragedia clásica griega conservó, con raras excepciones, la unidad de lugar; no necesitando, por tanto, mecanismo alguno para el cambio completo de decoraciones, aceptado por vez primera en el teatro romano [2]). En Atenas todos los cambios indispensables de decoración se ejecutaban con los *periactos* colocados en los ángulos de la escena. Eran estos aparatos prismas triangulares, que girando rápidamente sobre un eje, presentaban tres caras diferentes: ya ofrecían al espectador una perspectiva de país extranjero, ya otra de los alrededores de la ciudad. [3]). Por este medio, en las *Euménides* de Esquilo podíase trasladar la acción, del templo de Delfos al de Palas en la Acrópolis de Atenas. Ninguna de las tragedias de que tenemos noticia, exigía cambios más importantes. Si era preciso presentar lugares diferentes, pero recíprocamente próximos, la longitud de la escena era suficiente para contenerlos todos; con tanto más motivo cuanto que los griegos no exigían una imitación fiel y exacta de la realidad, y bastaba una indicación ligera para llevar en la dirección apetecida una imaginación tan fácil y pronta como la de aquel pueblo. En el *Ajax* de Sófocles, la mitad izquierda de la escena representa el campamento griego, y la tienda de Ajax, que debe hallarse en el centro, limita el ala derecha del campamento; en la parte de la derecha hay un bosque solitario y á lo lejos el mar; allí se suicida Ajax á la vista del público, pero no del coro, que se encuentra á los lados de la orquestra [4]).

[1]) Según Luciano, *Somnium sive Gallus*, c. 26, excitaba la hilaridad el ver caer á una persona con el coturno.

[2]) La *Scæna ductilis* y *versilis* [Varron (?) en Servio, sobre las *Geórgicas* de Virgilio, 3, 24. Véase O. Müller, *Kleine Schriften*, vol. 2, p. 540 y Schönborn, *Skene der Hellenen*, p. 106.]

[3]) Véase G. Bernhardy, *op. cit.*, p. 626. Sommerbrodt, *De Aeschyli re scenica*, Liegnitz, 1848, p. XXI (*Scænica*, p. 134). [También los periactos pasaron por ser invención de Esquilo, según el testimonio de un gramático, en Cramer, *Anecdota Par.*, t. 1, p. 19. Véase, además, O Müller, sobre las *Euménides* de Esquilo, p. 106. Vitruvio, 5, 6, los cree invención posterior.]

[4]) [Véase O. Müller, *Kleine Schriften*, vol. 2, p. 296 y ss.]

La tragedia griega tenía que satisfacer otra nueva exigencia, resultado de la unidad de local. Como el proscenio representaba un espacio al aire libre, todo lo que en él sucedía era público, y claro es que en las expansiones confidenciales había que temer la presencia de testigos. Ocurría, sin embargo, que era preciso á veces presentar al espectador una escena desarrollada en el interior de una casa, sobre todo cuando la idea fundamental y el plan del drama requerían lo que se llama una situación trágica, esto es, un cuadro animado que ofreciera mezcladas, conmovedoras imágenes y encontradas pasiones [1]). De este género son la escena de Esquilo, en que aparece Clitemnestra con la espada ensangrentada, en pie al lado de los cadáveres de Agamemnon y de Casandra y llevando en las manos la túnica en que envolviera á su desventurado esposo; la pieza siguiente de la misma trilogia, en que aparece Orestes exactamente en el mismo sitio donde aún se ve la propia túnica que esta vez cubre los cadáveres de Egisto y de Clitemnestra; y la tragedia de Sófocles, en que Ajax en medio de los animales que en su locura mató, tomándolos por jefes del ejército griego, aparece sumergido en profunda melancolía y meditando en lo que acababa de ejecutar. Como se ve, no eran los acontecimientos mismos, sino el estado moral que éstos producían, lo que á los poetas trágicos importaba presentar al coro y al espectador á fin de que fuera asunto de su reflexión y móvil de sus emociones. Para presentar en escena aquellos grupos ú otros análogos, en cuya colocación se reconoce el genio plástico de la época de Fidias, así como para exponer á la vista del público el interior de las habitaciones que se suponían ocultas detrás de la escena, empleábanse máquinas llamadas *enciclema* y *exostra*, porque la primera se movía rodando y la otra empujándola. Sería temeraria empresa pretender, con las ligerísimas descripciones que de ellos nos trasmiten los gramáticos, dar idea exacta de lo que eran tales aparatos; pero en cambio las tragedias antiguas nos la dan muy clara, del efecto que producían [2]).

[1]) [En Pollux, 4, 128, hállase todo esto comprendido bajo la denominación τὰ ἐν ταῖς οἰκίαις ἀπόρρητα πραχθέντα. Véanse los escolios á las *Euménides* de Esquilo, verso 64: στραφέντα γὰρ μηχανήματα ἐνδεῖλα ποιεῖ τὸ κατὰ τὸ μαντεῖον ὡς ἔχει· καὶ γίνεται ὄψις τραγική, τὸ μὲν ξίφος ἡμαγμένον ἔτι κατέχων Ὀρέστης, αἱ δὲ κύκλῳ φρουροῦσαι αὐτόν.

[2]) [O. Müller, en la Enciclopedia de Ersch y Gruber, trata ámpliamente de esta cuestión bajo la palabra enciclema; reimpreso en los *Kleine Schriften*, vol. 2,

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Abríanse de repente las puertas de un palacio ó de una tienda de campaña, y veíase un aposento perfectamente decorado que era como el centro de la acción dramática, hasta que el desarrollo del drama exigía que desapareciera con la misma prontitud que había aparecido. Es indudable que este aparato escénico lejos de ser grosero y de mal gusto, respondía perfectamente al sentimiento de lo bello y á la imaginación viva del siglo y del pueblo que lo produjera, sobre todo en los últimos años de Esquilo y durante toda la época de Sófocles, cuando matemáticos serios como Anaxágoras y Demócrito habían comenzado á estudiar la perspectiva teatral, y cuando las pinturas decorativas de Agatarco habían creado una nueva y peculiar rama del arte [1]), que por medio de la luz y de las sombras logró imitar los objetos con infinita mayor perfección que antes se había hecho.

De igual suerte, los mecanismos por cuya virtud las figuras surgían de debajo de tierra, ó cruzaban los aires, ó se imitaba el relámpago y el trueno, estaban ya en la época de los tres grandes trágicos suficientemente perfeccionados para producir los apetecidos efectos. Las obras de Esquilo, pero más especialmente el *Prometeo*, demuestran que no se le tildaba sin razon de mostrar predilección marcada por las apariciones fantásticas, carros alados y extraños hipógrifos que conducían á la escena á ciertas deidades, como Oceanos y sus hijas.

Con lo que llevamos dicho, creemos haber dado á conocer al lector los principales caracteres de la tragedia griega, con toda la grandeza original y la regularidad plástica con que se ofrecía á los ojos de los espectadores. Pero no estimamos menos necesario, si ha de comprenderse bien á los antiguos trágicos, estudiar la forma de la tragedia griega habida consideración de la época en que floreció, ó en otros términos, la combinación de sus diversas partes ó elementos; porque hay en aquella combinación muchos pormenores que no alcanza á explicar la idea general del drama, ni pueden comprenderse sino remontándose al desarrollo histórico de la tragedia en Grecia.

Consiste la tragedia antigua en una combinación de poesía lírica y de diálogo dramático que puede descomponerse de diversas maneras: de un lado el coro, de otro los actores; de una parte el canto, de otra el recitado; de la una los elementos líricos y de la otra los elementos dramáticos. Pero sobre todo la distinción más general y oportuna es la establecida por Aristóteles [1]), entre el canto de muchas voces y el canto ó recitado de un solo personaje; el primero, como es natural, era propio del coro únicamente; el segundo común al coro y á los actores. El canto de muchas voces tenía significación propia y determinada en el conjunto de la tragedia: llamábase *stasimon* cuando el coro lo entonaba hallándose inmóvil en medio de la orquestra, y *parodos* cuando lo entonaba entrando en la escena ó dirigiéndose al punto donde había de colocarse en el orden habitual. Distinguíase principalmente el parodos de los stasima, en que el primero comenzaba por lo general por larga serie de anapestos, propios para ser recitados en una procesión ó durante una marcha, ó iban éstos intercalados en los cantos líricos. Cuanto al asunto de estos cantos, eran generalmente reflexiones sobre la situación de los personajes y acerca de la misma acción dramática, y expresaban las emociones despertadas en almas benévolas y compasivas. El parodos explica al mismo tiempo la entrada del coro y la parte que toma en la acción, mientras que los stasima expresan su intervención en cada una de las varias formas que ofrece el desarrollo del drama. Como en general el coro representaba al *espectador ideal* que con su manera de ver las cosas debía guiar y moderar las impresiones del pueblo allí congregado [2]), los stasima servían para mantener, en lo más fuerte y agitado de la acción dramática, el recogimiento que los griegos estimaban condición necesaria para saborear y comprender las obras de arte; así como para purgar el drama de cuanto pudiera tener de accidental y de personalísimo, haciendo resaltar más el sentido íntimo y el pensamiento que envolviera. Por esto los stasima eran entonados en los momentos de reposo, cuando ya la acción dramática había recorrido una de sus fases, y á menudo cuando la escena estaba desierta, ó si permanecían en ella algunos persona-

p. 524 y ss. Véase también el mismo autor, sobre las *Euménides* de Esquilo, página 103 y las observaciones de G. Hermann, *Opusc.*, t. 6, p. 165.]

[1]) Llamada σκηνογραφία ó σκιαγραφία. [Véase sobre este particular el capítulo XVII, nota 2, de la p. 15.]

[1]) *Poética*, 12. [La distinción marcada en este pasaje descansa en el desarrollo histórico de la tragedia, pues el elemento lírico era considerado como su punto de partida. Por lo demás, el citado capítulo de la *Poética*, ofrece grandes dificultades.]

[2]) [Véase Horacio, *Ars poetica*, v. 193 y ss.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

jes, se aguardaba á otros que aún no habían tomado parte en el drama; entre tanto los actores disponían del tiempo necesario para variar de traje y de máscara. Los cantos entonados por el coro, dividían, pues, la tragedia en partes que pueden compararse con los actos del drama moderno, y que los griegos denominaban, *prólogo* á la primera, *episodios* á las recitadas entre el parodos y los stasima, y *éxodo* á la siguiente al último stasimon. En estos cantos es donde se presenta el coro con su verdadero y propio carácter, y muéstrase más que en ningún otro caso fiel á su misión de expresar con hermosas y nobles formas los sentimientos de un alma bondadosa y compasiva; por ello precisamente, esta parte de la tragedia antigua se asemeja más que ninguna otra, lo mismo en su forma que en su fondo, á las poesías líricas corales de Estesícoro, Píndaro y Simónides. Consiste su forma métrica en estrofas y antiestrofas, enlazadas entre sí por la simple sucesión, sin artificio alguno, como en la poesía lírica coral; con la sola diferencia de que en vez de conservar en todo el curso de un stasimon la misma sucesión regular y ordenada de estrofas y antiestrofas, se trueca y se varía el orden en cada par; de esta suerte, los épodos van siempre al final del canto y no después de cada dos estrofas, como acontece en la poesía lírica [1]). Trocábase el metro y con él á menudo la melodía, para expresar el cambio de ideas y de emociones, y en esto cabalmente estriba la diferencia entre la poesía lírica dramática y la de Píndaro; pues mientas la poesía pindárica descansa siempre en una sola idea fundamental y conserva constantemente en el auditorio la misma disposición de ánimo, la lírica dramática, recordando á cada paso el pasado, haciendo temer el porvenir, expuesta á la influencia de tendencias diversas y á los varios antagónicos intereses que luchan en la escena, en suma, conmoviendo á menudo los ánimos de los coreutas, hállase sujeta á grandes cambios, que hacen que con frecuencia el principio se diferencie radicalmente del fin. Por el contrario, la forma rítmica de las diferentes partes de la tragedia, es generalmente menos artística, está compuesta de menos elemen-

[1]) Los épodos que aparentemente se hallan en medio de un largo canto coral, como en el *Agamemnon* de Esquilo, versos 140—159 de Dindorf, forman la conclusión del *parodos*, que se compone aquí de nueve sistemas anapésticos y de una estrofa, antiestrofa y épodo en dáctilos; sigue inmediatamente el primer *stasimon*, que se compone de cinco estrofas y antiestrofas en troqueos y versos logaédicos.

tos heterogéneos que la de los grandes maestros en la lírica coral; en suma, es más bien el desenvolvimiento de un tema único con ligeras variantes; diríase que en el drama el canto es como el caudaloso río que se precipita en torrente impetuoso, al paso que en Píndaro serpentea manso y tranquilo por tortuoso cauce para expresar los delicados sentimientos del poeta. Sin ahondar demasiado cuestión tan vasta y difícil como es la de fijar la diferencia entre la estructura rítmica de los cantos líricos y la de los cantos trágicos, observaremos que así como los trágicos no emplearon solamente los metros pindáricos, sino que se sirvieron además de los usados ya en la poesía lírica por los jonios y por los eolios, así también siguieron en la composición de estrofas y de versos, reglas muy diversas cuya explicación exigiría un estudio profundo de todos los refinamientos de la métrica griega.

Las pausas en los cantos corales dividían naturalmente la tragedia, como ya tenemos dicho, en prólogo, episodios y éxodo; pero lo mismo el número que la extensión y el orden de estas partes eran susceptibles de variedad sorprendente, con tanto más motivo cuanto que no existía regla alguna semejante á la prescrita por Horacio [1]), que limitara el natural desenvolvimiento del plan dramático. El número de cantos corales hallábase en razon directa del número de momentos de la acción que provocaban meditaciones sobre las pasiones humanas y sobre las leyes del destino reguladoras de los acontecimientos; pero á su vez estos momentos dependían de la índole de la acción dramática y del número de personas que en ella interviniera. Sófocles compuso, ya tragedias complicadas con gran variedad de caracteres y fases como la *Antígona*, dividida en siete actos; ya tragedias sencillas, en las cuales la acción presenta muy escasa diversidad de fases con esmero desenvueltas, como el *Filoctetes*, que solo tiene un stasimon y que por consiguiente consta de tres actos, incluyendo en este número el prólogo. Partes bastante extensas de tragedia podían desarrollarse sin pausa alguna y por ende formar un solo acto. En el *Agamemnon* de Esquilo, el canto que inspirado por siniestros presentimientos entona el coro antes de las profecías de

[1]) *Ars poetica*, 189.

Neve minor, neu sit quinto productior actu
fabula, quae posci vult et spectata reponi.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Casandra es el último stasimon [1]); pues como estas profecías estan á punto de realizarse con la muerte de Agamemnon, producen sensaciones tan poco tranquilizadoras que no hay oportunidad para otro stasimon. En el *Edipo en Colono* de Sófocles, el primer canto coral, esto es, el parodos en el sentido que dejamos indicado, sucede á la escena en que Teseo promete á Edipo hospitalidad y protección en el Ática [2]). Hasta entonces el coro, vacilando entre el horror que le inspira el maldito y la compasión que siente por el desgraciado, primero temiendo mucho de él, luego esperando mucho, siéntese presa de agitación constante, y ni un punto puede recobrar la serenidad y la calma necesarias para vislumbrar la mano de la divinidad en los acontecimientos que presencia.

Por lo que hace á la composición de los episodios ó actos, los elementos dramáticos y los líricos se confunden más en ella que en los cantos corales de que hasta aquí hemos venido hablando. Allí donde el discurso no obedece á la inteligencia ni expresa meras impresiones de la imaginación, sino que es intérprete de emociones profundas del alma, se torna en lírico, esto es, se convierte en canto. Los cantos que no encajan entre las diversas fases de la acción dramática, sino que son parte de la acción misma en cuanto determinan la voluntad del actor, pueden ponerse en boca de personajes del drama, de individuos del coro ó de unos y otros á la vez, pero nunca del coro como colectividad. Esta tercera clase de cantos, es la más importante, é indudablemente tuvo lugar propio en la antigua tragedia lírica.

Estos cantos, comunes á los actores y al coro, llamábanse *commos*, palabra que propiamente significa *planctus*, lamentación fúnebre. Las lamentaciones por un muerto ó las provocadas por una enfermedad grave, fueron, pues, la forma primitiva de este linaje de cantos; pues aunque se le agregaran palabras encaminadas á provocar una acción ó á precipitar una resolución, fué siempre asunto principal del commos el interés que inspiraban las adversidades de los actores. A menudo ocupaba el commos una gran parte de la tragedia, como acontecía, por ejemplo, en

[1]) Versos 975—1032 de Dindorf.

[2]) Versos 668—719 de Dindorf. Plutarco, *An seni sit gerenda respubl.* 3, llama á este canto el πάροδος de *Edipo en Colono*.

los *Persas* [1]) y las *Coéforas* [2]) de Esquilo. Estas descripciones detalladas de penalidades y de angustias eran elemento capitalísimo del arte trágico antiguo. En el commos tenían su lugar propio los grandes sistemas de estrofas y antiestrofas hábilmente combinadas que, realzadas y completadas por los movimientos combinados también del coro y de los personajes de la escena, producían un efecto imposible de apreciar con la simple lectura del poema. Una como variedad del commos constituyen las escenas en que mientras unos exponen sus ideas en forma lírica, otros manifiestan sus pensamientos en el tono ordinario de la conversación. El contraste que de esto nace da margen á conmovedoras escenas, como acontece en el *Agamemnon* [3]) y en los *Siete contra Tebas* [4]) de Esquilo. Pero agitado el coro por encontrados sentimientos, podía también sostener consigo mismo un diálogo lírico; de aquí nació un nuevo género de poesía coral, en el que fácilmente podían reconocerse las diversas voces merced á la interrupción, repetición y controversia de las ideas. En Esquilo, como ya observaron los comentaristas antiguos [5]), se hallan extensos diálogos líricos del género de que venimos hablando, en los cuales se distinguían todas ó la mayoría de las voces del coro. Los trágicos posteriores no emplearon probablemente estos cantos, más que uniéndolos á los commos y no permitiendo, si no muy raras veces, que alguna que otra voz sobresaliese de las restantes del coro [6]). Cuando el coro entraba en la orquestra no en rigoroso orden, colocados los coreutas en filas y cantando todos á una, si no en desorden completo y entonando un canto algo semejante

[1]) Esquilo, *Persas*, versos 907—1076. El exodo entero es un commos.

[2]) Esquilo, *Coéforas*, versos 306—478.

[3]) Esquilo, *Agamemnon*, versos 1069—1177, donde el entusiasmo lírico pasa gradualmente de Casandra al coro.

[4]) Esquilo, *Siete contra Tebas*, versos 369—708, casi en todo el episodio. Véanse las *Suplicantes*, versos 346—437. [A esto se refiere la definición de Aristóteles, *Poetica*, cap. 12, p. 1452, b, 20: κόμμος δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς.]

[5]) Véanse los escolios á las *Euménides* de Esquilo, 139, y á los *Siete contra Tebas*, 94. Ejemplos de este género son: *Euménides*, versos 140—177, versos 254—275, versos 777—792, versos 836—846. *Siete contra Tebas*, versos 77—181. *Suplicantes*, versos 1019—1074. En las distintas ediciones se indican frecuentemente estas voces por semicoros; pero la división del coro en dos mitades, llamada διχορία por Pollux, 4, 107, no se realizaba si no en rarísimas ocasiones, como en los *Siete contra Tebas* de Esquilo, verso 1066. Sófocles, *Ajax*, 866.

[6]) Como en Sófocles, *Edipo en Colono*, versos 117 y ss. Eurípides, *Ion*, versos 184 y ss.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

al commos, hay que distinguir dos diversos parodos: el parodos commático entonado por el coro al entrar desordenadamente, y otro semejante al stasimon, que no entonaba sino cuando había vuelto á colocarse en perfecto orden. De ellos se encuentran ejemplos en las *Euménides* de Esquilo y en el *Edipo en Colono* de Sófocles [1]. Los poetas trágicos intercalaron en varias escenas, breves cantos corales que los antiguos distinguían claramente de los stasima [2], y á los cuales cuadra muy bien la denominación de hyporquémata [3]. Estos cantos, que eran expresión de sentimientos exaltados y entusiastas, iban acompañados de expresivas y animadas danzas de carácter esencialmente distinto del de la grave emmeleía. Sófocles fué el que más frecuentemente hizo uso de estos cantos para expresar sentimientos vivos pero pasajeros [4]. Por otra parte, á veces se asignaba también á los actores partes líricas á que generalmente se denominaba ἀπὸ σκηνῆς, y las cuales, ó bien eran distribuídas en forma de diálogo entre varias personas, ó bien entonadas por varios actores á la vez. Estos cantos bastante largos, llamados *monodias*, constituyen uno de los principales elementos de las tragedias de Eurípides [5], y en ellos una sola persona, por lo general el protagonista, se abandona sin reserva á sus impresiones y sentimientos. Como la repetición metódica de ritmos y melodías no era compatible con la libre expansión de aquellos apasionados sentimientos, las antiestrofas desaparecieron poco á poco, siendo reemplazadas por composiciones rítmicas arbitrarias y caprichosas, parecidas á los últimos ditiram-

[1]) En las *Euménides* de Esquilo la expresión χορὸν ἄψωμεν, verso 307, significa esta colocación ordenada del coro.

[2]) Véanse los escolios á las *Traquinianas* de Sófocles, 205. Cantos análogos se hallan también en *Ajax*, 693 y *Filoctetes*, 391, 827.

[3]) La cual se encuentra en Tzetzes, περὶ τραγικῆς ποιήσεως. Cramer, *Anecdota Oxon.*, t. 3, p. 346.

[4]) Es, sin embargo, muy difícil distinguir los hyporquemas de los cantos del género commático, pues no es probable que en aquéllos el coro cantara y bailara al mismo tiempo. En los cantos commáticos de los *Siete contra Tebas* de Esquilo, especialmente en el primero, versos 78—108, un coreuta llamado Telestes, verosímilmente como hegemon del coro, representaba con una danza mímica las escenas guerreras descritas en la poesía, Ateneo, 1, p. 22, a.

[5]) Aristófanes, *Ranas*, 944, dice de él que ἀνέτρεφεν μονῳδίαις Κηφισοφῶντα μιγνύς la tragedia. Este Cefisofon fué el primer actor de Eurípides, según Thom. Magist., *Vita Eurip.* Véase también *Ranas*, 874. [Otras noticias de la *Vita*, p. 17, 17 de Dindorf, presentan á Cefisofon ó á Timócrates el argivo, como colaboradores musicales de Eurípides.]

bos, y á las cuales se denominaba ἀπολελυμένα [1]. De esta suerte, el artístico sistema de formas regulares á que el arte antiguo, y sobre todo el de los primeros siglos, había sometido invariablemente la expresión de sentimientos y de pasiones, quedó roto y desbaratado por el desbordamiento impetuoso de los instintos y apetitos humanos, que implantó al propio tiempo una especie de libertad natural.

Por lo que hace á las formas rítmicas, basta á nuestro objeto observar que todos los metros líricos antiguos podían emplearse lo mismo en los cantos entonados por un solo coreuta ó por un personaje de la escena, que en los stasima. En general, sin embargo, las formas graves y solemnes se aplicaban á los cantos entonados por el coro en masa, y los metros más ligeros y vivos, y por ende más idóneos para expresar las emociones violentas, predominaban en las monodias. Los ritmos de la *armonía dórica* que conocemos por Píndaro se hallan por consiguiente empleados en los stasima, pero no en el commos ni en los cantos ἀπὸ σκηνῆς en los cuales no tiene cabida posible el peculiar carácter de aquella armonía [2]. Los *docmios* [3], por el contrario, gracias á su rapidez característica y al aparente divorcio de sus elementos, son los que más fielmente expresan las vivas emociones del ánimo; así como las múltiples y variadas formas que de aquéllos pueden derivarse, préstanse lo mismo á expresar agitada inquietud que profunda melancolía; resulta, pues, indudable que no hay forma alguna que caracterice mejor y que más se adapte á la tragedia, que ésta en que venimos ocupándonos. No es posible marcar la diferencia que existe entre las formas métricas del commos y las de los cantos de la escena: sábese únicamente por Aristóteles que ciertas armonías sólo podían cuadrar á los actores, porque siendo patéticas en extremo, es claro que se adaptaban más al carácter de los héroes y de las heroínas que obraban y que sufrían, que al coro que no hacía otra cosa que interesarse en sus hazañas y en sus penalidades [4]).

[1]) [Véase sobre este particular los *Problemas*, 19, 15, de Aristóteles.]

[2]) Sin embargo, Plutarco, *De musica*, 17, dice que también se pusieron en música dórica τραγικοὶ οἶκτοι, esto es κομμοί; pero aquí se refiere evidentemente á los trágicos anteriores á Esquilo. [Véase Böckh, *Ueber die kritische Behandlungen der Pindar. Gedichte*, p. 280. *Kleine Schriften*, vol. 5, p. 267 y 268.]

[3]) La forma fundamental es ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –: composición antispástica, en la cual coinciden los arsis de la parte yámbica con los de la parte trocáica.

[4]) Aristóteles, *Problemas*, 19, 48.

Todos los cantos de que hasta aquí hemos hablado eran de carácter musical: los antiguos los denominaban μέλη y entonábanlos con acompañamiento de cítara, lira, flauta y raras veces de otros instrumentos. Otras composiciones pertenecen á aquel género intermedio entre el canto y el simple discurso, de que ya hemos hablado al tratar del modo cómo los rápsodas recitaban la epopeya (Cap. IV), la elegía (Cap. X) y el yambo. Las *estancias anapésticas* entonadas ya por el coro, ya por los actores, casi siempre cuando aquél ó éstos estaban en movimiento, ya al entrar, ya al salir, bien saludando, recuerdan los cantos bélicos y las marchas de los espartanos (Cap. XIV); y es muy difícil determinar si eran entonados con arreglo á melodías fijas ó recitados como simples discursos. En la tragedia primitiva se ponían en labios del coro, cuando entraba en ordenadas filas, como si fueran parte del parodos. A veces los actores recitaban exámetros para hacer revelaciones importantes ó para comunicar meditaciones profundas, á las que daba gran realce la característica majestad de aquel metro [1]). Los versos trocáicos ordinarios que se empleaban en el diálogo podían recitarse, como ya hemos observado anteriormente, en tono solemne y acompañados de animados gestos muy análogos á los de la danza.

Con esto llegamos á los episodios en los cuales no dominaba, como en las demás partes de la tragedia que hasta aquí hemos examinado, el sentimiento; sino la razon, que guiando á la voluntad, propende á someter á su examen todas las cosas externas y á conformar y subordinar á la suya las opiniones ajenas. Este elemento de la tragedia fué en un principio el menos importante; con lentitud extraordinaria, el simple recitado se transformó en la gran variedad de estilos que al fin ostenta la tragedia. Aquí el coro no ofrece contraste alguno con los personajes del drama, sino que se presenta como si fuese un verdadero actor [2]); claro es, sin embargo que, con raras excepciones [3]), sus diálogos con los personajes de la escena no son sostenidos por todas las

[1]) Véase Sófocles, *Filoctetes*, 839. [*Traquinianas*, 1010 y ss.] Eurípides, *Phaethon*, *Fragm. e cod.* París, v. 60. [Fragm. 775 de Nauck. Véase Christ, *Metrik der Griechen und Römer*, Leipzig, 1879, p. 201 y ss.]

[2]) [Aristóteles, *Poética*, cap. 18, p. 1456, a, 25: Καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ. Véase Horacio, *Ars poetica*, verso 193.]

[3]) Como en Esquilo, *Persas*, 154: Χρεὼν αὐτὴν πάντας μύθοισι προσαυδᾶν.

personas que lo forman, sino sólo por el corifeo. Unicamente en las obras de Esquilo, y en éstas rarísimas veces, los coreutas sostienen entre sí conversaciones; tal sucede en el *Agamemnon*, donde los doce personajes que forman el coro hablan y gesticulan como si fueran otros tantos actores [1]); otras veces manifiestan individualmente sus opiniones respecto de un actor [2]). En la estructura del diálogo adviértese la extraordinaria propensión á la regularidad y á la simetría que caracteriza al arte antiguo. Las creencias y aspiraciones encontradas, inarmonizables, que sostienen entre sí constante lucha, hállanse por decirlo así equilibradas, hasta en la extensión material de las frases, en todo el curso del diálogo, y sólo al fin una expresión más fuerte hace inclinar de un lado la balanza; de aquí, aquellas escenas con tal arte combinadas que cada verso respondía á otro como golpe á golpe, y á las cuales se denominaba *stycomithias;* y aquellas otras donde de la misma suerte se combinaban cada dos ó más versos. A menudo también mediánse y equilibrábanse escenas enteras compuestas de diálogos y de partes líricas, de modo que ofrecieran el mismo simétrico contraste de la estrofa y de la anti-estrofa [3]).

El metro generalmente usado en los episodios de la tragedia clásica, fué en un principio, como ya tenemos dicho, el tetrámetro trocáico, el cual en las obras más perfectas del arte trágico que han llegado hasta nosotros, ó no aparece admitido ó se halla sólo en los diálogos más animados. Los *Persas* de Esquilo, verosímilmente la tragedia más antigua que conocemos, es también la más abundante en troqueos. El trímetro yámbico, por el contrario, que Arquíloco empleó como arma terrible del ridículo y de

[1]) Esquilo, *Agamemnon*, 1346—1371. Los tres versos trocáicos precedentes y que sirven de introducción á la deliberación, eran recitados por los tres primeros coreutas.

[2]) Esquilo, *Agamemnon*, 1047—1113.

[3]) Como en la *Electra* de Sófocles, los versos 1398—1421 y los 1422—1441 se corresponden. [Hállanse otros ensayos de división en la edición de O. Jahn. Véase además F. Ritschl, *Der Parallelismus der Sieben Redenpaare in den Sieben gegen Thebas* de Esquilo, *Opusc.*, t. 1, p. 300 y ss, y las observaciones de Christ, *Metrik der Griechen und Römer*, p. 603 y ss. de la 2.ª edic.] Véase Aristóteles, *Poética*, cap. 4, p. 1449, a, 22: τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτὴ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὗρε, μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστι y *Retórica*, 3, 1, p. 1401, a, 3.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

la sátira, transformóse merced á las hábiles modificaciones introducidas en el modo de manejarlo sin alterar por esto su fundamental carácter, en la forma métrica más adecuada al discurso enérgico y animado á la par que reflexivo [1]). Pero en las tragedias de Esquilo, este metro se diferenciaba de la prosa más que en las de sus sucesores, no sólo por la majestad del tono de las sílabas largas cuyo número aumentó, si que también por la perfecta coincidencia de la puntuación más rigorosa con las terminaciones de los versos; cualidades que conservan á aquel metro su carácter poético. Los sucesores de Esquilo no sólo dieron á la versificación una forma más variada, á menudo también más rápida y ligera, sino que cortaron los versos y enlazáronlos unos con otros por las terminaciones ó los comienzos de las frases, imprimiendo de esta suerte mayor naturalidad al diálogo.

Después de haber indagado y examinado detenidamente las formas y los materiales de que el poeta trágico debía servirse para realizar las creaciones de su genio; analizados ya, uno por uno, los que podríamos llamar armas y recursos de Melpómene, podemos ahora penetrar un poco en la esencia de la tragedia griega, á fin de poner de relieve la ley general que domina y regula la estructura de toda verdadera tragedia, tomando para ello como punto de partida la célebre definición de Aristóteles: «La tragedia es la imitación de una acción seria, completa, de cierta extensión y que, por medio de la compasión ó del terror, depura estas mismas ú otras análogas pasiones del ánimo» [2]). Sin embargo, no siendo posible acometer con fruto la empresa sin examinar con la atención debida el plan y los asuntos de algunas tragedias de Esquilo y de Sófocles, pasemos ante todo á estudiar el carácter de Esquilo en su vida y en sus obras.

---

[1]) [Horacio, *Ars poetica*, versos 79 y ss.:

Archilochum proprio rabies armavit iambo.
hunc socci cepere pedem gravesque cothurni
alternis aptum sermonibus et populares
vincentem strepitus et natum rebus agendis.]

[2]) Aristóteles, *Poética*, 6: μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης — — — δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. [O. Müller sigue aquí la conocida interpretación de Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, ges. Werke, vol. 7, p. 125 y 126, de tan controvertido pasaje. Véase Jac. Bernays, *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama*, Berlín, 1879.]

CAPÍTULO XXIII

Esquilo.

Esquilo, hijo de Euforión, ateniense de la aldea de Eleusis, nació, según los más auténticos testimonios [1]), el año 4 de la 63.ª Olimpiada, 525 a. Chr. Contaba, pues, treinta y cinco años cuando se libró la batalla de Maraton; cuarenta y cinco cuando el combate naval de Salamina; y fué del número de los griegos que no se limitaron á ser simples testigos de aquellos acontecimientos, los más grandes de su historia nacional, sino que, impulsados por patriótico entusiasmo, tomaron en ellos parte activa. Su epitafio habla únicamente de la fama que alcanzó en Maraton y no de los triunfos que obtuvo en poéticos agones [2]). Pertenecía, pues, Esquilo á la generación de los *maratonómacos*, en el sentido que se daba á esta palabra en tiempos de Aristófanes [3]), y era uno de aquellos viejos atenienses, patriotas heróicos cuyas varoniles almas encerraban los gérmenes de la grandeza con que Atenas deslumbró al mundo después de las guerras médicas.

Esquilo, como casi todos los grandes maestros de la poesía en la antigüedad, era *poeta de profesión*, y habíase consagrado en absoluto al ejercicio del arte trágico, que iba unido al de

---

[1]) La conocida inscripción cronológica de la isla de Paros, donde se hallan consignadas la edad á que llegó y la fecha de su muerte, y de cuyos datos puede inferirse el año de su nacimiento.

[2]) A Cinegiro, el entusiasta guerrero de Maraton, se le llama hermano de Esquilo: es indudable que su padre también se llamó Euforión. Heródoto, 6, 114, con notas de Walckenaer. Ameinias, por el contrario, que comenzó la batalla de Salamina, no podía ser hermano de Esquilo, pues nació en el demo de Pallene, y Esquilo era natural de Eleusis. [Los pasajes citados se hallan en la colección de F. Schöll, *Testimonia veterum de Æschyli vita et poesi in Æschyli, S. adv. Thebas*, edic. de F. Ritschelius, Lips., 1875.]

[3]) [*Nubes*, 986, *Acarnienses*, 181.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

la sátira, transformóse merced á las hábiles modificaciones introducidas en el modo de manejarlo sin alterar por esto su fundamental carácter, en la forma métrica más adecuada al discurso enérgico y animado á la par que reflexivo [1]). Pero en las tragedias de Esquilo, este metro se diferenciaba de la prosa más que en las de sus sucesores, no sólo por la majestad del tono de las sílabas largas cuyo número aumentó, si que también por la perfecta coincidencia de la puntuación más rigorosa con las terminaciones de los versos; cualidades que conservan á aquel metro su carácter poético. Los sucesores de Esquilo no sólo dieron á la versificación una forma más variada, á menudo también más rápida y ligera, sino que cortaron los versos y enlazáronlos unos con otros por las terminaciones ó los comienzos de las frases, imprimiendo de esta suerte mayor naturalidad al diálogo.

Después de haber indagado y examinado detenidamente las formas y los materiales de que el poeta trágico debía servirse para realizar las creaciones de su genio; analizados ya, uno por uno, los que podríamos llamar armas y recursos de Melpómene, podemos ahora penetrar un poco en la esencia de la tragedia griega, á fin de poner de relieve la ley general que domina y regula la estructura de toda verdadera tragedia, tomando para ello como punto de partida la célebre definición de Aristóteles: «La tragedia es la imitación de una acción seria, completa, de cierta extensión y que, por medio de la compasión ó del terror, depura estas mismas ú otras análogas pasiones del ánimo» [2]). Sin embargo, no siendo posible acometer con fruto la empresa sin examinar con la atención debida el plan y los asuntos de algunas tragedias de Esquilo y de Sófocles, pasemos ante todo á estudiar el carácter de Esquilo en su vida y en sus obras.

---

[1]) [Horacio, *Ars poetica*, versos 79 y ss.:

Archilochum proprio rabies armavit iambo.
hunc socci cepere pedem gravesque cothurni
alternis aptum sermonibus et populares
vincentem strepitus et natum rebus agendis.]

[2]) Aristóteles, *Poética*, 6: μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης — — — δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. [O. Müller sigue aquí la conocida interpretación de Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, ges. Werke, vol. 7, p. 125 y 126, de tan controvertido pasaje. Véase Jac. Bernays, *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama*, Berlín, 1879.]

CAPÍTULO XXIII

Esquilo.

Esquilo, hijo de Euforión, ateniense de la aldea de Eleusis, nació, según los más auténticos testimonios [1]), el año 4 de la 63.ª Olimpiada, 525 a. Chr. Contaba, pues, treinta y cinco años cuando se libró la batalla de Maraton; cuarenta y cinco cuando el combate naval de Salamina; y fué del número de los griegos que no se limitaron á ser simples testigos de aquellos acontecimientos, los más grandes de su historia nacional, sino que, impulsados por patriótico entusiasmo, tomaron en ellos parte activa. Su epitafio habla únicamente de la fama que alcanzó en Maraton y no de los triunfos que obtuvo en poéticos agones [2]). Pertenecía, pues, Esquilo á la generación de los *maratonómacos*, en el sentido que se daba á esta palabra en tiempos de Aristófanes [3]), y era uno de aquellos viejos atenienses, patriotas heróicos cuyas varoniles almas encerraban los gérmenes de la grandeza con que Atenas deslumbró al mundo después de las guerras médicas.

Esquilo, como casi todos los grandes maestros de la poesía en la antigüedad, era *poeta de profesión*, y habíase consagrado en absoluto al ejercicio del arte trágico, que iba unido al de

---

[1]) La conocida inscripción cronológica de la isla de Paros, donde se hallan consignadas la edad á que llegó y la fecha de su muerte, y de cuyos datos puede inferirse el año de su nacimiento.

[2]) A Cinegiro, el entusiasta guerrero de Maraton, se le llama hermano de Esquilo: es indudable que su padre también se llamó Euforión. Heródoto, 6, 114, con notas de Walckenaer. Ameinias, por el contrario, que comenzó la batalla de Salamina, no podía ser hermano de Esquilo, pues nació en el demo de Pallene, y Esquilo era natural de Eleusis. [Los pasajes citados se hallan en la colección de F. Schöll, *Testimonia veterum de Æschyli vita et poesi in Æschyli, S. adv. Thebas*, edic. de F. Ritschelius, Lips., 1875.]

[3]) [*Nubes*, 986, *Acarnienses*, 181.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

amaestrar los coros para las fiestas religiosas, y por el cual sentía gran vocación. Los poetas trágicos como los cómicos eran ante todo maestros de coro (χοροδιδάσκαλοι). Cuando Esquilo quería poner en escena una tragedia, debía recurrir en tiempo oportuno al arconte que presidía las fiestas Dionysiacas [1]) y pedirle un coro; y si aquel magistrado público tenía mucha confianza en los talentos del poeta, se lo concedía, esto es, le asignaba uno de los coros que en nombre de las tríbus ó phylas del pueblo, organizaban, sostenían y equipaban, en su cualidad de coregos, ciudadanos ricos y ambiciosos. Esquilo entonces consagrábase muy principalmente á ejercitar aquel coro en las danzas y en los cantos que debía ejecutar en su tragedia, y sábese que á este fin no buscaba auxiliar alguno, sino que todo lo dirigía y ordenaba él mismo [2]). Hasta aquí no aparece que existiera diferencia alguna entre el poeta trágico y el lírico, pero sobre todo entre el trágico y el ditirámbico, el cual obtenía y amaestraba también del mismo modo un coro ditirámbico. Pero el poeta trágico tenía que preocuparse además, de los actores, los cuales no eran pagados por el corego, sino directamente por el Estado, que los concedía al poeta, previo sorteo, á menos que éste los tuviese ya escogidos y amaestrados en la ejecución de sus obras, como Esquilo por ejemplo, cuyas tragedias representaban siempre los actores Cleandro y Minisco. Los ensayos eran siempre considerados como cosa principalísima para la parte pública y oficial. Así el que ponía en escena un drama inédito recibía la recompensa ofrecida por el Estado, y el premio cuando lo ganaba en un concurso; el poeta que componía sus obras en la soledad y en el retiro no tenía derecho alguno á pedir la recompensa debida á la representación pública de un drama [3]).

Todo esto explica cómo el ejercicio del arte trágico podía absorber por completo la vida entera de un poeta, y cómo, dada la

[1]) Para las grandes Dionysiacas era el primer arconte, ὁ ἄρχων κατ' ἐξοχήν; para las Leneas el segundo, el Basileus.

[2]) [Especialmente debe atenderse á las diversas reformas escénicas, cuya invención se atribuye á Esquilo. Véanse los pasajes en F. Schöll, *op. cit.*, p. 33 y 34.]

[3]) Hemos expuesto aquí brevemente esta manera de ver, ciertamente muy lógica y razonable para resolver luégo algunas dificultades que la vida de Aristófanes ofrece.

fecundidad extraordinaria de los poetas antiguos, debía mantener en acción constante todas sus facultades intelectuales. Existían en la antigüedad setenta tragedias de Esquilo, y según parece no se hallaban incluídos en este número los dramas satíricos [1]). Todas ellas las compuso en el período de cuarenta y cuatro años que medió entre el año 1 de la 70.ª Olimpiada, 500 a. Chr., en cuya época el poeta, que á la sazon contaba veinticinco años, disputó el premio en público certamen á Pratinas—en esta ocasión fué, según parece, cuando se derrumbaron las antiguas graderías—y el año 1 de la 81.ª Olimpiada, 456, a. Chr., en que murió en Sicilia. El hecho de haber obtenido Esquilo el premio trece veces [2]), es testimonio que atestigua más que suficientemente el mérito de sus obras, pues como se presentaba en cada concurso con tres tragedias, resulta que más de la mitad de sus dramas fueron juzgadas mejores que las de sus competidores, entre los cuales se contaban poetas eminentes como Frínico, Querilo, Pratinas y Sófocles [3]); si bien este último venció á Esquilo la primera vez que dió al público sus producciones, el año 4 de la 77.ª Olimpiada, 468 a. Chr.

Al componer Esquilo, como ya hemos dicho, para cada concurso á que se presentaba tres tragedias, á las cuales iba unido un drama satírico, acomodábase á una costumbre al parecer con anterioridad establecida y que se conservó en Atenas todo el tiempo que duró la tragedia. Sin embargo, diferénciase Esquilo de sus sucesores en que sus tres tragedias formaban un todo perfecto

[1]) En el pasaje tan discutido de la *Vita Aeschyli* deberá leerse necesariamente: ἐποίησε δράματα ἑβδομήκοντα καὶ ἐπὶ τούτοις σατυρικὰ ἀμφιβολα πέντε. «Compuso 70 tragedias y además dramas satíricos». [Dindorf opina que debe escribirse: ἐποίησε δράματα ο' (?) ὧν σατυρικὰ ... καὶ ἐπὶ τούτοις ἀμφίβολα πέντε, Véase F. Schöll, *op. cit.*, p. 5.] Los títulos que se conservan de las obras de Esquilo, comprendiendo en ellos los de los dramas satíricos, ascienden á 88. [Nauck reproduce 81 títulos.]

[2]) Como se lee en la *Vita;* y por primera vez el año 4 de la 73.ª Olimpiada, según el *Marmor Parium*.

[3]) El cómputo resulta bastante inseguro, pues Euforión, hijo de Esquilo, ganó cuatro premios después de la muerte de su padre, con los dramas aún no representados que le había legado éste. Suidas, en la palabra Εὐφορίων. Doce tragedias de las 70 corresponden probablemente á una época posterior al año 1 de la 81.ª Olimpiada. No hay, sin embargo, que deducir estas cuatro victorias de las trece primeras, pues que Euforión fué públicamente proclamado vencedor, aunque se supiera que habían sido compuestas por su padre.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

por la unidad del asunto y del plan [1]), mientras que Sófocles comenzó por oponer tres tragedias completamente independientes y completas, á las que en igual número presentaban sus rivales [2]). Cómo el lazo de unión de la trilogia era suficientemente fuerte y estrecho para dar verdadera unidad á las tres piezas, y á la vez tan deleznable que permitiese que cada pieza pudiera ser representada aisladamente como un todo perfecto y con desenlace claro, no podríamos comprenderlo sinó poseyéramos aún por fortuna una trilogia de Esquilo en sus tragedias *Agamemnon*, las *Coéforas* y las *Euménides*. Dejamos, pues, toda clase de explicaciones acerca de la composición trilógica para cuando analicemos sucintamente estas obras, y ahora pasaremos á examinar las diversas producciones del poeta que han llegado hasta nosotros.

Desgraciadamente no se ha conservado ninguna tragedia de las que Esquilo compuso en el primer período de su vida; todas las que poseemos son posteriores á la batalla de Salamina. Verosímilmente los primeros trabajos del poeta ofrecían pocos atractivos al gusto de las generaciones posteriores; para nosotros la posesión de una obra de aquella época sería inapreciable. De todas las que hoy conocemos, la tragedia más antigua es, según todas las probabilidades, los *Persas*, obra representada el año 4 de la 76.ª Olimpiada, 472 a. Chr., única en su género, y que tal y como nosotros la poseemos, más que una tragedia parece un canto de duelo por los desastres y desventuras de los persas [3]). Este juicio, sin embargo, se modifica en cuanto se descubre un poco la conexión trilógica que se revela hasta en la forma actual del drama.

El plan de los *Persas* es, en breves palabras, el siguiente: en el prólogo, el coro compuesto de los personajes persas á quienes Jerjes había confiado la administración y el gobierno del imperio durante su ausencia, celebra el número y la fortaleza del ejército persa, pero al mismo tiempo manifiesta cierta desconfianza y temores de que perezca la más florida juventud del Asia: «pues ¿qué mortal puede sustraerse á la seductora falacia de los dioses?»

[1]) *G. W. Nitzsch, *Die Sagenpoesie der Griechen*, p. 336—660, profesa opiniones menos absolutas.

[2]) Tal es el sentido de δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τριλογίαν. Suidas, en Σοφοκλῆς.

[3]) [Sobre la pieza semejante á ésta, de Frínico, véase la pág. 87 de este tomo.]

El primer stasimon que sigue al preludio [1]) describe con más penetrantes acentos cuáles serían la aflicción y las amarguras del país si el ejército no volviera á su patria. El coro se prepara á deliberar, cuando aparece Atossa, madre de Jerjes, viuda de Darío [2]), la cual refiere un sueño que ha llenado su alma de tristes presentimientos. El coro la aconseja que suplique á los dioses alejen los peligros que le amenazan, y sobre todo que tribute al espíritu de Darío fúnebres honores é implore de él fortuna y protección. Mientras que contesta á sus preguntas acerca de Atenas y de Grecia describiendo los rasgos característicos que separan y diferencian á ambas naciones, llega de Grecia un mensajero, y después de anunciar las desgracias, y de lamentarlas el coro, refiere la batalla de Salamina con todas sus consecuencias tan funestas para el ejército persa. Aunque por lo pronto todo lo considera perdido, resuelve Atossa seguir los consejos del coro ante la esperanza de remediar futuros males. En el segundo stasimon, el coro expresa sus temores de ver despoblada el Asia, y á los pueblos sometidos sacudir el yugo opresor. En el episodio siguiente, los honores fúnebres se truecan en una evocación del espíritu de Darío; y mientras Atossa hace sus libaciones, el coro, en un canto commático lleno de sentimiento y de fervor evoca á Darío, el soberano sabio y prudente, hábil gobernante, buen padre del pueblo, y el único de quien éste puede esperar ayuda, pidiéndole que abandone su tumba. Y en efecto, se presenta para escuchar de labios de Atossa, pues el respeto y el terror imponen silencio al coro, los peligros que amenazan al imperio y las adversidades que ya le agobian. En estos desastres reconoce al punto Darío «la realización prematura de los oráculos,» [3]) que se habría aplazado por mucho tiempo aún, si Jerjes no la hubiera provocado con su arrogancia; pero «cuando el hombre corre espontáneamente en busca de su propia ruina, los dioses secundan sus esfuerzos.» Considera la construcción del puente sobre el Helesponto como empresa contraria á la voluntad de los dioses y como causa principal de la cólera divina, y fundándose en los

[1]) A partir del verso 114, en que el troqueo reemplaza á los versos jónicos.

[2]) [El nombre de Atossa no aparece en Esquilo, sino que lo conocemos por Heródoto. Véase E. Hiller, *Ueber einige Personenbezeichnungen gr. Dramen*, *Hermes*, lib. 8, p. 443 y 444.]

[3]) Versos 740 y ss.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

oráculos que conoce y que necesariamente han de cumplirse por haber sido profanados los templos griegos, predice el completo exterminio del ejército persa en la batalla de Platea y el aniquilamiento del poderío de los persas en Europa, como advertencia hecha por Zeus para que se contenten con la dominación del Asia. El tercer stasimon con que termina este acto describe el poder que Darío había conquistado sin invadir la Grecia y sin cruzar el Halys, haciendo resaltar el contraste que formaban el florecimiento de Persia bajo Darío y las desventuras con que los dioses le castigan por haber quebrantado aquellos principios. En el tercer acto aparece Jerjes fugitivo, con las reales vestiduras hechas girones; y termina la obra con un largo commos cuya música y letra describen admirablemente la desesperación del rey, de la que también participa el coro [1]).

De esta ligera idea del asunto de la tragedia, claramente se infiere que no son las victorias alcanzadas por los griegos, sino la evocación del espíritu de Darío y su aparición las que forman el verdadero nudo de la acción dramática y las que dan unidad á la obra. La arrogancia y la imprevisión de Jerjes han apresurado el cumplimiento de antiguos oráculos, y han hecho que el adverso destino que se cernía sobre el Asia y la Hélade haya caído al fin sobre el pueblo persa. Los oráculos á que en general alude Darío, los hallamos consignados en la obra de Heródoto; eran predicciones atribuídas á Bacis, Museo y otros, que Onomácrito, el amigo de los Pisistrátidas y su compañero de destierro (Cap. XVI), había dado á conocer en la corte de Persia, aunque bastante desfiguradas: estos oráculos aludían á la construcción del puente sobre el Helesponto, á la destrucción de los templos griegos y á la derrota de un numeroso ejército de bárbaros en Grecia; evidentemente se referían en parte á acontecimientos legendarios, pero se aplicaron entonces, como de ordinario acontecía con otras predicciones, á sucesos de actualidad» [2]). Ahora bien: sabemos por una didascalia que la representación de los *Persas* iba precedida de la de otra pieza intitulada *Fineo;* para poseer la clave de la estructura íntima de esta composición poética completa, basta

[1]) [Köchly ha intentado demostrar que el final de esta tragedia se ha perdido, como realmente sucede con el comienzo de las *Coéforas*. Véase *Verhandl. der 29. Vers. deutscher Philol.* Leipzig, 1875, p. 65 y ss.]

[2]) Véase Heródoto, 7, 6, 9. 42, 43.

observar que, según los mitólogos, Fineo dió hospitalidad á los Argonautas en su expedición á la Cólquide y que al mismo tiempo les predijo las aventuras que aún tenían que correr. Ya hemos dicho (Cap. XIX) que era creencia muy generalizada en aquel tiempo la de una remota lucha entre Asia y Europa que, desarrollándose por actos como un drama, tomaba cada vez proporciones más gigantescas. Es indudable que Esquilo consideró aquella creencia como fundamento de las predicciones de Fineo y que presentaba la expedición de los Argonautas como preludio de más grandes y empeñadas luchas entre el Asia y la Europa. No es preciso examinar otras combinaciones mitológicas que pudo utilizar el poeta, pues cuanto queda dicho basta para poner de manifiesto el asunto y el lazo de unión de toda la trilogia.

Con la misma claridad se revela aquel asunto en la tercera pieza, el *Glauco Pontio* [1]). Los fragmentos que se conservan demuestran que este *dæmonium* marino, cuyas correrías y apariciones en diversos puntos de la costa fueron en Grecia asunto de muchos cuentos, describía en esta tragedia un viaje que había hecho á Italia y á Sicilia, saliendo de Anthedon y cruzando los mares Egeo y de Eubea. Desempeñaba papel principalísimo en aquella narración la ciudad de Himera, donde cabalmente el día mismo en que se libraba la batalla de Salamina, el ejército de los griegos sicilianos había rechazado victoriosamente la agresión de los cartagineses. De esta suerte, Esquilo hallaba ocasión de relacionar con la batalla de Platea, aquel acontecimiento, considerado entonces como la segunda eminente empresa que salvó á los griegos del yugo de los bárbaros; pues el drama se desarrollaba en Anthedon, ciudad de la Beocia, donde según la fábula, Glauco había vivido dedicado al oficio de pescador. Por otra parte, desde luego puede suponerse que esta descripción de la de-

[1]) Cierto que el argumento de los *Persas*, dice Γλαῦκος Ποντιεύς; pero como á menudo se confunden estos dos dramas de Esquilo, el *Glauco Pontio* y el *Potnieo*, no puede tildarse de demasiado atrevida la hipótesis de Welcker cuando propone que se lea *Glauco Pontio*. [La tradición, menos sospechosa, dice solamente Γλαύκῳ. Los escolios más modernos agregan Ποντιεῖ. De los fragmentos del *Glauco Potnieo* que se conservan, no se desprende que este drama tuviera conexión alguna con los *Persas*. Los fundamentos que algunos han creído hallar en Aristóteles, *Poëtica*, cap. 23, 3, son demasiado inseguros para que merezcan tenerse en cuenta. O. Müller, *Kleine Schriften*, vol. 1, p. 396 en el artículo sobre el *Nachtrag zur Aeschyleischen Trilogie* de Welcker, expone otra opinión.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

rrota de los cartagineses hallábase ya preparada en el *Fineo*, cuyo protagonista podía fácilmente comprender á los fenicios y á los persas en sus predicciones relativas á las luchas entre el Asia y la Hélade.

Esquilo se muestra en esta trilogia tan amigo de los griegos sicilianos como de sus compatriotas de Atenas; débese, por consiguiente, no perder de vista las buenas relaciones que Esquilo mantuvo con los reyes y con los Estados de Sicilia, puesto que ejercieron gran influencia en los asuntos y en la forma de sus poesías. Los gramáticos posteriores que han plagado la historia de la literatura de multitud de anécdotas basadas en gratuitas conjeturas, para explicar ó fundar un hecho cualquiera, han asignado innumerables motivos á la estancia de Esquilo en Sicilia, de todo el mundo conocida, considerando como causas de un voluntario destierro todas las contrariedades que el poeta pudo sufrir en Atenas. Sin embargo, con estas fábulas hánse conservado otras noticias de verdadero valor histórico á las cuales podemos prestar entero crédito. [1]) Esquilo vivía en Sicilia al lado de Hieron cuando este rey de Siracusa acababa de levantar en el mismo emplazamiento de la antigua Catana, la ciudad de Etna, al pie del monte de este nombre; entonces compuso su tragedia las *Etneanas*, en la cual anunciaba toda clase de prosperidades á la nueva colonia, y cuyo asunto, como revela el mismo título derivado del coro, estaba tomado evidentemente de la historia contemporánea. [2]) Al mismo tiempo presentó de nuevo en escena en la corte de Hieron la tragedia los *Persas*, bien modificada, bien tal y como la hizo representar en Atenas; pues sobre este punto no pudieron ponerse de acuerdo los eruditos antiguos. Infiérese de aquí que Esquilo se trasladó á Sicilia poco después de haberse representado en Atenas los *Persas*, probablemente hacia el año 471 a. Chr., 4.° de la fundación de Etna, cuya ciudad no se hallaba aún completamente edificada. Cuatro años después, 2 de la 78.ª Olimpiada, 467 a. Chr., murió Hierón; pero ya en esta época Esquilo debía haber abandonado á Sicilia, pues que á principios del año 4 de la 77.ª Olimpiada, 468 a. Chr., le hallamos en Atenas disputando el premio á Sófocles en público certamen. Según los antiguos, á su estancia en aquella isla, debía el poeta su conocimiento de la filosofía pitagórica y su predilección por las expresiones dóricas, usadas sólo en Sicilia.

La tragedia intitulada los *Siete contra Tebas*, es de época posterior, pues sábese que fué representada después que lo fueron los *Persas* [1]), y antes de la muerte de Arístides, acaecida el año 3 de la 79.ª Olimpiada, 462 a. Chr. [2]). En este drama admiraban sobre todo los antiguos, el genio guerrero del poeta; y, en efecto, late en toda la obra un entusiasmo bélico que sólo podía haber germinado en un corazon heróico y valeroso [3]). Eteocles aparece como héroe arrojado, al par que como capitan experto y prudente: ya recomienda la calma á las mujeres del coro, ya replica con energía y firmeza á las noticias de los heraldos; ya opone uno de sus valientes á cada uno de los siete orgullosos jefes del ejército enemigo, que, como titanes que escalan el Olimpo, asaltan los muros de Tebas; ya, por último, oye entre los de aquellos jefes el nombre de su hermano Polínice, y al punto manifiesta su propósito de ir á combatir con él cuerpo á cuerpo. Esta declaración constituye el verdadero nudo de la acción dramática; apodérase del espectador ansiedad indescriptible al ver á Eteocles apercibirse á luchar con su hermano, y cáusale impresión hondísima la sombría resolución con que aquél, reconociendo los efectos evidentes de la maldición que Edipo pronunciara contra sus hijos, se empeña en precipitar su cumplimiento. En el stasimon que el coro entona después de aquella escena, reconoce éste igualmente en la cólera y la maldición de Edipo las causas de cuantos peligros amenazan á Tebas. Esta negra página del destino de la ciudad no figura en la primera parte del drama; y sólo

[1]) Eratóstenes [ἐν γ' περὶ κωμῳδιῶν] en los escoliastas á las *Ranas* de Aristófanes, verso 1.055 (1.060) y la *Vita Æschyli* con los *Additam. e cod. Guelferbytano*. [Véase Lorenz, *Leben und Schriften des Epicharmos*, Berlin, 1864, p. 83.]

[2]) [Véase Welcker, *Gr. Tragöd.*, vol. 1, p. 31, 57 y 58. Droysen en su traducción, p. 571. Los fragmentos conservados no ofrecen apoyo alguno á esta hipótesis. Schneidewin en el *Rhein. Museum*, n. F. 1843, p. 70. 83. En el catálogo de las tragedias de Esquilo aparece citada al lado de las Αἰτναῖαι γνήσιοι la Αἰτναῖαι νόθοι.]

[1]) *Según la didascalia de este drama, recientemente descubierta, el año 1 de la 78.ª Olimpiada, 468 a. Chr. Véase Schneidewin, *Philologus*, 1848, cuad. 2.°; la didascalia de los *Siete contra Tebas* [y J. Schmidt, *Zeitschrift für Alterlumsw.* año 1856, n. 49–51.]

[2]) *Según Clinton, *Fasti Hellen.*, edic. de Krueger, Lips., 1830, p. 40, el año 1 de la 78.ª Olimpiada, 468 a. Chr.

[3]) [Véase Plutarco, *Symposiac.* 7, 1c, 9: ὡς Γοργίας εἶπεν ἓν τῶν δραμάτων αὐτοῦ μεστὸν Ἄρεως εἶναι, τοὺς Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας, ἀλλὰ πάντα Διονύσου.]

Eteocles manifiesta una vez (verso 70) sus temores de que aquella maldición pudiera acarrear grandes males á Tebas. Pronto llega la noticia de que la ciudad se ha salvado, pero que los dos hermanos han muerto; entonces aparecen en escena sus hermanas Antígona é Ismene que en unión del coro entonan un canto fúnebre, sorprendente por la amarga ingenuidad y por el tono melancólico con que Esquilo describe, empleando para ello los colores más vivos, las flaquezas de la naturaleza humana [1]). Al final sepáranse del coro las dos hermanas, y Antígona declara que, quebrantando las órdenes dictadas por el Senado de Tebas, dará sepultura al cadáver de su hermano Polínice.

Esta última escena hace presentir, como la final de las *Coéforas*, la composición de un nuevo drama. El asunto de esta nueva obra, que sin duda era las *Eleusinias*, no pudo ser otro seguramente que los funerales que Teseo y los atenienses tributaron en territorio de Eleusis [2]) y no obstante la oposición de los tebanos, á los héroes argivos muertos al pie de los muros de Tebas. Es evidente que con este asunto relacionábase íntimamente la suerte de Antígona, quien al dar sepultura á su hermano se expuso á sufrir la pena de muerte, ó que realmente la sufrió; pero con los escasos fragmentos que de esta obra han llegado hasta nosotros no es posible determinar cuáles fueran el plan y las ideas desarrollados en esta última parte de la trilogia.

No es tan fácil determinar el lazo que uniera los *Siete contra Tebas* á otra tragedia precedente, pues sucede con aquel drama como con las *Coéforas:* que son mucho más claras sus conexiones con las *Euménides* que con el *Agamemnon;* pero como Esquilo—así por lo menos se desprende de la trilogia que se ha conservado—acostumbraba desarrollar todas las partes sustanciales de una serie de mitos sin omitir ni una sola, es forzoso creer que la tragedia los *Siete contra Tebas* iba precedida de otro drama que servía como de preparación á la misma; si bien no ha de buscarse el asunto de aquél, como algunos críticos lo han hecho, en las leyendas relativas á la expedición de los héroes

[1]) Como cuando el coro dice: «Su odio ha terminado; sus vidas se han reunido en la tierra ensangrentada; ahora sí que participan de la misma sangre (ὅμαιμοι)», versos 938—940, ó.: «El mal genio de su raza ha colocado el trofeo del esterminio sobre la puerta de la ciudad donde cayeron, y no lo ha levantado hasta que han muerto los dos,» versos 956—960.

[2]) [Véase Plutarco, *Teseo*, cap. 29.]

argivos, que no constituyen el centro de la composición trágica y que no intervienen en los destinos de la ciudad sino como poder extranjero y terrible y solo en las aventuras precedentes de la familia real de Tebas. Si recordamos el terrible efecto que produjo en los Siete la maldición de Edipo, nos persuadiremos de que ella debió constituir el asunto principal del primer drama, á fin de que permaneciendo impresa en la memoria de los espectadores durante el monólogo de Eteocles en los *Siete contra Tebas*, difundiese los siniestros presentimientos que constituían uno de los efectos más admirables del arte trágico [1]). Así, pues, no creemos engañarnos al incluir entre las obras perdidas de Esquilo una intitulada *Edipo*, con la cual comenzara la trilogia tebana [2]).

La poesía de Esquilo revela con claridad perfecta la manera de pensar del poeta, y sobre todo sus opiniones respecto de los asuntos públicos, principal preocupación entonces de todo griego amante de su patria. Sus ideas políticas, que ya ponen de manifiesto los *Siete contra Tebas*, hállanse aún más determinadas y claras en la *Orestiada*. Contábase Esquilo en el número de los atenienses que se esforzaban por moderar las vehementes tendencias de sus compatriotas á la democracia y á la sumisión de los demás griegos, y por mantener las antiguas máximas de un derecho y de una moral más austeras, así como las instituciones en que éstas se apoyaban. De aquí que para Esquilo no era Temístocles, que por caminos rectos ó tortuosos perseguía siempre con igual energía el lejano objeto de su ambición desapoderada, el verdadero tipo del estadista y del patriota, sino *Aristides*, el político prudente, justo y moderado. Cuán grande era la admiración que Esquilo le tributaba, puede verse en la descripción de la batalla de

[1]) En la maldición de Edipo, Esquilo introdujo algunas innovaciones; Edipo no sólo anunciaba que sus hijos no se repartirían en paz su herencia (según la *Tebaida*, en Ateneo, 11, p. 465), sino que predecia también que un extranjero de la Escitia (el acero de las espadas) haría la división en cualidad de árbitro (δατητής, según los términos del derecho antiguo). Si Edipo no hubiera empleado estas palabras, ni el coro (versos 729 y 924), ni el mensajero (verso 817), habrían expresado la misma idea en frases casi idénticas. De igual suerte podrían encontrarse bastantes más noticias del *Edipo* de Esquilo, en los *Siete contra Tebas*.

[2]) *Estas hipótesis han sido destruídas en parte por la didascalia de los *Siete contra Tebas* (ἐνίκα Λαΐῳ Οἰδίποδι, Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβαις, Σφιγγὶ σατυρικῇ), recientemente descubierta.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Salamina [1]). El pueblo ateniense veía el retrato de Arístides, en quien Esquilo había pensado evidentemente, en el sabio y justo Amfiarao de los *Siete contra Tebas:* el hombre deseoso, no de parecerlo, sino de ser en realidad el mejor de todos; el capitán experto y prudente en cuya alma, como en los profundos surcos de un campo bien labrado, germinaban los más nobles consejos [2]). En las palabras de Eteocles al lamentarse de que un hombre tan justo y moderado se asociara á compañeros impetuosos y audaces que habían de arrastrarlo en su ruina, Esquilo quería condenar la conducta y las ideas de otros jefes griegos, y entre éstos de Temístocles, quien verosímilmente había ya expiado en el destierro su participación en los proyectos de traición de Pausanias.

Pasemos ahora á la trilogia, que podría intitularse las *Danaides;* de ella sólo se ha conservado la segunda pieza, las *Suplicantes*, drama de marcado carácter histórico-político. Constituye su asunto la hospitalidad dispensada en la Argos pelásgica, á Danao y sus hijas que huyen de Egipto para sustraerse á las persecuciones de sus terribles pretendientes los Egipciades. Colócanse en actitud suplicante cerca de un grupo de altares (κοινοβωμία) que se alza delante de Argos, y tras múltiples ruegos inclinan al rey de los argivos, que teme exponer su reino á mil calamidades y peligros, á convocar la asamblea popular para consultarle lo que debía hacerse con las fugitivas. La asamblea, en parte por respeto al derecho de asilo, en parte también por la compasión que inspiraban las perseguidas, acuerda se les dé hospitalidad. Pronto se presenta á los argivos ocasión de cumplir su promesa de proteger á las fugitivas, pues, en ausencia de Danao que había salido de Argos en busca de auxilio, los Egipciades desembarcan en aquellas playas; el heraldo egipcio intenta llevarse por la fuerza á las abandonadas doncellas, pretendiendo que pertenecían legítimamente á sus señores. Entonces se presenta para protegerlas el rey de los pelasgos, quien despide al heraldo no obstante amenazarle éste con la guerra. No se aleja, sin embargo, el peligro sino momentáneamente, y el drama termina con plegarias á los dioses para que libre á las Danaides de un matrimonio forzado, y en las cuales se revela también la incertidumbre de la suerte que á éstas aguarda.

[1]) Véanse los *Persas*, 447—471, y Heródoto, 8, 95. [Véase Welcker, *Schriften zur griech. Litteratur*, vol. 4, p. 148 y ss.]

[2]) [Plutarco, *Arístides*, c. 3; véase Esquilo, *Siete contra Tebas*, 573 y ss., y O. Müller en su edición de las *Euménides*, p. 120.]

La falta de interés dramático de esta tragedia proviene de que no es más que la segunda parte de una trilogia seguida indudablemente, en las *Danaides*, de la muerte de todos los pretendientes, menos de Linceo, muerte que pone fin á la guerra; y precedida de un drama intitulado los *Egipcios*, cuyo asunto era el origen de la contienda en Egipto [1]). Ahora bien, como se nota por otros ejemplos, en todas las segundas partes de las trilogias de Esquilo la acción se halla como en suspenso, mientras se convierte la atención á los males ocasionados por lucha aun no aplacada de contrarias ambiciones. La idea capital de la obra es evidentemente la timidez y las angustias de las doncellas que huyen de sus pretendientes como palomas del águila; idea desenvuelta en hermosos versos líricos llenos de calor y de vida, á cuya belleza debe sin duda agradecerse la conservación de la tragedia. De todas suertes, el hecho solo de dar hospitalidad á las Danaides tenía á los ojos de Esquilo mucha más importancia y era más adecuado para constituir el asunto de una tragedia, que lo habría sido para Sófocles y Eurípides; pues en concepto de Esquilo la falta de interés moral suplíala perfectamente el interés histórico; ó en otros términos, la escasez de fuerzas morales puestas en juego, estaba compensada por la importancia de los efectos que producía. Pertenecía Esquilo á una generación que no consideraba las leyendas nacionales como simples ficciones, sino como testimonios del poder divino que dirigía y regulaba los destinos de Grecia. Un suceso como la concesión de la hospitalidad á las Danaides en Argos, del cual había de derivarse el origen de la raza de los Pérsidas y de los Heráclidas, era á sus ojos un efecto de los altos designios de Zeus; y cabalmente recordar la influencia del poder divino en todas las cosas humanas, era para el mismo Esquilo la más alta misión del poeta trágico [2]). Si separándose del camino seguido por los poetas trágicos y épicos recaba la gloria

[1]) [De otro modo opina Welcker, *Rhein. Museum*, n. F., vol. 4, p. 481 y ss.; *Kleine Schriften*, vol. 4, p. 100 y ss. Véase Teuffel en su introducción á los *Persas*, p. 10 y ss.]

[2]) [El autor sigue aquí en lo esencial la opinión expuesta por Welcker en *Aeschyl. Trilogie*, p. 398. El mismo Welcker ha dicho después, *Kleine Schriften*, vol. 4, p. 121, que al lado del fin nacional el poeta se proponía un fin ético ó religioso, especialmente el de hacer resaltar la divinidad del honor.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

de aquella acción no para el rey, sino para el pueblo argivo, y si el coro en un bello canto (versos 625—709) invoca para el mismo el favor de los dioses, una y otra circunstancia tienen evidentemente su razon de ser en las buenas relaciones que existían entre Atenas y Argos en la época en que Esquilo compuso esta tragedia. Las alusiones del poeta trágico á los sucesos de su tiempo no parecen jamás como rebuscadas ó forzadas, sino que se derivan naturalmente de su manera de considerar la historia—manera muy semejante á la de Píndaro;—según ella, á los Estados griegos habíanse asignado sus respectivos futuros destinos en la edad mitológica primitiva, y desde entonces también habíase determinado el puesto que en el transcurso de los siglos ocuparía cada uno de aquellos. Los pasajes de las *Suplicantes* en que claramente se hace referencia á la implantación en Argos de un régimen democrático bien entendido, y á los tratados convenidos con pueblos extranjeros, que habían de evitar disensiones y guerras [1]), no permiten dudar que dicha obra fué compuesta en una época en que ya se hallaba en vigor el tratado de alianza entre Atenas y Argos, probablemente hacia fines de la 79.ª Olimpiada, 461 a. Chr. [2]). De igual suerte, las amenazas de una guerra con Egipto, salpicadas en el drama, proporciona al poeta ocasión propicia para intercalar varias sentencias agudas y enérgicas que debían agradar mucho á los atenienses en los momentos que comenzaba la guerra de Egipto, año 3 de la 79.ª Olimpiada, 462 a. Chr. Entre otras encontramos allí, por ejemplo, la máxima siguiente: «El fruto del papirus—ordinario alimento de los egipcios—jamás podrá predominar sobre el grano de trigo» [3]).

El *Prometeo*, que incontestablemente debe contarse en el número de las más hermosas tragedias de Esquilo, fué probablemente uno de los últimos esfuerzos de su ingenio, pues el poeta

[1]) «Que el pueblo, que gobierna la ciudad, pueda mantener su honra... Que haga justicia á los extranjeros por medio de buenos tratados, antes de armar á Ares,» dice el coro en los versos 693—703.

[2]) Esta alianza con Argos es celebrada más claramente algunos años después en las *Euménides*. [Véase O. Müller, sobre las *Euménides* de Esquilo, p. 123. Gilbert en el *Rhein. Muscum*, vol. 28, p. 480 y ss., ha tratado de remontar la representación de esta tragedia á una época anterior al año 468 a. Chr. De entre todas las tragedias de Esquilo, las *Suplicantes* es indudablemente la que ofrece caracteres de más antigüedad; éstos se manifiestan así en la falta de movimiento como en el hecho de que el coro interviene directamente en la acción].

[3]) Verso 761, véase 954. Versos 765 y ss.

hace ya en ella uso hasta cierto punto de la innovación del tercer actor (Cap. XXI) [1]). No hay que buscar en este drama alusiones históricas, pues su asunto no está tomado de las vicisitudes de una tribu ó de un Estado, sino de la situación y condiciones de la humanidad en general [2]). Prometeo, como ya hemos tenido ocasión de saber por Heródoto (Cap. VIII), era la representación del entendimiento humano que investiga con ardor todos los medios de mejorar las condiciones de la existencia humana; y se le imaginaba como un Titán, porque los griegos que no veían en los dioses olímpicos más que simples reguladores (nunca creadores del género humano), colocaban el origen de la humanidad en una época remotísima, anterior al triunfo de las deidades del Olimpo. Así, Esquilo veía en Prometeo al amigo, al representante del hombre, «el genio más afecto á la humanidad», en la época en que comenzó el imperio de Zeus; mas no quiere esto decir que el poeta hiciese de él un ente puramente alegórico, un mero símbolo de la previsión y de la prudencia; pues en Esquilo la fe viva y verdadera en la existencia de los seres mitológicos, se armoniza perfectamente con la meditación en las ideas que los mismos simbolizan. Prometeo había enseñado á los hombres, con el uso del fuego, todas las artes que hacen la existencia terrena más soportable; y habíalos hecho en general más prudentes y más felices, sobre todo librándoles del presentimiento de la muerte. Mas como es cualidad inherente á todo genio enérgico y emprendedor que para realizar sus fines pone en juego cuantos medios halla á su alcance, la de no sujetarse á las limitaciones que las costumbres ó las leyes les imponen; Prometeo había traspasado los límites que, según la manera de ver de los antiguos, los dioses, únicos seres bienaventurados, habían marcado á la raza humana, al querer recabar para los mortales perfecciones reservadas exclusivamente á los dioses. Estos esfuerzos de Prometeo que conocemos incidentalmente en la tragedia conservada, según to-

[1]) [De todas las tragedias de Esquilo que conocemos, es *Prometeo* la que mayor aparato y movimiento escénicos exige, razon por la que debe considerársela como obra de los últimos años del poeta. Por lo que toca al número de actores necesario para representarla, es difícil determinarlo; pero parece que no serían precisos más de dos.]

[2]) [No sin visos de verosimilitud se ha enlazado con la estancia del poeta en Sicilia, la relación (versos 367 y ss.) de una erupción del Etna.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

das las probabilidades estaban descritos más al pormenor y relacionados con el robo del fuego, en el primer drama de la trilogia que no podía ser otro que *Prometeo portador del fuego* (Προμηθεὺς πυρφόρος) [1]).

La tragedia que nosotros conocemos, el *Prometeo encadenado* (Προμηθεὺς δεσμώτης), comienza en el momento en que el gigantesco Titán es amarrado con fuertes cadenas á un peñasco de la Escitia, y se convierte en centro en derredor del cual han de girar los personajes y la acción entera que constituye el drama. Las Oceánidas que forman el coro acuden á consolarle, y el mismo anciano Oceano y luego Hermes, el uno con persuasivas y dulces frases, el otro con burlas y amenazas, tratan de inducirlo á ceder y someterse. Prometeo, sin embargo, continúa desafiando el poder de Zeus y persiste en no revelar, hasta que se le liberte de las ominosas cadenas, un oráculo que le comunicara su madre Themis, relativo á un matrimonio por cuya virtud Zeus perdería el poder supremo; el Titán prefiere que Zeus en medio de truenos y de rayos le sepulte entre las rocas—que así termina el drama—para resucitarle después y atormentarle de nuevo. Esta grandiosa y sublime altivez de Prometeo que, encadenado y aguardando la muerte, mantiene siempre libre y firme su voluntad, ha sido considerada frecuentemente como la idea capital del poema; y ciertamente si leemos esta parte que se ha conservado de la trilogia, no vacilaremos en simpatizar con Prometeo, mirándole como justo perseguido y á Zeus como tirano violento, celoso de la conservación de su poder. Sin embargo, bajo el punto de vista de la poesía antigua, el desenlace del drama que venimos examinando no podía en modo alguno satisfacer completamente. En concepto de los antiguos, la tragedia no podía jamás estribar en la oposición y conflicto entre el libre albedrío y el destino omnipotente, sino que debía conciliar los dos poderes antagónicos, asignando á cada uno de ellos lugar y límites propios. Las fuerzas que luchan podrán ser cada vez más imponentes y

[1]) Welcker distingue con razon el *Prometeo Pirforo* del *Prometeo Pirceo*, encendedor del fuego, drama satirico correspondiente á la trilogia de los *Persas*, y que aludia probablemente á las fiestas Prometeas en Cerámico, una de cuyas partes principales era una carrera con antorchas. [Véase Aristófanes, *Ranas*, 131, Pausanias, 1, 30. En la enumeración de las piezas que formaban la trilogia de los *Persas*, el *Codex Medic.* sólo incluye Προμηθεῖ. Véase Bernhardy, *Griechische Litteraturgeschichte*, 2, 2, p. 276. En la *Vita* οἱ Προμηθεῖς.]

terribles; los contrastes serán cada vez mayores; pero el poder divino que todo lo regula, hallará manera de restablecer el orden y la armonía, dando á cada una de aquellas fuerzas los derechos que le correspondan; de esta suerte, la lucha, con todos los males que la acompañan, truécase al fin en benéfica y saludable como la tempestad que refresca y purifica la atmósfera cargada de vapores deletéreos. Tal es la senda que sigue la tragedia griega en general, mientras permanece fiel á su misión; y en particular la tragedia de Esquilo, la cual exige invariablemente fe ciega en un poder superior y divino que con mirada atenta y mano firme regula y encamina por el mejor sendero la marcha del destino, aun en los momentos en que aparenta conducirla por parajes tenebrosos y difíciles erizados de afanes y de miserias. Los poemas de Esquilo están plagados de alabanzas entusiastas en honor de Zeus, que era á los ojos del poeta aquel supremo poder regulador. ¿Cómo, pues, puede presumirse que el autor del *Prometeo* presentara en este drama á aquel supremo ordenador del mundo como un tirano violento y como un poder arbitrario é injusto? Ahora bien; si se tiene en cuenta que los dioses de los griegos no habían sido siempre dioses, sino seres que por diversas circunstancias habían conquistado el poder divino, y que por consiguiente no era ajena á ellos la idea de lucha y de conflicto, se hallará justificada la *violencia* con que Zeus, en el momento de su reinado á que nos transporta Esquilo, rompe todos los obstáculos y todas las trabas que se oponen á su naciente imperio. Pero Esquilo debió buscar en su mente el modo de conciliar esta violencia, fenómeno necesario de la transición de la era de los Titanes al imperio de los dioses olímpicos, con la dulzura y la prudencia que atribuye al Zeus de su época. Así el apartamiento del camino recto, la ἁμαρτία en la acción trágica, que según Aristóteles [1]) no debe tenerse por perversidad sino por aberración de grande y elevado genio [2]), ha de hallarse esencialmente en Prometeo. Además el mismo drama revela claramente esta idea del poeta, el cual pone en labios del coro de las Oceánidas, dispuestas á sacrificarse por Prometeo, este pensamiento que repiten á

[1]) [*Poética*, cap. 17.]

[2]) Entiéndase esto, de una ἁμαρτία de protagonistas, como Prometeo, Agamemnon, Antígona, Edipo, etc.; pues que las ἁμαρτίαι de los tritagonistas eran de índole muy diversa.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

menudo: «Sólo son sabios los que veneran y temen á Adrastea» (inexorable diosa del destino) [1]).

En estas observaciones sobre el *Prometeo encadenado*, hemos pasado en silencio una escena que es del mayor interés para la perfecta inteligencia de toda la trilogia: la aparición de *Io*, quien por sus amores con Zeus se había conquistado la enemistad de Hera; perseguida por horrendos fantasmas, encuentra, en el curso de sus peregrinaciones, á Prometeo, el cual le anuncia las miserias y tormentos que le aguardan. Las desventuras de Io tienen grande analogía con las de Prometeo, puesto que puede considerársela, y así en efecto la considera Prometeo, como otra víctima del duro egoísmo de Zeus. No oculta, sin embargo, Prometeo que sólo el trigésimo descendiente de Io podrá libertarle; y de esta suerte, al mismo tiempo que se revela el amor que Zeus profesa á aquélla, el espectador, interesado en la suerte de Prometeo, siente la plácida tranquilidad que los antiguos procuraban siempre conservar aun en las escenas más apasionadas. Pero como luego Hermes anuncia que Zeus no logrará dominar la rebelión de los Titanes hasta que un inmortal se preste á sacrificar su inmortalidad por salvar á Prometeo, el desenlace queda dudoso y velado.

El *Prometeo libertado* (Προμηθεὺς λυόμενος), cuya pérdida, á pesar de que se conservan de él extensos fragmentos, es más sensible que la de cualquiera otra tragedia antigua, se desarrollaba en un medio completamente diverso de aquel en que se desenvolvía el drama que acabamos de examinar. Prometeo continuaba encadenado á la roca de Escitia, y diariamente devoraba su pecho el águila de Zeus, como Hermes le había pronosticado; pero el coro de las Oceánidas es reemplazado por otro que formaban los Titanes libertados por Zeus de la cautividad en el Tártaro. Como se ve, Esquilo admitía, como Píndaro [2]), la idea por los Órficos difundida, de que Zeus, después de consolidar su gobierno en el mundo, había concedido á sus enemigos una amnistía, reconciliándose aun con los poderes divinos á quienes había vencido. En esta época la humanidad, ennoblecida por la generación

[1]) Verso 936. Οἱ προσκυνοῦντες τὴν Ἀδράστειαν σοφοί. [Uno de los contrastes más capitales de la tragedia *Prometeo*, fórmanlo la oposición entre los sentimientos tímidos y femeniles del coro, y la inflexible firmeza del héroe. En los *Siete contra Tebas* hallamos un contraste análogo.]

[2]) Pindaro, *Píticas*, 4, 291; véase el cap. XVI.

de los héroes á quienes los mismos dioses engendraran, habíase elevado á un grado de dignidad superior al concebido y procurado por Prometeo. Como Prometeo entre los Titanes, Heracles, hijo de Zeus y de una descendiente de Io, era entre los héroes el mejor amigo de los hombres; se presenta en escena, y después de oir de labios de Prometeo los beneficios que había dispensado á la humanidad y aun de recibirlos él mismo, pues que Prometeo le predice sus ulteriores aventuras aconsejándole al propio tiempo la conducta que debía seguir, le libra del martirio del águila y de las cadenas que le sujetan. Si bien Heracles obra entonces movido por espontáneo y libre impulso, cuenta, sin embargo, con el consentimiento de Zeus, que ve al inmortal dispuesto á renunciar á su inmortalidad por salvar al Titán encadenado. Heracles hiere involuntariamente con una de sus emponzoñadas flechas á Chiron, el cual se muestra dispuesto á bajar á los infiernos para sustraerse á interminables tormentos. Es de suponer que al final del drama, Prometeo depusiera su orgullo ante la majestad de Zeus y la profunda sabiduría de sus decretos [1]). El Titán, desde entonces, lleva una corona de *agnus-castus* (λύγος) [2]) y probablemente también un anillo fabricado con el hierro de sus cadenas, símbolos misteriosos de la dependencia é inferioridad de la raza humana; y revela espontáneamente las antiguas profecías de su madre, según las cuales, Thetis, la diosa del mar, pariría un hijo más poderoso que su padre; en vista de esto, Zeus decide casar á la diosa con el mortal Peleo.

Dificilmente podría imaginarse una *catarsis* más perfecta, en el sentido que á esta palabra daba Aristóteles, considerándola como condición esencialísima de la tragedia. El temor, la compasión, el odio, la indignación, la admiración y el amor, pasiones violentamente agitadas en la segunda tragedia por los actos y los destinos de los diversos personajes y que producen en el espectador emociones más penosas que placenteras, sufren en el tercero y último drama la influencia saludable de ideas sublimes, y fúndense, por decirlo así, en una dulce disposición de ánimo que no es otra cosa que una mezcla de respeto y sumisión á los decretos de un poder supremo.

[1]) Aun después de ser libertado, Prometeo había llamado á Heracles «el hijo más querido de un padre odioso». Fragmento 201 de Dindorf.

[2]) [Véase Ateneo, 15, p. 674, d.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

La carrera poética de Esquilo termina para nosotros, como terminaba para los antiguos atenienses, con la única trilogia que se ha conservado [1]) y que, después de la Iliada y la Odisea, sería considerada como el mayor tesoro de la poesía griega, si hubiera llegado á nuestras manos en tan buen estado como aquellos dos poemas, si ofreciera menos lagunas y si no hubiera sido tan mutilada por los copistas [2]). Esquilo puso en escena esta trilogia el año 2 de la 80.ª Olimpiada, 458 a. Chr.; época de gran agitación política en Atenas, donde el partido democrático, dirigido por Pericles, pugnaba por derribar el Areópago, última institución aristocrática que enfrenaba el genio innovador del pueblo en la vida pública y en la privada [3]). Esquilo se encontró obligado á hacer del mito de Orestes el asunto de una trilogia, de la cual no hemos de exponer aquí más que los puntos capitales, precisamente porque poseemos el conjunto.

En la tragedia que lleva su nombre, *Agamemnon* no se presenta en escena más que una sola vez: recibido por su esposa Clitemnestra, al volver victorioso de la toma de Ilion, tras breve vacilación, cruza sobre los tapices de púrpura extendidos á sus pies, y penetra en su palacio. Y sin embargo, es el personaje principal cuyo carácter y destinos ocupan casi exclusivamente en todo el curso del drama á los demás personajes y al coro. Esquilo presenta á Agamemnon como glorioso soberano que á su ambición guerrera, que contaba satisfacer con la toma de Troya, había sacrificado la vida de miles de hombres [4]) y hasta la de su misma hija Ifigenia [5]), atrayendo de esta suerte sobre su familia, afligida ya por antiguos males, fatales destinos.

Clitemnestra es la mujer que se entrega por completo y con fría

[1]) [Ya Aristófanes en las *Ranas*, 1135 la llama Ὀρεστεία. Según los escoliastas, algunos denominaban así á la tetralogía, mientras que Aristarco y Apolonio circunscriben este título á las tragedias, con exclusión del drama satírico, al cual denominan Πρωτεὺς σατυρικός].

[2]) [Se han perdido el final del *Agamemnon* y el comienzo de las *Coéforas*.]

[3]) [Véase lo que dice O. Müller en su edición de las *Euménides*, p. 115 y ss.]

[4]) Pues los dioses nunca pierden de vista á los que causan la muerte de muchos hombres: τῶν πολυκτόνων γὰρ οὐκ ἄσκοποι θεοί, dice el coro, verso 461.

[5]) El coro condena enérgicamente este sacrificio, con especialidad en el verso 217, y lo tiene por consumado, como Clitemnestra, verso 1555; aunque no intenta con esto Esquilo desmentir la leyenda de la liberación de Ifigenia. En concepto del poeta, los mismos sacrificadores debieron quedar ciegos, por obra de Artemis.

resolución á sus instintos y pasiones, que posee bastante energía moral y astucia para realizar sus infames planes, y que logra envolver á Agamemnon en pérfidas y sutiles redes antes de aprisionarle en la malhadada túnica. Cuando ya ha consumado el crimen, con esa sofística de la pasión que tan bien sabía pintar Esquilo, apela Clitemnestra á toda clase de razonamientos para disculparse ante el coro. El gran efecto trágico que este drama no puede menos de producir en el ánimo de todo el que sea capaz de leerlo y comprenderlo, estriba en el contraste que forman el brillo y esplendor de la familia de los Atridas, y las miserias y maldades que oculta. Las primeras escenas son verdaderamente imponentes: los resplandores de las hogueras que sirven de señal, la noticia de la destrucción de Troya, la entrada solemne de Agamemnon; pero en medio de todas estas manifestaciones de entusiasmo y de alegría, escúchanse los cantos entonados por el coro, cuya melancolía y tristes presagios se acentúan más y más, hasta que llega la inimitable escena entre el coro y Casandra, en que queda por completo rasgado el velo que oculta las miserias de la desventurada familia de los Atridas. Desde este punto el poeta no da tregua á las emociones fuertes y á la ansiedad violenta: á las profecías de Casandra sucede inmediatamente el asesinato de Agamemnon; el triunfo de Clitemnestra y de Egisto y la fría indiferencia con que contemplan su obra y escuchan las quejas y las acusaciones del coro, provocan en todo el que se interesa por la suerte de la familia de los Atridas fuerte tensión de espíritu, temperada solo por un cierto convencimiento de que es la Nemesis divina quien ha muerto á Agamemnon.

El asunto de las *Coéforas* es la venganza de Orestes. El curso lento de la acción, la venganza meditada por Orestes con Electra y el coro, los ingeniosos artificios conque logran realizar su plan, la ejecución de éste, y por último, la contemplación del acto realizado, constituyen otras tantas escenas del drama. La primera es la más larga y la más perfecta, y en ella Esquilo proponíase evidentemente poner de manifiesto el supremo grado de exaltación de Orestes, que sentía la necesidad imperiosa de vengar en su propia madre la muerte del que le había engendrado. Por esto todas las escenas del drama se desarrollan en torno de la tumba de Agamemnon. Forman el coro doncellas troyanas al servicio de la familia de los Atridas, á quienes Clitemnestra, intimidada por siniestros ensueños, envía por primera vez para que con sus

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

libaciones aplaquen la sombra del esposo asesinado. Por consejo de Electra, acuden, en efecto, á la tumba de Agamemnon pero no con el objeto para que se las había enviado [1]). Evocan las doncellas troyanas la sombra del muerto, para que abandonando las entrañas de la tierra tome parte activa en su propia venganza; empresa que repetidamente es colocada bajo los auspicios y dirección de las deidades infernales, sobre todo de Hermes, dios de los muertos y numen que preside toda empresa secreta y de astucia. El poeta supo animar esta escena con una luz extraña y siniestra que impresionaba fuertemente el ánimo del espectador. La venganza aparece en todo el drama como triste y pesada carga que Orestes lleva sobre sus hombros por voluntad expresa de las deidades subterráneas y por mandato incontrastable del Oráculo de Delfos. No le impulsan á realizar el parricidio ningún motivo vulgar ni frívola determinación; y sin embargo, ó mejor dicho á causa de esto mismo, cuando Orestes se halla en pie contemplando los cadáveres de Clitemnestra y de su amante en el mismo lugar donde fué asesinado Agamemnon, y para justificar su obra recuerda la infamia de aquel asesinato, surgen las Erinnyas de las profundidades de la tierra y, sin ser vistas por el coro pero sí seguramente por el espectador, aterran de tal suerte al parricida con sus horrendos semblantes, que Orestes huye al templo de Delfos para rogar á Apolo, que le había ordenado el crimen, le permita expiarlo y purificarse. Como se ve, ni en concepto de Esquilo ni en general según las ideas de los griegos antiguos, las Erinnyas significaban la culpa moralmente considerada ni los remordimientos de la conciencia—pues que si así hubiera sido habríanse debido mostrar más terribles con Clitemnestra que con Orestes,—sino que representaban lo horrible y lo repugnante del acto en sí mismo considerado; del parricidio que, sean cuales fueren los motivos que lo determinan, es siempre una violación del orden natural, y necesariamente debe trastornar y confundir el espíritu humano.

Este carácter de las *Erynnias* resalta mucho más en la última

[1]) [El autor desarrolla sus opiniones en un artículo acerca de la continuidad del commos en las *Coéforas* de Esquilo, contenido en los *Kleine Schriften*, vol. 1, p. 670 y ss. Véase además C. H. Keck en su comentario crítico sobre la parodos en las *Coéforas* de Esquilo, versos 22—73 en el *Symbola philologica*, Bonn, p. 185 y ss.]

parte de la trilogia [1]); en ella Esquilo, con talento tan plástico como poético, presenta un coro formado por estos seres, de los cuales los griegos sólo tenían idea muy vaga é imperfecta, que aparecían en una forma derivada en parte de sus mismas cualidades morales y en parte también de su analogía con los Gorgones. Las Erinnyas vengan el parricidio como hecho contra naturaleza simplemente, sin curarse de los motivos ó circunstancias que pudieran explicarlo; y lo castigan con todo el implacable rigor de una ley natural, por medio de interminables tormentos en este mundo y en las regiones infernales. No basta la expiación que Apolo concede á Orestes, para hacerlas retroceder y desistir de su empeño; y el dios, solo logra sumergirlas breves instantes en profundo sueño, del cual las saca la sombra de Clitemnestra condenada por sus crímenes á vagar constantemente en los infiernos. Tal aparición debía producir en el teatro indescriptible efecto. Después de estas escenas desarrolladas en el templo de Delfos, trasládase la acción al templo de Palas Athenea, en la acrópolis de Atenas, donde Orestes, por consejo de Apolo, había ido á refugiarse. Allí Athene, después de escuchar las razones alegadas por ambas partes, temiendo pronunciar una sentencia arbitraria, organiza el tribunal del *Areópago*—en este pasaje se hallan repetidas alusiones á la legislación de Atenas en aquella época—ante el cual Orestes y su protector Apolo de una parte, y las Erinnyas de otra, defienden sus derechos respectivos. Aunque en esta controversia se tratan y resumen muchos puntos capitales de la acción trágica, tales como el mandato de Apolo, el deber de la venganza impuesto al hijo por la sombra del padre, lo odioso y lo repugnante del asesinato de Agamemnon, preciso es confesar que la diferencia intrínseca que distingue el acto de Orestes del de Clitemnestra no resalta con la claridad que era de esperar. Sin duda alguna Esquilo conocía muy bien esta diferencia, pero no supo caracterizarla y razonarla. Apolo termina su defensa con un especioso argumento, encaminado á demostrar que al padre se debe más respeto y veneración que á la madre; argumento que interesa en favor de su protegido á Athene, que no había nacido de madre sino de la cabeza de Zeus. Terminadas la

[1]) [O. Müller ha puesto en duda la exactitud de la denominación «Euménides». Véase su edición de esta tragedia, Göttingen, 1833, p. 177, y las observaciones que en contrario ha hecho G. Hermann, *Opuscul.*, t. 6, p. 117 y ss.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN © DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

acusación y las defensas, los jueces, en número de doce [1]), proceden á votar, y habiendo resultado empate, Athene decide con su voto el proceso en favor de Orestes. Es evidente que con esto el poeta quiere dar á entender que el deber de la venganza y el crimen del parricidio pesan exactamente lo mismo; que para casos como éste la justicia no ofrece solución alguna satisfactoria y equitativa; pero que los dioses del Olimpo, seres de idéntica naturaleza á la del hombre y conocedores del estado de ánimo de cada individuo, disponen de medios para librar de eternos tormentos al que en realidad solo es desgraciado, pero nunca culpable. De aquí las repetidas alusiones al sabio y justo gobierno de Zeus, que se coloca siempre como dios salvador (Ζεὺς σωτήρ) entre los poderes hostiles [2]), para inclinar la balanza del lado de la virtud. Apenas es absuelto Orestes hace votos por la prosperidad de Atenas, de la cual promete ser siempre fiel amigo y leal aliado, y sale de la escena con más premura de la que hace aguardar el interés que inspira su suerte; y es que al llegar á este punto, Esquilo no piensa ya más que en los atenienses, sus conciudadanos. Palas, la diosa de la sabiduría, en cuyas dulces y persuasivas palabras se vislumbra siempre la conciencia que ella tiene de su fuerza y poderío, consigue aplacar la cólera de las Erinnyas que amenazan á los atenienses con inevitables males, asegurándoles que serán siempre honradas y respetadas en Atenas; y termina el drama con un canto en que las Erinnyas se proclaman deidades tutelares de Atenas á condición de que el pueblo ateniense reconozca su poder, y con la institución del culto de las Euménides, las cuales á la luz de las antorchas y con toda la pompa que precedía á los sacrificios tributados en su honor en Atenas, son conducidas á su templo, cerca del Areópago. De esta suerte Esquilo recomendaba á los atenienses que respetasen el Areópago, tribunal fundado por los dioses y cuyas formalidades jurídicas se hallaban relacionadas íntimamente con el culto de las Erinnyas, y que no transfirieran, como á la sazon se proyectaba, su jurisdicción y atribuciones á los tribunales populares. Así también en los stasima, en los cuales las ideas capitales del drama resaltan más claramente que en el giro dado por el poeta á la acción mítica, se insiste sobre

[1]) Infiérese el número de 12, de las breves observaciones hechas por las partes, durante la votación; versos 710—733.

[2]) Versos 759, 797, 1045.

todo en el pensamiento de que el primer deber del hombre es reconocer la existencia de un poder supremo que enfrena las malas pasiones [1]).

Por lo que hace al *drama satírico* que iba unido á esta trilogia, *Proteo*, verosímilmente su asunto se relacionaba con el de aquélla, pues no era otro que las aventuras de Menelao y de Helene con Proteo, genio marino, guardián de los monstruos del mar y muy conocido por la descripción que de él hace Homero [2]). Las inútiles peregrinaciones de Menelao, que habiéndose separado de su hermano en su regreso á Esparta, llega demasiado tarde no sólo para salvarlo sino hasta para vengarlo [3]), podían recrear y divertir el ánimo, sin borrar ni aminorar la impresión producida por los trágicos destinos de los Atridas.

Estas breves explicaciones acerca de las trilogias de Esquilo conservadas íntegras ó sólo en parte, darán una idea, tan clara y precisa como puede pedirse á obras de la índole de la presente, del genio del gran poeta; hay que observar, sin embargo, que media inmensa distancia entre estas ideas deslabazadas y frías sacadas de los dramas de Esquilo, y el carácter de estos mismos dramas que hasta en los pormenores más insignificantes revelan el vigor de un gran genio saturado de poéticas inspiraciones y persuadido de la verdad y de la trascendencia de sus concepciones. Todos los personajes llevados á la escena por Esquilo manifiestan su carácter y su voluntad de una manera enérgica y grandiosa; todas las formas del discurso que emplean tienen algo de altivo é imponente; así diríase de la dicción de sus dramas que se asemeja al templo de Ictinos, construído con enormes bloques rectangulares de pulimentado mármol. Su estilo es más poético que ajustado á las reglas de la sintáxis, pues usa muy frecuentemente la metáfora y vocablos de nueva composición [4]). El perfecto conocimiento de la naturaleza y de la vida humana dan al estilo de Esquilo una vivacidad y una energía que sólo se distinguen de la sencillez y naturalidad del épico, en que el poeta, mediante un más ingenioso empleo de la frase, hace resaltar con

[1]) Ξυμφέρει σωφρονεῖν ὑπὸ στένει, verso 520.

[2]) [Welcker opina de distinto modo en lo que se refiere al asunto del *Proteo*.]

[3]) Véase el cap. VI; y *Agamemnon*, 624, 839.

[4]) Agréguese á esto el uso de frases anticuadas, sobre todo épicas: τὸ γλωσσῶδες τῆς λέξεως. La lengua de Esquilo es más épica que la de Sófocles y la de Eurípides.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

claridad maravillosa lo mismo la afinidad que la diversidad de las ideas [1]). Por lo que á las formas sintáxicas toca, Esquilo prefirió á las derivadas de la dependencia de una proposición respecto de otra (como las proposiciones causales, condicionales, etcétera), las que estriban en una combinación paralela de las proposiciones (esto es, las copulativas, adversativas y disyuntivas). El dialecto tiene aun muy poco de la facilidad oratoria que le dieron más tarde la elocuencia política y forense; muy poco también de la sutileza y delicado desarrollo propios de complicadas asociaciones de ideas; y es más á propósito para expresar los poderosos impulsos de la pasión y del deseo y los actos espontáneos de caracteres enérgicos y resueltos, que las meditaciones del espíritu. De aquí que en un mismo drama y particularmente en las varias formas del discurso, el diálogo, los anapestos, los metros líricos, etc., encontremos ciertos pensamientos capitales varias veces repetidos. No quiere esto decir, sin embargo, que el poeta no supiera adaptar el idioma á los diversos caracteres, prescindiendo de las diferencias derivadas de las varias formas del metro; pues aunque su estilo es siempre elevado y culto, los personajes de condición inferior, como el centinela en el *Agamemnon* y la nodriza de Orestes en las *Coéforas*, descienden visiblemente en el giro de la frase y en el empleo de los vocablos á un lenguaje muy semejante al vulgar, y hasta revelan en la combinación de las palabras una inteligencia inferior [2]).

Volviendo á la *Orestiada*, consignaremos que los jueces del concurso le concedieron el premio, prefiriéndola á las demás obras dramáticas presentadas al certamen. Pero este triunfo poético no debió compensar por completo á Esquilo de la ineficacia práctica de sus esfuerzos, pues habiendo despojado los atenienses al Areópago de los honores y atribuciones que el poeta quería conservarle, Esquilo se retiró segunda vez á Sicilia [3]), donde murió, en Gela, su ciudad favorita, á los tres años de haberse representado la *Orestiada*.

[1]) De aquí se derivan, por ejemplo, los predilectos *oxymora* de Esquilo, como cuando llama al polvo «mensajero mudo del ejército». [*Suplicantes*, 180].

[2]) [Sobre la manera de expresarse el centinela en *Agamemnon*, tiene hechas acertadas observaciones Lessing, *Sämtl. Werke*, vol. 11, p. 691 y 692. También el discurso del centinela en la *Antígona* de Sófocles y el del mensajero corintio en el *Edipo Rey*, confirman la opinión de que en la tragedia, las personas de condición inferior hablaban el lenguaje que les era más familiar.]

[3]) [Dada la inseguridad de las noticias, imposible es afirmar que no fueran otros motivos más poderosos los que impulsaran al poeta á retirarse á Sicilia. Véanse los testimonios á esto referentes en F. Schöll, *op. cit.*, p. 13 y ss.]

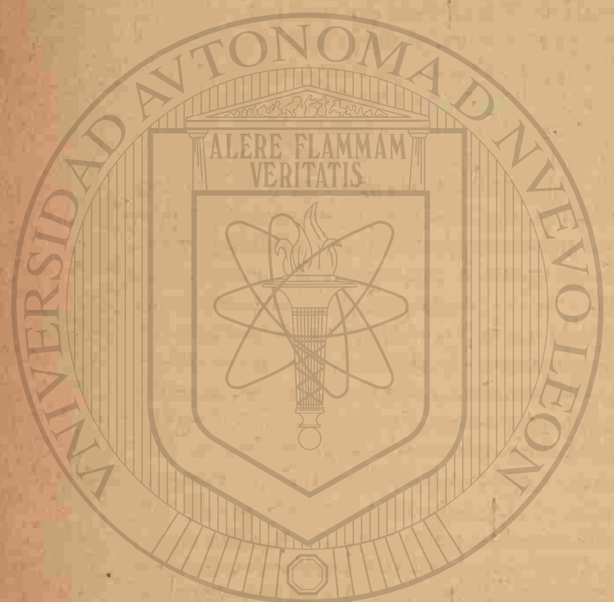
Los atenienses sabían que no habrían satisfecho á Esquilo las tendencias y dirección que dieron á la vida política, al arte y al pensamiento las generaciones posteriores. Aristófanes, en su comedia intitulada las *Ranas*, presenta el espectro de Esquilo, que llega del otro mundo [1]) para manifestar el descontento que le causan los aplausos que el público tributa á Eurípides; cumple observar que Eurípides no había sido rival suyo, pues presentó en escena su primera obra el mismo año en que murió Esquilo. Sin embargo, no impedía esto á los atenienses reconocer plenamente la belleza y la sublimidad de la poesía de Esquilo. «Pero con él no ha muerto su musa», dice Aristófanes para denotar que después de su muerte sus obras no solo eran representadas sino hasta miradas como tragedias nuevas. El poeta que amaestraba al coro y á los actores en la ejecución de estas tragedias era recompensado por el Estado, y la corona dedicada á la memoria de Esquilo [2]).

En otro capítulo hablaremos de la familia del poeta, en la cual se perpetuaron por mucho tiempo sus tendencias y su estilo, llegando á formar una verdadera escuela.

[1]) [Versos 830 y ss.]

[2]) Tal se desprende de varios pasajes de la *Vita Æschyli*, Filostrato, *Vida de Apolonio*, 6, 11, p. 245, edic. Olear. Escolios á los *Acarnienses* de Aristófanes, 10, *Ranas*, 892. En la *Vita Æschyli* se dice que el poeta fué coronado después de su muerte; aserto que es preferible al de Quintiliano, *Institut.*, 11, 1, que sostiene que otros muchos poetas obtuvieron coronas dirigiendo representaciones de los dramas de Esquilo. Deben distinguirse, sin embargo, los triunfos de Euforión alcanzados en la representación de tragedias inéditas (véase la nota 3 de la página 123). La ley de Licurgo acerca de la representación de las obras de los tres grandes trágicos, según copias oficialmente autorizadas, no tiene relación alguna con los hechos que citamos en el texto. [Respecto de Licurgo, véase el cap. XXVI.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



CAPÍTULO XXIV

Sófocles.

Esquilo desarrolló en sus trilogias los grandes ciclos legendarios de la nación helénica, los destinos de familias, de tribus y de ciudades, de tal manera, que sobre todo ello vése brillar como luciente estrella en oscura noche, una sabiduría y un poder supremos que superan todos los obstáculos y deshacen todas las complicaciones; y todo griego que veía de esta suerte trazadas en la historia nacional los designios de los dioses, había de sentir admiración y alegría profundas. El carácter de esta tragedia era sobre todo *político*, *patriótico* y *religioso*.

Ahora bien; ¿quién habría podido creer que después de las sublimes creaciones del gran genio de Esquilo estuviera reservada á Sófocles mayor gloria? Dado el preeminente lugar en que Esquilo había colocado la tragedia, ¿era posible mayor progreso?

No hemos de consignar aquí *a priori* la manera cómo se realizó este progreso; consultemos la historia y veremos el derrotero que siguió el arte trágico para elevarse á mayor altura. Veremos que las reformas en él introducidas fueron retrógradas unas veces y progresivas otras; que si adelantó por una parte fué en perjuicio y con detrimento de otra; y que si progresó y adquirió mayor perfección debiólo á la moderación y á la modestia, que eran las más nobles cualidades del genio griego.

Pero antes de abordar esta cuestión, recordaremos los pormenores de la vida del poeta necesarios para comprender bien su carrera poética.

Sófocles, hijo de Sofilo, nació en Colono, canton (demos) del Atica, el año 2 de la 71.ª Olimpiada, 495 a. Chr. [1]). Contaba,

---

[1]) Esta es la fecha de la *Vita Sophoclis*. Según el *Marmor Parium*, nació dos años antes, pero el hecho consignado en una de las notas siguientes se opone

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

por consiguiente, quince años en la época de la batalla de Salamina, y no pudiendo tomar parte activa en el combate, con una lira en la mano dirigió el coro que cantó el pean de la victoria. Los organizadores de la fiesta le escogieron para desempeñar aquel cometido, no sólo por su arrogancia y varonil hermosura [1]) si que también por su escogida educación musical.

Once ó doce años después, el 4 de la 77.ª Olimpiada, 468 a. Chr. [2]) Sófocles se presentó por vez primera en un concurso dramático para disputar el premio al gran Esquilo. Aconteció esto en las grandes Dionysiacas que presidía el primer arconte, á quien por ende incumbía el derecho de nombrar jueces para el certamen. Como Cimon, que acababa de vencer á los piratas de Scyros y que había trasladado á Atenas los restos de Teseo, acompañado de los demás generales entrase en momento oportuno en el teatro para ofrecer á Dionysos las libaciones de costumbre, el arconte Afepsión juzgó digno de la importancia del certamen, confiar á los gloriosos vencedores de los campos de batalla la decisión en la contienda poética. Cimon, hombre de rectitud probada, de carácter noble, y que seguramente sabía apreciar el mérito de Esquilo, concedió el premio á su joven competidor; tan brillante se mostró ya desde su primera aparición el genio de Sófocles, que logró eclipsar á todos los demás. Dícese que fué el *Triptolemo* [3]), drama patriótico en el cual celebraba á aquel héroe eleusinio como el que había dado á conocer el trigo á los pueblos y el que había dulcificado las costumbres de los

á esta hipótesis. [L. Mendelssohn, *Quæstionum Eratosthenicarum*, cap. I, en Ritschl, *Acta societ. philol.*, Lipsiæ, t. 1, p. 171, evidencia la exactitud de la fecha del *Marmor Parium*, según el cual nació Sófocles el año 4 de la 70.ª Olimpiada, 496 a. Chr.]

[1]) Ateneo, 1, p. 20 y 21, llama al joven Sófocles καλὸς τὴν ὥραν, lo cual conviene perfectamente á la edad indicada.

[2]) Todos los dramas nuevos eran representados en Atenas en las Leneas y en las grandes Dionysiacas, las primeras de las cuales se celebraban en el mes Gamelión, y las segundas en el Elafebolión; ambas, por consiguiente, en la segunda mitad del año ático ú olímpico, después del solsticio de invierno. Por esto en la historia del *drama* es preciso calcular el año de la Olimpiada como igual al año de la era antecristiana, que comienza con la segunda mitad.

[3]) Según resulta de la combinación de lo dicho en el texto con los datos cronológicos de Plinio, *Histor. Nat.*, 18, 7. [Schneidewin, en la introducción á su edición de Sófocles, pone en duda la exactitud de lo dicho por Plutarco en la *Vida de Cimon*, cap. 8.]

bárbaros más feroces, el que en esta ocasión valió á Sófocles la corona.

La primera pieza de Sófocles que hoy se conserva es veintiocho años posterior á su victoria contra Esquilo, y es importantísima porque marca un momento verdaderamente glorioso de su vida. La *Antígona* fué representada el año 4 de la 84.ª Olimpiada, 440 a. Chr.; y la excelencia del drama, pero sobre todo, los sentimientos nobles y levantados y los bellos pensamientos acerca de la vida del Estado con que el poeta salpicaba su obra, decidieron á los atenienses á conferirle para el año siguiente el cargo de general [1]). No debe olvidarse que los diez estrategos de Atenas no tenían por atribución única el mando y dirección de las tropas, sino que debían también administrar la ciudad y negociar con los Estados extranjeros. Sófocles fué uno de los generales que, con Pericles, dirigieron el año 1 de la 85.ª Olimpiada, 440 y 439 a. Chr., la guerra contra los aristócratas de Samos que, expulsados por los atenienses, habían regresado de Anea, ciudad del continente, y ayudados por los persas, habían sublevado á Samos contra Atenas [2]).

Como lo demuestran muchas anécdotas antiguas, en medio del estruendo de la guerra Sófocles conservaba su temperamento jovial y sereno y aquel genio poético, que sobre todo se complacía en contemplar con tranquilidad y calma las cosas humanas. En esta época conoció á Heródoto, que á la sazon habitaba en Samos (Cap. XIX) y compuso para él un poema—sin duda alguna líri-

[1]) [Ha de tenerse en cuenta la circunstancia de que si la representación de la *Antigona* fué motivo ocasional de la elección de Sófocles para el cargo de estratego, es solo una hipótesis, como indica su mismo autor el gramático Aristófanes de Bizancio, agregándole por añadidura la palabra φασί. De una inscripción se infiere que ya antes, el año 2 de la 84.ª Olimpiada, Sófocles desempeñó el cargo de presidente de los Helenotamiai. Véase sobre este particular Böckh, *Staatshaushalt. der Athener*, vol. 2, p. 456, 462, 581, y Sauppe, *Nachr. der Göttingen Gesellsch. der Wissenschaften*, 1865, p. 244 y ss.]

[2]) Por esto en la *Vita Sophoclis*, la guerra en que Sófocles tomó parte se llama τὸν πρὸς Ἀναίαν πόλεμον. [Con más razon parece que debiera escribirse ἐν τῷ πρὸς Ἀναίους πολέμῳ. Véase Böckh, sobre la Antígona, p. 142 y 143.] La lista de los generales de aquella guerra se halla hasta cierto punto completa en un fragmento de Androcion, citado en los *Schol. ad Aristides*, p. 225, c. (182 de la edición de Frommel.) [Véase además la escrupulosa colección de citas y testimonios relativos á Sófocles que acompañan á la *Vida*, en la esmerada edición de la Electra, por A. Michaelis, Bonn, 1872].

co—[1]). Congratúlase la imaginación al representarse las relaciones mutuas y la amistad de estos dos grandes genios, ambos atentos á escudriñar con mirada segura y penetrante, con sagacidad pero con nobleza las cosas humanas; alimentándose el samio con curiosidad infantil de las tradiciones de muchos pueblos y países, y consagrando el ateniense su inteligencia mas madura y penetrante al estudio de lo que mas inmediatamente le rodeaba: á la lucha íntima de las pasiones en el corazon humano.

No puede asegurarse si después de esta época Sófocles volvió á intervenir alguna vez en la administración pública. En general, como dice su contemporáneo Ion de Chíos [2]), ni era muy versado en política ni muy apto para el desempeño de cargos públicos; en ambos conceptos hallábase al nivel de la mayoría de sus conciudadanos. Evidentemente Sófocles, como Esquilo, se consagró por entero á la poesía, dedicando todo el tiempo de que disponía al estudio y ejercicio de aquel arte, como se desprende del número de sus dramas, mucho mayor que el de las obras de Esquilo. De ciento treinta dramas que corrieron con su nombre, sólo diecisiete eran apócrifos, según asegura Aristófanes el gramático; en los ciento trece restantes hallábanse verosímilmente comprendidos tragedias y dramas satíricos [3]). Hay que advertir, sin

[1]) Plutarco, *An seni gerenda sit. respubl.*, c. 3, donde aparece esta versión como traída por los cabellos. Sin duda alguna, de este mismo poema está sacado cuanto dice la *Vita Sophoclis* acerca de la edad de Sófocles en la época de la guerra contra Samos; pues de otra suerte no se explicaría que un gramático hubiera hecho indicación como esta, excepcional y fuera de uso entre los mismos. Así, pues, debe enmendarse este texto incierto de la *Vita Sophoclis*, [en los manuscritos aparece ξϚ' y ξε'] según el pasaje de Plutarco, en que el texto es más seguro. Sófocles, pues, contaba en aquella época cincuenta y cinco años. [Según A. Schöll, *Philolog.*, vol. 10, p. 25 y 26, Heródoto y Sófocles trabaron sus relaciones de amistad durante la permanencia del primero en Atenas, antes de su expedición á Turio. Véase el trabajo de Zurborg, *Sophokles und die Elegie*, en *Hermes*, lib. 10, p. 203 y ss.]

[2]) En Ateneo, 13, p. 603, e: [τὰ μέντοι πολιτικὰ οὔτε σοφὸς οὔτε ῥεκτήριος ἦν ἀλλ' ὡς ἄν τις εἷς τῶν χρηστῶν Ἀθηναίων. De la misma fuente, esto es, los Ἐπιδήμιαι de Ion, notas ó impresiones de viajes, procede el juicio de Pericles, atribuído por el mismo Sófocles al autor, Περικλῆς ποιέειν μέν με ἔφη, στρατηγέειν δ'οὐκ ἐπίστασθαι.]

[3]) [La diferencia de cifras que resulta entre los datos proporcionados por Suidas, según el cual eran sólo 123 tragedias (dice además: ὡς δέ τινες καὶ πολλῷ πλείω), y los de la *Vita* ἔχει δὲ δράματα, ὡς φησιν Ἀριστοφάνης, ρλ', τούτων δὲ νενόθευται ιζ' ha tratado de aumentarla Bergk colocando en vez del último número, ζ'; como si Suidas sólo hubiera hablado de las tragedias auténticas. El número de títulos que conocemos, entre los cuales hay algunos dudosos, asciende, según Dindorf, á 115.]

embargo, que los dramas satíricos de muchas de estas tetralogias, ó se perdieron muy pronto ó no existieron jamás (caso que hallamos en otros poetas), pues de otra suerte el número no sería tan irregular; en la época de Aristófanes debían conservarse á lo sumo veintitres dramas satíricos y noventa tragedias. Todas estas obras dramáticas corresponden al período de sesenta y dos años que medió entre el 4 de la 77.ª Olimpiada, 468 a. Chr., en que Sófocles se presentó por vez primera en concurso, y el 2 de la 93.ª, 406 a. Chr., en que murió el poeta. Esto aparte de que no es probable que los últimos años de su vejez, por cierto muy avanzada, fueran muy fecundos. Los años más productivos debieron ser los que transcurrieron durante la guerra del Peloponeso; pues si damos crédito á la tradición [1]) según la cual, en una colección cronológicamente ordenada de los dramas de Sófocles, la *Antígona* ocupaba el trigésimosegundo lugar, quedarían para la segunda mitad de su carrera poética ochenta y un dramas, ó excluyendo de esta cifra los dramas satíricos, unas cincuenta y ocho obras. El mismo resultado da el cómputo de las obras de Eurípides. Entre las obras de este poeta, que se dice ascendían á noventa y tantas, *Alceste* ocupaba el décimosexto lugar [2]). Pues bien, según la misma tradición, compuso Eurípides aquella tragedia el año 2 de la 85.ª Olimpiada, 438 a. Chr., esto es, el décimoséptimo de su carrera poética, que duró cuarenta y nueve años: desde el 1 de la 81.ª al 2 de la 93.ª Olimpiada, 455 al 406 a. Chr. Infiérese de aquí que ambos poetas compusieron al principio cada tres ó cuatro años una tetralogia, y que más tarde dieron á luz una por lo

[1]) Véase la *Hipótesis* de Aristófanes de Bizancio acerca de la *Antígona*. Si la cifra de treinta y dos comprende también los dramas satíricos, algunas trilogias debian carecer de ellos; de otra suerte el número 32 debia ser necesariamente un drama satírico.

[2]) Véase la didascalia de *Alceste e codex Vaticano*, publicada por Dindorf en su edición de Oxford, 1834. A este fin el número ιξ' se cambia en ιζ', por convenir más al cálculo de ις'. Un tercer dato de este género se ha conservado en las *Aves* de Aristófanes, cuya comedia era la trigésimaquinta de aquel poeta. *(Según Dindorf, *Aristoph. fragm.*, p. 37, cambiando λε' en ιε' sería la décimaquinta pieza de Aristófanes, lo cual es más probable. F. G. Wagner, *Zeitschrift für Alterthumsw*, 1853, n° 38 y ss.) [Véase A. Trendelenburg, *Grammaticorum graec. de arte tragica iudiciorum reliquiæ*, p. 7.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ®

menos cada dos años. Consecuencia de esta producción más rápida fué ciertamente el mayor olvido, ó mejor dicho, la observancia menos escrupulosa de las reglas prescritas, que desde la 90.ª ú 89.ª Olimpiada se observa en las partes líricas de la tragedia.

Juzgando única y exclusivamente por razones materiales é intrínsecas que proporcionan las mismas tragedias de Sófocles, puede asegurarse que las que de este gran poeta se conservan fueron compuestas después de la *Antígona*, y según todas las probabilidades por este orden: *Antígona*, *Electra*, *Traquinianas*, *Edipo Rey*, *Ajax*, *Filoctetes*, *Edipo en Colono* [1]). Lo único que sabemos con certeza es que el *Filoctetes* fué representado el año 3 de la 92.ª Olimpiada, 409 a. Chr., y el *Edipo en Colono* fué llevado á la escena el año 3 de la 94.ª Olimpiada, 401 a. Chr., después de muerto el poeta, por su nieto Sófocles el Joven. Todos estos dramas muestran el arte de Sófocles en toda su madurez y con aquella dulce majestad que, según notable expresión suya, el poeta adquirió cuando con sus zapatos de niño hubo abandonado la pompa de Esquilo y al mismo tiempo la rigidez en la forma y la aspereza en la dicción, que eran consecuencias necesarias de una hinchazon artificiosa y de un refinamiento exagerado: sólo entonces adquirió el estilo que él consideraba como *el mejor y el más adecuado á la representación de caracteres humanos* [2]). En la *Antígona*, la *Electra* y las *Traquinianas* se encuentra algo del artificio y amaneramiento que el mismo Sófocles censuraba. El *Ajax*, el *Filoctetes*, el *Edipo Rey* y el *Edipo en Colono*, se leen con mucho menos esfuerzo, y su estilo es mucho más fácil y fluído que el de sus primeras obras. Sin embargo, en todas ellas brilla con igual intensidad la maestría y el arte trágico acabado é inimitable de Sófocles. Las reformas introducidas por el poeta en la tragedia de Esquilo, debían remontarse á algunos años atrás, pues en estos dramas aparece ya aquê-

[1]) [No es evidentemente cierta la sucesión cronológica marcada en el texto. De datos seguros, no tenemos más que los que atañen á la *Antígona* y al *Filoctetes*.]

[2]) El importante pasaje citado por Plutarco, *De profectu virtut. sent.*, c. 7, t. 7, p. 252 de Hutten, debería decir indudablemente así: ὁ Σοφοκλῆς ἔλεγε, τὸν Αἰσχύλου διαπεπαιχὼς ὄγκον, εἶτα τὸ πικρὸν καὶ κατάτεχνον τῆς αὐτοῦ κατασκευῆς εἰς τρίτον ἤδη τὸ τῆς λέξεως μεταβάλλειν ἦθος, ὅ περ ἐστὶν ἡθικώτατον καὶ βέλτιστον. Véase E. Müller, *Gesch. der Theorie der Kunst bei den Alten*, parte 1, p. 17 y 223. [Las numerosas correcciones y enmiendas que se han hecho en este pasaje, pueden verse en la edición de la *Electra* de O. Jahn, p. 3, y en F. Schöll en la edición de los *Siete contra Tebas*, de Ritschl, p. 43.]

lla, lo mismo en el conjunto que en sus diversas partes, completamente transformada y reorganizada.

Ya en los capítulos precedentes hemos expuesto los pormenores de estos cambios; veamos ahora cómo se enlazan con la transformación operada por Sófocles en la tragedia considerada en su conjunto. Debe considerarse como piedra angular del nuevo edificio, erigido sobre el mismo emplazamiento del antiguo, pero con arreglo á un plano completamente diverso, la circunstancia de que Sófocles, aunque se amoldó á los antiguos usos y á las leyes del Estado, presentando en escena siempre, ó por lo menos las más de las veces, tres tragedias y un drama satírico al mismo tiempo, desató el lazo que mantenía entre sí unidas aquellas piezas, ofreciendo al público no un gran poema dramático único, sino cuatro poemas distintos que habrían podido ser representados también en fiestas diversas [1]). Claro es que con este sistema el poeta trágico tuvo que renunciar á ofrecer al espectador en larga serie de acciones legendarias el curso de los complicados destinos de una familia y de una tribu, pues que esto era incompatible con los límites estrechos y la unidad de plan de una sola tragedia; sino que necesariamente hubo de circunscribirse á un hecho capital, no pudiendo por ende oponer á la *Orestiada* de Esquilo, por ejemplo, más que tragedias como la *Electra*, en que todo se relaciona íntimamente con la muerte de Clitemnestra. Es de todo punto indudable que desde la 80.ª Olimpiada [2]) las tragedias fueron mucho más largas; y dícese que fué Aristarco quien dió el

[1]) Por ejemplo, el año 431 a. Chr. se representaron juntas la *Medea*, el *Filoctetes*, *Dictys* y el drama satírico los *Segadores* (Θερισταί) de Eurípides; en 414 a. Chr. el *Edipo*, el *Lycaon*, las *Bacantes* y el drama satírico *Atamas* y otros. Véase por lo demás, C. Fr. Hermann, *Lehrb. der Gottesd. Antiquitäten der Griechen*, § 59, nota 23. [Según C. F. Hermann, en el *Jahrbücher für wissenschaften Kritik*, 1843, vol. 2, p. 834 y ss., cuya opinión acepta Nitzsch, *Sagenpoesie*, p. 476, las palabras de Suidas: ἦρξε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν arriba citadas, deben entenderse en el sentido de que los dramas del poeta guerrero eran distribuídos entre los cuatro días que duraban las fiestas, y no como antes, unos á continuación de otros. Véase el trabajo de L. Schmidt sobre si las tres tragedias tebanas de Sófocles forman una trilogía, publicado en los *Symbola Philolog.*, Bonn, p. 219 y ss. Dindorf en los *Comm. de vita Sophoclis*, p. XXXV de los *Poetæ scenici*, opina de diverso modo.]

[2]) Por ejemplo, los *Persas*, que consta de 1.076 versos; las *Suplicantes*, de 1.074; los *Siete contra Tebas*, de 1.078; *Prometeo*, de 1.093. Son bastante más largas *Agamemnon*, 1.673 versos; *Antígona*, 1.353; *Edipo Rey*, 1.530; *Edipo en Colono*, 1.780, según afirma Dindorf.

primer ejemplo el año 2 de la 81.ª Olimpiada, 454 a. Chr. [1]). No obstante, hay que tener en cuenta que ya la primera tragedia de la última trilogia de Esquilo, el *Agamemnon*, es mucho más larga que las demás tragedias del poeta, y casi tanto como los dramas de Sófocles. De todas suertes, no fué motivada esta mayor extensión por una mayor amplitud de la acción dramática, pues que ésta continuó girando en las obras de Sófocles en torno de un mismo punto y raras veces se divide, como acontece en la *Antígona*, en varias partes importantes; sino que no obedeció á otro fin que al de desarrollar mejor y explicar más claramente los acontecimientos por medio del carácter y de las pasiones de los personajes. El elemento lírico, por el contrario, lejos de ganar con esta mayor amplitud, fué considerablemente restringido, sobre todo en la parte confiada al coro. En realidad, Sófocles se preocupaba evidentemente menos que Esquilo de representar las impresiones que los acontecimientos producían en el ánimo de los espectadores, tarea principalísima del coro trágico [2]), para conceder preferente atención á los sentimientos que experimentaban los actores mismos.

Fácil es comprender cuán necesaria era la introducción de un tercer actor (Cap. XXII) para el perfecto desarrollo de la acción psicológica, y cuya intervención había de dar al recitado mayor variedad. Si por una parte el tritagonista contrastaba con el protagonista en carácter y en ideas, el deuteragonista, por otra, podía, en íntimo y amigable coloquio, revelar sus pensamientos más recónditos y sus más tiernos sentimientos. Caracteres como el de Crisotemis al lado de Electra, y el de Ismene junto á Antígona, que hacen resaltar la entereza del protagonista por el contraste que con el valor y energía de éste forman la timidez y dulzura de aquellas [3]), no pudieron ser presentados en escena hasta que el papel de tritagonista se separó del de deuteragonista.

Estas transformaciones, puramente externas, introducidas por Sófocles en la tragedia, demuestran suficientemente que el poeta

[1]) Suidas, en Ἀρίσταρχος . . ὃς πρῶτος εἰς τὸ νῦν αὐτῶν μῆκος τὰ δράματα κατέστησεν. Eusebio consigna el año en que se presentó por vez primera en concurso.

[2]) [Horacio, *Ars poetica*, versos 196 y ss. Véase O. Müller, *Kleine Schriften*, vol. 1, p. 293 y 294.]

[3]) Véanse los escolios á la *Electra*, verso 328. [Véanse las observaciones análogas á éstas, coleccionadas por Trendelenburg, *op. cit.*, p. 113 y 114.]

se proponía hacer de la poesía trágica un espejo en que con fidelidad perfecta se reflejaran los impulsos, las pasiones, las tendencias y las luchas del alma humana. Prescindiendo de los grandes intereses nacionales, que á los ojos de los griegos santificaban y ennoblecían el pasado y á cuya memoria había consagrado su arte Esquilo, Sófocles daba á los asuntos mitológicos alcance y significación universales que conquistaron á aquéllos duración eterna; y si atemperándose á las exigencias del arte griego presenta caracteres por extremo enérgicos y levantados, susceptibles de emociones excepcionalmente violentas, dibújalos con tal verdad que todo el que los contempla puede ver en ellos su propia imagen. Además el poeta determinó con exactitud maravillosa los derechos y las limitaciones de la voluntad humana, las exigencias y preceptos de las leyes morales. Quizá no ha existido en el mundo poeta alguno en cuyas obras brille un sentido moral tan universal y tan imperecedero como en las tragedias de Sófocles.

No podemos descender aquí al análisis minucioso del plan de cada una de las tragedias de Sófocles, al cual pueden servir como de introducción las observaciones hechas en el cap. XXII; pero realizaremos el fin que nos hemos propuesto en esta obra, dando á conocer las diversas situaciones que se derivan de las ideas capitales de los distintos dramas y las máximas morales que con ellas se quieren proclamar y difundir [1]).

Forma la verdadera trama de la *Antígona* la lucha entre los intereses y exigencias del *Estado* y los derechos y deberes de la *familia*. Tebas ha rechazado victoriosamente el asalto del ejército argivo; pero Polínice, ciudadano de Tebas y miembro de la familia real, yace muerto al pie de los muros y en medio de los enemigos que habían amenazado destruir la ciudad con el hierro y el fuego. Creon, rey de Tebas, dejando insepulto al enemigo de la patria para que su cadáver sea pasto de los perros y de los buitres, sigue la costumbre griega encaminada á librar al Estado de los ataques de sus propios ciudadanos [2]). Sin embargo, el modo cómo sostiene aquel principio político, la severidad excesiva con que amenaza castigar al que ose dar sepultura al cadáver, las terribles amenazas proferidas contra los que guardan el cuerpo,

[1]) [Véase el cap. XXV.]

[2]) [Véase W. Vischer, *Rhein. Museum*, vol. 20, p. 445 y 446.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

y sobre todo el tono enfático con que manifiesta sus opiniones; todo invita á ver en Creon un alma ruín y mezquina, no iluminada ni por el más débil destello de nobleza, y en la cual veían siempre los griegos un seguro presagio de inminente infortunio. En esta situación, ¿qué debían hacer los parientes del muerto, las mujeres de su familia, á las cuales la ley de los griegos imponía el deber sagrado de dar sepultura al cadáver? Rasgo propio del carácter femenino era desconocer sus deberes para con el Estado y penetrarse íntimamente de los deberes familiares; pero mientras que una de las hermanas, Ismene, no ve más que la imposibilidad de cumplir estos deberes, Antígona, poseída de firme y santa resolución, muéstrase decidida á acometer la audaz empresa. El orgullo provoca el orgullo; la violencia y la severidad de Creon despiertan en ella una voluntad inflexible, que desdeña todo proceder moderado. En esto consiste su culpa, que Sófocles no intenta ocultar, pues que el coro mismo se encarga de decirlo al espectador [1]); pero precisamente por ella Antígona es un carácter eminentemente trágico, pues, *culpable* y todo, aparece siempre grande, noble y digna de respeto y de amor. El relato del centinela, por el que se sabe cómo Antígona, desafiando los ardores del astro del día y un viento abrasador (τυφώς) que agita y agosta la naturaleza entera, corre al sitio en que se halla el cadáver y prorrumpe en gritos de dolor al ver esparcida la tierra con que ella lo había cubierto, retrata á un sér que dominado en absoluto por una fuerza natural incontrastable, sigue ciegamente sus generosos impulsos.

Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que el verdadero nudo de la tragedia está, más que en el fin trágico de la noble doncella, en la manera cómo se manifiestan la ceguedad y la protervia de Creon; y aunque Sófocles presenta á Antígona como delincuente, insiste sobre todo en que «el Estado debe respetar siempre algo que hay superior á él», máxima que Antígona proclama con verdad y nobleza irresistibles [2]). Así, todo en el curso del drama conspira á quebrantar la terquedad de Creon, y á abrir los ojos de su alma á la luz de la verdad; mas la sublime confianza de Antígona en la santidad de su acción; el fraternal amor de Ismene, que quiere compartir con ella los peligros á que se expone; el prudente celo primero, y luego la desesperación de Hemon; las exhortaciones de Tiresias; todo es inútil, hasta que este último profiere las amenazadoras predicciones que acaban, pero demasiado tarde, por ablandar el endurecido corazon de Creon. Hemon se mata sobre el cadáver de Antígona; á la muerte del hijo sucede la de la madre, y Creon reconoce que no hay institución política que pueda reemplazar á los sagrados deberes de la familia.

[1]) Véase especialmente el verso 853 en Dindorf: προβᾶσ' ἐπ' ἔσχατον θράσους.

[2]) Verso 450: οὐ γάρ τί μοι Ζεὺς ἦν—

Los rasgos característicos del arte de Sófocles aparecen más distintamente marcados en la *Electra*, con tanto más motivo cuanto que cabe compararla con la *Orestiada* y más particularmente con las *Coéforas* de Esquilo. Sófocles presenta este asunto mitológico bajo un aspecto completamente diverso del que conocemos por Esquilo; pues no sólo expone el castigo de Clitemnestra en un drama independiente y sin conexión alguna trilógica, sino que hace de Electra el carácter principal, confiándole el papel de protagonista. Para Esquilo no era esto posible, porque siendo Orestes el personaje principal del mito, había de ser necesariamente protagonista en el drama; mas tratándose de Sófocles, quien por el contrario, miraba como fin principalísimo del arte trágico la pintura y desarrollo de los caracteres, los motivos psicológicos de sus actos, Electra cuadraba más que Orestes á los fines y á las opiniones del poeta; pues mientras Orestes aparece como parricida por deber y por conciencia, encargado por el Oráculo de Delfos de vengar á su padre, é impulsado á ello por poder incontrastable, en la venganza mueven á Electra sus propios sentimientos, muy diversos de los de su hermana Crisotemis: su veneración á la noble imagen de Agamemnon; el horror que le inspiran las voluptuosidades y el orgullo de su madre; en suma, las emociones más secretas de su alma virginal, que alimentan y encienden con ímpetu irresistible el odio contra Clitemnestra y su amante. El hecho de vestirse Egisto el traje de Agamemnon y la fiesta que Clitemnestra celebra el día de la muerte de su esposo, son para Electra nuevas provocaciones [1]). Tal es el carácter que Sófocles imprimió á la protagonista de su drama, carácter en que el poeta unía una pasión ardiente á la sagacidad que la mujer suele demostrar en tales ocasiones, modificando al propio tiempo

[1]) [Las palabras que el poeta, versos 191 y 452, pone en boca de Electra relativas á su traje sencillo y sin adornos, son finos rasgos característicos.]

el mito, de suerte que todo el interés quedase concentrado en los actos y en los sentimientos de aquel personaje. En el drama de Esquilo, Orestes arrojado de su casa por Clitemnestra y enviado á casa del focense Estrofio, reaparece en el hogar paterno como hijo expulsado y desheredado ilegítimamente. En la tragedia de Sófocles, Orestes, niño aún, iba á ser asesinado también cuando lo fué su padre; pero su hermana Electra logró salvarlo y confiarlo á los cuidados del amigo de Agamemnon [1]), teniendo de esta suerte la gloria de haber librado de segura muerte al que había de ser vengador de su padre y libertador de la familia entera [2]). Por otra parte, las secretas maquinaciones de Orestes y de Electra, que en Esquilo tenían capital interés, suprimiólas Sófocles, al cual importaba más que presentar á Electra como cómplice de la venganza, mostrar el alma de la doncella presa de las más contrarias emociones. Para conseguir su objeto, hubo de introducir en la leyenda algunas modificaciones, aunque ligeras, utilizando en cuanto pudo la trama de su predecesor, pero desarrollándola y transformándola con delicadeza tal que se amolda perfectamente al plan nuevo. Esquilo había encontrado ya el medio por el cual Orestes, como amigo y vasallo de la familia, se presentaría en el palacio de los Atridas con la urna funeraria que encerrase los supuestos restos del hijo de Agamemnon [3]): pero Electra había preparado ya y convenido con Orestes este artificio; de modo que la ejecución del plan combinado no comienza hasta que termina la primera parte, que es la principal. En el drama de Sófocles, donde no aparece que mediara esta secreta inteligencia entre los hermanos, Electra, engañada también, abandónase al dolor más profundo, mientras que Clitemnestra, después de un pasajero arranque de amor maternal, se muestra satisfecha y tranquila [4]). Los sacrificios ofre-

[1]) Por este motivo, Sófocles considera á Estrofio de Crisa como amigo de Agamemnon y de sus hijos (verso 1111) y á Timoteo, héroe de una ciudad enemiga de Crisa, como la persona (verso 45) que envía á Clitemnestra la noticia de la muerte de Orestes, aunque Estrofio era el que había recogido y enviado las cenizas. [Véase O. Müller, *Kleine Schriften*, vol 1, p. 416 y 417.]

[2]) Eurípides en su *Electra*, supone que Electra y Orestes habían sido separados el uno del otro en su más tierna infancia, versos 284 y 541.

[3]) En las *Coéforas*, Orestes lleva hasta el verso 584, traje de viaje, y en el verso 652 aparece ya vestido como δορύξενος de la casa.

[4]) El dolor de Clitemnestra al escuchar el relato de la muerte de su hijo, es

cidos por Orestes sobre la tumba de su padre, que en el drama de Esquilo provocan el reconocimiento, en Sófocles sólo despiertan la vaga esperanza de Crisotemis, que Electra reprime al punto, y de la que ésta no quiere participar. Aumentan sus deseos de vengarse cuando se cree privada de todo auxilio, y su dolor llega al paroxismo al recibir la urna donde considera encerrada su última esperanza. Pero como es el mismo Orestes quien se la presenta, sigue inmediatamente á esta escena el reconocimiento de los hermanos, que constituye lo que los antiguos denominaban la peripecia. La muerte de Egisto y de Clitemnestra es presentada por Sófocles, más que como escena de capital importancia, como natural consecuencia de las escenas anteriores; así, mientras que Esquilo apela á todos los recursos del arte para dar majestad y hacer imponente esta escena, Sófocles describe con tintas más suaves todas las que siguen á aquella en que Electra se libra al fin del peso de sus angustias y de sus inquietudes.

El plan y el objeto de las *Traquinianas* no son tampoco, en el fondo, otra cosa que un verdadero cuadro de caracteres; y las imperfecciones, que no sin razon se han hallado en esta tragedia [1]), nacen de un cierto conflicto entre la índole de la leyenda y las intenciones del poeta. El asunto del drama es el trágico fin de Heracles; pero no confía tampoco Sófocles en esta obra el papel de protagonista á Heracles, sino á Deyanira [2]). *El daño producido por un amor exagerado:* tal es el verdadero asunto de la tragedia que, mirado bajo el mismo punto de vista desde el cual lo contemplaba el poeta, encierra bellezas inagotables. Todas las aspiraciones y todos los esfuerzos de Deyanira tienden á reconquistar el corazon del hombre á quien adora y á asegurarse su amor; pero obedeciendo imprudentemente á este anhelo, le prepara la muerte más dolorosa y el más terrible de los tormentos. Deyanira debe morir también; pero en la tragedia antigua, aunque un personaje muriera, la justificación de su nombre y de su memoria bastaban á

un sentimiento dulce y engendrado por el amor maternal, que se halla en Sófocles, verso 770, pero no en Esquilo.

[1]) [Schneidewin, *Ueber die Trachinierinnen des Sophokles*, Göttingen, 1854, y en la introducción de su edición de la misma tragedia, ha tratado de disipar las objeciones que se han hecho á ésta.]

[2]) [Que no lo es, sin embargo, en el mismo grado que Antígona y que Electra, parece demostrarlo suficientemente el título «Traquinianas». Este se deriva del coro formado por doncellas de Traquina, residencia de Deyanira.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

despertar aquella tranquilidad de espíritu que para Sófocles, como para Esquilo, era tan necesaria. Producir este efecto, exponiendo al propio tiempo el desenlace de la leyenda, es el objeto de la última parte de las *Traquinianas*, en que es protagonista Heracles; después de proferir violentas imprecaciones contra su esposa, se convence al fin de que sólo el amor había impulsado á Deyanira á precipitar el fin que le estaba prescrito por el Destino [1]). Cierto que Heracles no prorrumpe, como acaso esperaría el lector, en compasivas lamentaciones por la suerte de Deyanira, ni manifiesta deseo alguno de verla á su lado para perdonarla; mas para recobrar la tranquilidad de ánimo, bastaba á los griegos que el héroe muriese sin proferir una queja más contra su infortunada esposa, y reconociendo su desventura.

Sólo determinando lo que Sófocles no dice en el *Edipo Rey*, es como podemos dar idea clara del contenido de esta tragedia. No abarca la historia de los crímenes de Edipo y su descubrimiento; pero estos crímenes, cuya comisión impuso á Edipo el Destino, forman el fondo del cuadro; fondo oscuro y tenebroso del cual se destaca la acción dramática, pintada con los más vivos colores. Ésta se limita exclusivamente á la revelación de los crímenes del rey, la cual debe por consiguiente poner de relieve las ideas morales desarrolladas en el drama. Veamos ahora los profundos cambios que se operan en Edipo en el curso de la tragedia: al principio no sólo le ensalzan los tebanos, considerándole como el mejor de los mortales, sino que él mismo se muestra orgulloso de su propio mérito y muy satisfecho de las medidas que ha adoptado para investigar, primero la causa de la terrible plaga y para descubrir después al matador de Layo, sin que turbe la tranquilidad de su alma ni el más ligero presentimiento, ni la más remota idea de que él mismo pudiera ser el asesino. Esta seguridad y confianza plenas en sí mismo, explican perfectamente la violencia con que Edipo rechaza las predicciones de Tiresias, que le señalan como el culpable cuyos crímenes atraen sobre el pueblo la devastadora plaga, de la cual sólo podría librarlo su voluntario destierro. Edipo debió comprender entonces cuán vana y efímera es la grandeza humana y cuán frágil su virtud; entonces también debió examinar su conciencia para ver si había en su vida alguna sombra con la cual pudiera hallarse relacionado

[1]) ἅπαν τὸ χρῆμ', ἥμαρτε, χρηστὰ μωμένη, dice de ella Hylos en el verso 1.136.

aquel horrendo crimen; pero confiado siempre y seguro de sí, ve en la verdad traición y engaño, y conserva su falsa confianza hasta que conversando con Iocasta, ésta le dice que Layo había sido muerto en una encrucijada; por vez primera cruza entonces su mente repentina sospecha [1]), que trastorna por completo su espíritu. Es digno de ser tenido en cuenta, que precisamente los esfuerzos de Iocasta por tranquilizar á su esposo y borrar de su ánimo el temor que le habían causado las predicciones de Tiresias, son los que ponen de manifiesto todos los crímenes por él cometidos; que cuantos argumentos emplea para evidenciar la falsedad del arte profético, son realmente los que confirman su eficacia. En éste, como en otros varios pasajes del drama, hállanse claras muestras de la sublime ironía de Sófocles, que por medio de fuertes contrastes entre la realidad y el ideal, expresa el dolor que inspira la limitación de la humana existencia. Esta *ironía*, cuyos efectos pueden frecuentemente apreciarse en las tragedias de Sófocles, encuentra más propicio lugar en el *Edipo Rey*, cuyo tema no es otro en el fondo que la fatuidad humana, que se empeña en no ver su propio destino; idea es ésta, que encuentra eco aun en las mismas palabras y hasta en los giros de la dicción [2]). Análoga peripecia se opera cuando Edipo se siente tranquilizado por Iocasta, y cuando gracias á la noticia que recibe de que sus padres habían muerto en Corinto, se cree por completo libre de todo peligro; pero precisamente el mismo mensajero que esto le notifica, es el que de nuevo le roba la tranquilidad, al anunciarle que él mismo había hallado á Edipo en el monte Citeron. Desde entonces,—mientras que Iocasta abarca de una sola ojeada toda la cadena de crímenes preparados por espantosa fatalidad—Edipo no descansa un punto hasta adquirir la evidencia de su parricidio y de su incestuosa unión con su madre; y el castigo que á sí mismo se impone es tanto más tremendo, cuanto mayor había sido su confianza en la propia voluntad y más clara era su inocencia ante los dioses y ante los hombres. «¡Oh mortales, nada vale vuestra inteligencia!»: así comienza el último stasimon del coro, el cual en esta

[1]) Οἷον μ' ἀκούσαντ' ἀρτίως ἔχει, γύναι,
ψυχῆς πλάνημα κἀνακίνησις φρενῶν. (Verso 726.)

[2]) Véase la notable disertación de C. Thirlwall, *On the irony of Sophocles* en el *Philological Museum*, t. 2, n.º 6, p. 483. *Vertida al alemán por Schneidewin, *Philolog.*, vol. 6, p. 81 y ss. p. 254 y ss. [Véase Bernhardy, *Griech. Litteraturgeschichte*, vol. 2, 2, p. 356.]

tragedia, como en todas las de Sófocles, desempeña á maravilla la misión que según Aristóteles le estaba encomendada. Esta misión, como ya sabe el lector, no era otra que la de expresar una dulce simpatía que, aunque no dirigida por una inteligencia bastante poderosa para desatar el nudo de la acción, surge de almas que saben mantener las emociones violentas y los apasionados impulsos dentro de un cierto grado de tranquilidad y de calma [1]). Por esto, el coro de Sófocles cuando con sus cantos interviene directamente en la acción, muéstrase débil, vacilante, incierto; al paso que èntona himnos sublimes cuando resume sus diversas impresiones elevándose á una contemplación general de las leyes que regulan la existencia humana. Tal es el magnífico stasimon que, después de las impías palabras de Iocasta, recomienda el respeto á los dioses y la fiel observancia de aquellas leyes que, nacidas en el éter celeste y no engendradas por la caduca naturaleza humana, jamás el olvido podrá sumergir en el sueño de la muerte [2]).

En el *Ajax*, el poeta da brillante muestra de su maestría maravillosa, encarnando en un carácter individualísimo y sólo semejante á él mismo, un tipo humano universal y eterno. El Ajax de Sófocles es, como el de Homero, el héroe valeroso y noble dispuesto siempre á desplegar por el bien de su pueblo su valor incontrastable; el hombre siempre sereno y tranquilo fiado en sus propias fuerzas; pero que íntimamente penetrado de su varonil esfuerzo, olvida que existe un poder supremo del cual depende el hombre aun en aquello que éste considera más individual y peculiarísimo, cual es el *carácter*. En esto consiste el defecto capital de Ajax que, aunque ya desde el comienzo del drama se refleja en toda su manera de ser, sólo resalta con toda su intensidad en las predicciones que Calchas comunica á Teucro, á quien recuerda también como prueba clara del indomable carácter de Ajax, sus

[1]) *Problemas*, 19, 48, p. 922, b, 26: ἔστι γὰρ ὁ χορὸς κηδευτὴς ἄπρακτος εὔνοιαν γὰρ μόνον παρέχεται οἷς πάρεστω. Véase Horacio, *Ars poetica*, versos 196 y ss., donde dice del coro:

ille bonis faveatque et consilietur amice,
et regat iratos et amet pacare tumentes;
ille dapes laudet mensae brevis, ille salubrem
justitiam legesque et apertis otia portis.

[2]) *Edipo Rey*, verso 863: Εἴ μοι ξυνείη φέροντι.

temerarias palabras: «Con el favor de los dioses pueden triunfar los débiles; pero yo confío en poder hacer lo que debo sin su ayuda» [1]). Ahora bien: al conceder los griegos á Ulises y no á Ajax las armas de Aquiles, sufre el héroe una humillación insoportable para caracteres del temple del suyo, y este es el momento que los dioses escogen para castigarlo de su arrogancia. Á la noche siguiente, cuando Ajax movido por violenta ira se levanta para vengar su humillación en los Atridas y en Ulises, Athene le hace perder el juicio en tal manera que, tomando por enemigos los bueyes y las ovejas, satisface en unos y otras su sed de venganza y su cólera feroz. En tan deplorable estado y ocupado en acción tan indigna de su valor y pujanza, nos lo presenta Sófocles al comienzo del drama como el «Ajax portador del azote» (Ajax mastigoforos). Cuando recobra el juicio se avergüenza de sí mismo, con tanta más razon cuanto que su arrogancia y orgullo se hallan para siempre humillados; y á presentar al héroe avergonzado y agobiado bajo el peso de la deshonra, obedece la magnífica escena de enciclema [2]). Aunque su humillación es grande y aunque reconoce que los verdaderos autores de ella son los mismos dioses, no se muestra arrepentido y contrito: su carácter es demasiado violento para vivir resignado: Ajax se prueba á sí mismo que en adelante no podrá vivir con honor. El poeta, al poner en labios de Calchas un oráculo según el cual Athene no persiguiría al héroe más que un solo día y pasado éste se habría salvado, expresa la posibilidad de que Ajax viva si, modesto, reconoce la limitación de su poder; esto, sin embargo, no llega á realizarse: el héroe se muestra siempre orgulloso y altivo, y no ofrece á los dioses otra expiación que la muerte que se da, valiéndose de la astucia [3]). Con esto no creía Sófocles haber desarrollado el asunto de su tragedia sino en par-

[1]) Véase el discurso de Calchas, versos 758 y ss.:

τὰ γὰρ περισσὰ κἀνόνητα σώματα
πίπτειν βαρείαις πρὸς θεῶν δυσπραξίαις,
ἔφασχ' ὁ μάντις.

[2]) Versos 346–595. Véase el cap. XXII. [O. Müller trata expresamente esta cuestión en un trabajo sobre el *Ajax* de Sófocles, edición de Lobeck, *Kleine Schriften*, vol. 1, p. 300 y ss.]

[3]) Véanse los equívocos en el discurso ἀλλ' εἶμι πρός τε λουτρά, etc., versos 654 y ss.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ®
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

te: aunque era grande la severidad con que el poeta castigaba en Ajax lo que estimaba punible, apreciaba con igual equidad lo que en su carácter había de levantado y noble; y las ideas antiguas, según las cuales los funerales eran parte esencialísima del humano destino, le permiten continuar la acción después del suicidio del héroe. Teucro, hermano de Ajax, en calidad de campeon de honor, combate con los Atridas que trataban de impedir la celebración de los funerales; y Ulises, á quien Ajax había odiado mortalmente, se coloca al lado de Teucro, proclamando francamente las virtudes del guerrero muerto [1]). Así, el ilustre guerrero á quien los atenienses honraban como á uno de sus héroes nacionales [2]), aparece como un ejemplo de la Némesis divina, tanto más sorprendente cuanto que su heroísmo estaba completamente limpio de toda mancha.

En el *Filoctetes*, representado el año 3 de la 92.ª Olimpiada, 409 a. Chr., cuando Sófocles contaba ochenta y cinco años de edad [3]), el poeta tuvo que rivalizar no sólo con Esquilo, sino que también con Eurípides que había tratado de dar novedad á la fábula introduciendo en ella grandes cambios é invenciones nunca oídas [4]). Pero Sófocles no necesitaba recurrir á tales artificios

[1]) En esto exclusivamente consiste la *peripecia* del drama, la cual impone á los acontecimientos una dirección opuesta á la que antes seguían (ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή, Aristóteles, *Poética*, cap. 11, p. 1.452, a, 22); la suerte de Ajax, por el contrario, continúa el rumbo que primeramente seguía la acción. *Para una más detallada idea de lo que era la peripecia trágica, véase la *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten* de E. Müller, parte 2.ª, p. 144, quien no está conforme con el sentido que se da á aquella expresión en varios pasajes de esta obra. Véase también Düntzer, *Rettung der Aristotelischen Poetik*, Braunschweig, 1840, p. 149. [Respecto del verdadero y propio significado de περιπέτεια y de su diferencia de la simple μετάβασις, esto es, el desarrollo de la acción y el paso de una situación á otra, véase J. Vahlen, *Beiträge zu Aristoteles Poetik*, Wien, 1865, 2, p. 6 y ss. y 68 y ss.]

[2]) Debe tenerse en cuenta que siempre se habla de la rama de *Eurisace* y nunca de la de *Fileo*, de quien, sin embargo, Cimon y Milciades pretendían descender. Claramente se advierte que Sófocles no quería aparecer como panegirista de familias distinguidas.

[3]) [Según los datos de la *Hipótesis*.]

[4]) Eurípides imaginó que los troyanos habían enviado también una embajada á Filoctetes para ofrecerle la soberanía á cambio de su ayuda, á fin de procurarse (según observa Dion Crisóstomo, *Or.*, 52, p. 549) oportunidad para encajar en el drama extensos discursos en pro y en contra, á que tan aficionado era el poeta. Ulises se presenta como griego maltratado por los suyos al pie de los muros de Troya, para inducir á Filoctetes á ayudar á sus compatriotas antes

para dar á su obra originalidad é interés, bastándole para conseguirlo concentrar toda su atención y todo su estudio en la pintura y coherencia de los caracteres. El resultado natural y, por decirlo así, necesario de las cualidades de éstos, es lo que constituye el drama. Ahora bien, en el *Filoctetes* este desarrollo psicológico, no obstante ser siempre lógica consecuencia de la hipótesis que constituye la base del mito, conduce á resultados completamente diversos de los que ofrece la leyenda original [1]). Para eludir este contraste entre su obra y la fábula, Sófocles tuvo que recurrir por vez primera á un medio á menudo empleado por Eurípides, pero que aquél había condenado siempre: el *deus ex machina*, esto es, la aparición de una divinidad que interviniendo en el juego de las pasiones y en los proyectos de los personajes, cortara el nudo que no podía desatarse.

Partiendo Sófocles de la hipótesis de que Ulises se había asociado al joven Neoptolemo, á fin de poder llevar á Troya á Filoctetes ó sus armas, el poeta ofrece desde el principio un notable contraste entre los dos héroes aliados. Ulises confía en la ambición de Neoptolemo, destinado por el Hado á apoderarse de Troya si logra antes conquistar las armas de Filoctetes. Neoptolemo se presta, por su parte, á engañar á Filoctetes, fingiéndose enemigo de los griegos que cercan la ciudad; y cuando está á punto de conducirlo, según él dice, á su patria, pero en realidad al campamento griego, la ingenuidad de Filoctetes y la relación de sus intolerables tormentos conmueven de tal suerte al hijo de Aquiles [2]), que al entregarle Filoctetes su arco, le confiesa francamente la verdad, declarando que va á conducirle, no á su patria sino á Troya. Sin embargo, como siguiera aún, contra su voluntad, el plan trazado por Ulises, apodérase de Filoctetes una desesperación mucho más dolorosa que todos sus sufrimientos físi-

que á sus enemigos. Sin embargo, el verdadero desenlace de esta tragedia es aún muy oscuro. *Véase Welcker, *Die griechische Tragödie*, Bonn, 1839, página 512–522.

[1]) [Véase O. Müller, *Kleine Schriften*, vol. 2, p. 178 y ss.]

[2]) Verso 965: Ἐμοὶ μὲν οἶκτος δεινὸς ἐμπέπτωκέ τις
τοῦδ' ἀνδρὸς οὗ νῦν πρῶτον, ἀλλὰ καὶ πάλαι.

El silencio de Neoptolemo en la escena de ΟΔ. ὦ κάκιστ' ἀνδρῶν, τί δρᾷς, versos 974 al 1.074, ἀκούσομαι μέν, es tan elocuente como podría serlo un discurso. [En Esquilo y en Eurípides aparece Diomedes como camarada de Ulises.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

cos. De repente traba Neoptolemo violenta polémica con Ulises; muéstrase como ha sido siempre: sincero, generoso, noble, leal; y niégase resueltamente á abusar de la buena fe y de la confianza de Filoctetes. Ahora bien: como éste no puede ni quiere vencer su odio contra los aqueos, el hijo de Aquiles renuncia á todas sus ambiciosas aspiraciones; ya resuelve conducir á su patria al héroe enfermo, cuando aparece de repente Heracles, el *deus ex machina*, y anunciando los decretos del Destino, modifica por completo los sentimientos y propósitos de Neoptolemo y de Filoctetes. Como se ve, la trama de esta tragedia, basada en el contraste de tres caracteres, no puede ser más sencilla, y se compone de solo dos actos separados por un stasimon que precede inmediatamente á la escena en que Neoptolemo cambia de modo de pensar. Pero el desarrollo y combinación acertada de estos caracteres, hacen del *Filoctetes* acaso la obra mejor y más acabada de Sófocles [1]). La aparición de Heracles no produce más que una *peripecia puramente externa;* esto es, que sólo afecta á la parte material de la acción; la *verdadera peripecia* está en el hecho de recobrar Neoptolemo su carácter propio, su lealtad y su nobleza; y esta última peripecia, consecuencia necesaria del carácter de los personajes y del desenvolvimiento de la acción, se opera realmente en el ánimo de Sófocles [2]).

En todos estos dramas predominan ideas *éticas*, fundadas, por supuesto, en principios *religiosos*, pues que los dioses siempre son los que dirigen las acciones humanas. Existe además, una tragedia en que Sófocles expone sus ideas religiosas con tal amplitud, que la obra entera podría considerarse como una exposición del culto y de las creencias del pueblo griego.

Este drama es *Edipo en Colono*, que según todos los testimonios antiguos, fué producto de los últimos días de la vida del poeta. Sófocles vivió ochenta y nueve años, pues que murió el 2 de la 93.ª Olimpiada, 406 a. Chr. [3]); pero no llevó él mismo á la escena

[1]) [De todas las tragedias que han llegado hasta nosotros, no sólo de Sófocles, sino de todos los demás trágicos, *Filoctetes* es la única que carece en absoluto de papeles de mujer. Esto es tanto más de extrañar cuanto que precisamente en la pintura de caracteres femeninos es en lo que más se distinguía Sófocles.]

[2]) [Véanse las observaciones que en contrario aduce Bernhardy, *Griech. Litteraturgeschichte*, vol. 2, 2, p. 372.]

[3]) Según autoridades antiguas, Sófocles murió el año 3 de la 93.ª Olimpiada,

el *Edipo en Colono*, sino que lo presentó su nieto *Sófocles el Joven*, hijo de Ariston, que una mujer de Sicione llamada Teoris había dado á Sófocles. Sófocles había tenido también en una ciudadana de Atenas otro hijo llamado Iofon, único que podía ser considerado como hijo legítimo y heredero del poeta. Iofon y Sófocles siguieron las huellas de su padre y abuelo componiendo tragedias, que el primero presentó en escena en vida de su padre y el segundo después de muerto su abuelo. Como la de Esquilo, toda la familia de Sófocles parece que se consagró á la musa trágica [1]). Pero el anciano mostraba, sin duda, más inclinación al descendiente de su adorada Teoris, y dícese que hizo toda clase de esfuerzos para asegurar al nieto una parte considerable de su fortuna; en vista de esto y temiendo Iofon ver muy mermada la herencia que aguardaba, se arriesgó á presentar á la fratria (especie de consejo de familia) la proposición irrespetuosa de que se privara al anciano de la administración de su fortuna, alegando que no podía ya administrarla. Sófocles, por toda respuesta á semejante imputación, leyó á los miembros de la fratria el parodos del *Edipo en Colono* [2]), que evidentemente acababa de componer, pues que lo presentaba como argumento para demostrar la falsedad de la acusación; y hace gran honor á los jueces el hecho de haber

esto es, el año del arcontado de Calias, en que se representó en las fiestas Leneas las *Ranas* de Aristófanes, comedia en que se presupone ya la muerte de Sófocles y la de Euripides. Pero en la *Vita Sophoclis* se coloca la muerte de Sófocles, siguiendo en este punto á Istro y Neante, en la época de las fiestas denominadas *Coes;* ahora bien, como estas fiestas eran parte de las Anthesterias que se celebraban en el mes del mismo nombre, después de las fiestas Leneas celebradas en el mes Gamelión, Sófocles debió morir el año anterior al del arcontado de Calias, esto es, el año 2 de la 93.ª Olimpiada. Suponiendo que haya en esto alguna confusión, y sustituyendo las fiestas Coes con las pequeñas Dionysiacas, no encontraríamos el tiempo necesario para meditar, componer y preparar para presentarla en escena, una comedia como las *Ranas*, aunque por hipótesis intercalásemos un mes entre el Poseideon y el Gamelión. [Véase el trabajo de Mendelssohn en las *Acta* de Ritschl.]

[1]) [La noticia que tomada de Istro reproduce la *Vita*, en la cual después de enumerar una serie de mejoras escénicas introducidas por Sófocles, se dice de él: ταῖς δὲ Μούσαις ᾤκασον ἐκ τῶν πεπαιδευμένων συναγαγεῖν, no puede interpretarse de otro modo que entendiendo que habla de la fundación de una corporación de amigos del arte de las musas, cuyo fin era el cultivo de la tragedia. Véase Sommerbrodt, *Der Musenverein des Sophokles*, en *Hermes*, lib. 9, y H. Sauppe, *De Collegio artificum scenicorum atticor.*, Göttingen, 1876.]

[2]) Εὐίππου, ξένε, τᾶσδε χώρας, versos 668 y ss. Véase el cap. XXII.

rechazado de plano, después de tan evidente testimonio de la claridad y firmeza de las facultades intelectuales del poeta, lo propuesto por Iofon, aunque legalmente tuviese éste motivo para pedirlo. Iofon debió reconocer más tarde su error y Sófocles debió perdonarle, pues que, según los antiguos, á esto aludía el pasaje del *Edipo en Colono* [1]), donde Antígona, para disculpar á Polínice, dice: «Otros muchos han tenido también hijos perversos, de carácter irascible y violento; pero exhortados por los amigos con suaves y conciliadoras palabras, se han sometido.»

Así, pues, Sófocles compuso en los últimos años de su vida, esta tragedia á que los antiguos llamaban con razon suave y delicioso poema [2]); ¡tan maravillosamente se hallan en ella expresados los sentimientos tiernos y dulces, y tanto resaltan, al lado de la fortalecedora esperanza, el dolor y la melancolía que inspiran las miserias humanas! Todo lector sensible á tales impresiones experimentará al recorrer con la vista este drama, idéntica viva emoción que si se tratase de la suerte del mismo poeta; y en él, más que en ningún otro poema, escuchará los acentos que parten del corazon [3]). El anciano Sófocles, trayendo á la memoria recuerdos de su juventud, cuando los monumentos y las leyendas de su patria, la aldea de Colono cercana á Atenas, habían producido honda impresión en su alma, expresa con sencillo y gracioso estilo sus patrióticos sentimientos en todas y cada una de las partes del drama, pero sobre todo en el admirable parodos en que el coro celebra las bellezas naturales y la antigua gloria de Colono [4]). Había en Colono muchos parajes consagrados por la fe popular á los poderes infernales, entre otros el bosque de las Erinnyas, á las cuales se daba el nombre de diosas venerables (Σεμναί); el llamado «umbral de bronce», que pasaba por ser una de las puertas que conducían á los infiernos, y el lugar que, según la tradición, habitaba la sombra de Edipo,

[1]) ἀλλ' ἔ'αὐτόν· εἰσὶ χἀτέροις γοναὶ κακαί, versos 1.192 y ss. [Es muy dudosa la exactitud de estas narraciones, cuyo origen atribuye Schneidewin, en su introducción general á su edición de las obras de Sófocles, á Sátiro el peripatético.]

[2]) *Mollissimum eius carmen de Oedipode*, Ciceron, *De finibus*, 5, 1, 3.

[3]) También—para no hablar de ideas más elevadas—en las lamentaciones del coro sobre las miserias de la vejez, verso 1.211. Estas lamentaciones contrastan con las alabanzas de una muerte tranquila después de una reconciliación con los dioses.

[4]) [Véase la nota 3 de la pág. 60.]

genio propicio que procuraba paz y bienandanza á la comarca y la ruina y la muerte á los enemigos de Atenas, especialmente á los tebanos. La idea de que Edipo, tan perseguido durante su vida por las Erinnyas, halló á su muerte reposo en su mismo santuario, hallábase desarrollada en diversos mitos relativos á comarcas diferentes y enlazábase con determinadas circunstancias locales [1]). Que una víctima de las deidades vengadoras, una vez reconciliada con éstas y á quien ellas mismas habían devuelto la calma, tuviese poder para hacer la felicidad de los mortales, era consecuencia necesaria de los fundamentales principios del culto de los dioses cthónicos entre los griegos, los cuales atribuían á la Tierra y á la Noche secreta y misteriosa abundancia de fuerzas vitales. Apoyándose en estas leyendas, hasta entonces sin duda poco difundidas por la poesía [2]), supuso Sófocles que al comienzo de su dolorosa carrera y antes de su encuentro con Layo, un oráculo de Apolo Délphico había anunciado á Edipo que hallaría el término de su triste y azarosa vida allí donde las Erinnyas le dieran hospitalidad. Edipo vagando errante por los alrededores de Colono, sabe de pronto que se encuentra en el santuario de aquellas divinidades, y reconoce que el oráculo va á cumplirse; los coloniatas, espantados al principio de la temeridad del extranjero bastante osado para penetrar en el bosque consagrado á las deidades venerables y terribles, y de la maldición unida á su destino, acuden resueltos á expulsarlo; pero la nobleza y generosidad de Teseo, rey de la comarca, le aseguran refugio y protección en el Ática. Entretanto, divúlgase otro oráculo entre los partidos que se disputan el gobierno de Tebas, y según

[1]) [Heródoto, 4, 149. Escolios al *Edipo en Colono*, verso 91.]

[2]) El mismo Sófocles dice en el verso 62, hablando de los templos y monumentos de Colono:

τοιαῦτά σοι ταῦτ' ἐστίν, ὦ ξέν' οὐ λόγοις
τιμώμεν', ἀλλὰ τῇ ξυνουσίᾳ πλέον,

esto es, que habían sido celebrados por las tradiciones locales y no por poetas ni oradores. Cuán lejos estaba Esquilo de abrigar tales ideas, demuéstranlo varios pasajes de los *Siete contra Tebas*, según los cuales Edipo había muerto en Tebas antes de la guerra, y según la tradición antigua allí debía hallarse enterrado. Véanse los versos 976, 1.004. Verdad es que Euripides en sus *Fenicias*, verso 1.707, acepta la misma tradición que Sófocles; pero aquella tragedia fué escrita hacia la 93.ª Olimpiada, cuando el *Edipo en Colono*, aunque aún no había sido representado, podía ser conocido ya por los atenienses amantes de la bella literatura.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

el cual obtendrá el triunfo el que posea á Edipo ó su tumba. Esto da materia á Sófocles para una serie de escenas en que Creon y Polínice, que tanto habían ultrajado á Edipo, se esfuerzan por captarse su benevolencia y su favor; pero ambos son enérgicamente rechazados por Edipo, á quien la protección de Atenas defiende de toda ajena violencia. El verdadero objeto de estas escenas, que ocupan todo el medio de la tragedia, es evidentemente presentar á Edipo anciano, ciego, maldito, desterrado y pobre, pero que favorecido por los dioses elévase á un grado de majestad y grandeza muy superior al de sus enemigos, los cuales, amparados de su poder, le habían ultrajado indignamente. Hasta en la cólera con que despide y maldice á su infame hijo Polínice, humillado ahora, hay cierta majestad; aunque á nuestro modo de ver la Charis griega aparezca aquí demasiado dura y acerba. Después de esta glorificación terrenal, óyese retumbar el trueno de Zeus que llama á Edipo á los infiernos. Las profecías del mismo Edipo de un lado, y de otro el relato del mensajero que se presenta en escena, anuncian al espectador cómo Edipo espléndidamente ataviado por la muerte y llamado por truenos y voces subterráneas, desapareció misteriosamente de la superficie de la tierra. Teseo pone término á las lamentaciones de las hijas de Edipo con estas palabras: «Quejarse de lo que revela el favor de los poderes subterráneos, es ofender á los dioses» [1]).

No se ocultará seguramente al lector atento, que este mito envuelve pensamientos de un valor universal y aplicables no sólo á Edipo, si que también al destino del hombre en general; y sentirá el irresistible atractivo de la dulce melancolía que anima toda la pieza: de esa silenciosa aspiración á la muerte que, libertándonos de los males terrenos, nos conduce á una existencia más pura. A estas ideas fundamentales hállanse subordinadas otras que, aun predominando en este drama más que en otro alguno, son siempre de un orden secundario: tales son las alusiones á la situación política de Atenas respecto de otros Estados [2]).

---

[1]) Verso 1.751: Παύσετε θρήνων, παῖδες· ἐν οἷς γὰρ
χάρις ἡ χθονία ξύν γ' ἀπόκειται,
πενθεῖν οὐ χρή· νέμεσις γάρ.

[Ofrece muchas dificultades determinar exactamente el texto de este pasaje.]

[2]) Es indudable que se hallan diseminadas en muchos pasajes de la obra alusiones á la guerra del Peloponeso y á las devastaciones de que estaba siendo víctima el Atica, pero que hasta entonces no habían alcanzado á la comarca de Colono y de la Academia, rodeada de olivos sagrados. Lo que en realidad parece extraño es el elogio que Teseo, verso 919, hace del carácter de los tebanos; pues Tebas se contaba en aquella época en el número de los enemigos de Atenas. Esta circunstancia induce á suponer que fué Sófocles el Joven quien agregó este pasaje, después que Trasibulo libertó á Atenas con el auxilio de los tebanos. Sin embargo, el estilo, la entonación y el carácter del drama son demasiado uniformes para justificar semejante sospecha. Así, pues, fuerza es suponer que Sófocles sabía que el pueblo tebano estaba animado de inmejorables disposiciones para con el ateniense, al paso que los aristócratas, que á la sazon empuñaban las riendas del Estado, se mostraban hostiles á Atenas. Terminada la guerra, el partido democrático de Tebas demostró siempre simpatías por los atenienses y antipatía profunda por los espartanos. [Véase Böckh, *De Sophoclis Oedipi Colonei tempore diss. altera.*, Berolini, 1826, p. 6, *Kleine Schriften*, vol. 4, p. 238 y ss.]

[1]) [A. Schöll, en su *Gründlichen Unterricht über die Tetralogie des attischen Theaters*, Leipzig, 1859, p. 146 y ss., combate en parte con buenos argumentos esta afirmación.]

[2]) [Véase O. Müller, *Kleine Schriften*, vol. 1, p. 287. La observación de Longino, § 33: ὁ δὲ Πίνδαρος καὶ ὁ Σοφοκλῆς ὁτὲ μὲν οἷον πάντα ἐπιῤῥέγουσι τῇ φορᾷ, σβέννυνται δ' ἀλόγως πολλάκις καὶ πίπτουσιν ἀτυχέστατα carece de fundamento, ó por lo menos no responde á nuestro modo de ser.]

Las tragedias de Sófocles son, pues, verdaderos cuadros psicológicos [1]): poéticas exposiciones de los secretos impulsos del alma, y de las leyes á que por su propia naturaleza están aquéllos sujetos. De todos los poetas de la antigüedad, Sófocles es el que más ha penetrado en las profundidades del corazon humano: para él los actos externos no son más que medios de manifestación y desenvolvimiento de las situaciones morales. Para describir este mundo psicológico, Sófocles ha creado un nuevo lenguaje poético. Si la poesía se distingue en general de la prosa, en que la primera imprime mayor viveza y claridad á las *ideas* y más animación y energía á las *sensaciones*, el estilo de Sófocles no podía ser en manera alguna tan poético como el de Esquilo, no sólo porque no describe con la misma enérgica viveza las impresiones sensibles, sino además porque su arte estriba más bien en la variedad y delicada gradación de sentimientos, que en provocar emociones fuertes. Así pues, el estilo de Sófocles se asemeja más á la prosa que el de su predecesor Esquilo; aunque se distingue de ella menos por la elección de los vocablos, que por la manera de emplearlos, por el modo como los enlaza y por cierto atrevimiento y sutileza en servirse de expresiones vulgares [2]). Gusta Sófocles de dar á sus palabras un significado que no es el usual y

---

[1]) [A. Schöll, en su *Gründlichen Unterricht über die Tetralogie des attischen Theaters*, Leipzig, 1859, p. 146 y ss., combate en parte con buenos argumentos esta afirmación.]

[2]) [Véase O. Müller, *Kleine Schriften*, vol. 1, p. 287. La observación de Longino, § 33: ὁ δὲ Πίνδαρος καὶ ὁ Σοφοκλῆς ὁτὲ μὲν οἷον πάντα ἐπιῤῥέγουσι τῇ φορᾷ, σβέννυνται δ' ἀλόγως πολλάκις καὶ πίπτουσιν ἀτυχέστατα carece de fundamento, ó por lo menos no responde á nuestro modo de ser.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

corriente, empleándolas más bien en su sentido propio y genuíno que en su acepción tradicional: por esto, sus frases hállanse siempre caracterizadas por cierta oscuridad y extraordinario alcance [1]), que á menudo degeneran en una especie de juego de palabras y de significados. Hay que tener en cuenta que en la época en que Sófocles escribió, el genio del pueblo griego atravesaba un período de progreso que comenzó entregándose á meditar en su propia naturaleza, en su actividad interior y en los medios de manifestarla: esto es, la palabra y el discurso; y que en esta labor, la reflexión aventajaba y dominaba más cada día á la intuición. Era pues natural que en este período la atención se fijara muy especialmente en la manera de expresar las ideas de un modo perfecto. Por otra parte, en aquella época los atenienses mostraban predilección marcada por el empleo de expresiones intrincadas y difíciles [2]); de tal suerte, que el orador que les exponía lisa y llanamente sus ideas les agradaba mucho menos que el que, dejándoles algo que adivinar, les procuraba ocasión de ejercitar su discernimiento y sagacidad. Por esto Sófocles juega á veces con el sentido de las palabras, á fin de que el auditorio, poniendo á contribución todas sus facultades intelectuales para descubrir el significado verdadero de una frase, pueda, una vez que lo ha conseguido, comprenderlo con mayores precisión y claridad. En las combinaciones sintáxicas, Sófocles se muestra siempre muy ingenioso; y hasta cierto punto refinado, al tratar de determinar con precisión exagerada todas las relaciones de subordinación y dependencia de las ideas. Estilo de tal índole no es fácilmente conciliable con la facilidad, la claridad y la fluidez, cualidades que, por otra parte, no eran características de la retórica de aquel tiempo. Sófocles observa y aprecia con recto juicio y fina habilidad todas las circunstancias accidentales, pero la corriente de su estilo es demasiado rápida; en este punto estriba principalmente la diferencia entre sus *primeras* y sus *últimas*

[1]) Alcance que no conocen ni los mismos personajes que hablan, de suerte que, sin saberlo, expresan la verdadera esencia y relaciones de las cosas. Esta es una de las cualidades esenciales de la ironía trágica de Sófocles, de que hablamos en el texto.

[2]) Cleon dice en Tucídides, 3, 38, que los atenienses se ilusionan fácilmente con la novedad en el estilo; que desdeñan lo vulgar; que admiran lo extraordinario; y que aun sin hablar quieren rivalizar con el orador, pues que le siguen rápidamente con el pensamiento y á veces le aventajan.

tragedias, pues que en varios pasajes del *Ajax*, del *Filoctetes* y del *Edipo en Colono*, encontramos la misma vehemente oratoria de Eurípides [1]). En las partes líricas de los dramas de Sófocles, la clara exposición de las ideas va acompañada de gracia y dulzura extraordinarias; algunos cantos corales son obras maestras de poesía lírica, capaces de competir con los de Safo en la belleza de las descripciones y en la gracia de los pensamientos. Sófocles, finalmente, cultivó también con maravilloso gusto el metro gliconeo, que tan admirablemente se adapta á la expresión de dulces sentimientos.

[1]) Como los discursos de Menelao, Agamemnon y Teucro en la segunda parte del *Ajax*, y la apología de Edipo en el *Edipo en Colono*, verso 960.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

CAPÍTULO XXV

Euripides.

Las tragedias de *Sófocles* son una de las más hermosas flores del genio ático, el cual sólo podía producirla en momentos que limitaran y separasen dos edades profundamente diferentes por sus sentimientos y por sus ideas [1]. Sófocles poseía á la perfección la libre cultura ateniense, fundada en la imparcial y serena observación de las cosas humanas, y ostentaba su criterio la independencia y la energía necesarias para juzgar rectamente aquellas mismas cosas. Con tales condiciones, Sófocles ve en todas partes algo inmutable á que no puede tocarse, que tiene sus raíces en lo más hondo de la conciencia, y que una voz interior nos aconseja no confundamos en el torbellino de la reflexión y del raciocinio. Sófocles es el más religioso, y al mismo tiempo, de todos los griegos, el de comprensión y talento más claros; él es quien, al tratar los asuntos positivos de la religión popular de la Grecia antigua, ha hallado el justo medio entre el apego supersticioso á las formas puramente externas y la oposición sistemática á las creencias trasmitidas por la tradición; y él, también, quien supo siempre llamar la atención hacia aquella parte de la religión que podía despertar sentimientos de verdadera piedad aun en los espíritus más reflexivos y cultos de su época [2].

---

[1]) Véase el cap. XX.

[2]) Es verdaderamente notable el respeto que tributa siempre á las profecías; y es que Sófocles no ve en ellas augurios absolutamente incomprensibles de males fortuitos, sino el conocimiento profundo de los grandes y justos designios del Destino, inspirados por la divinidad. En *Ajax*, *Filoctetes*, las *Traquinianas*, la *Antígona* y los dos *Edipos*, entre misteriosas y sibilinas frases, laten en las profecías grandes y profundas ideas. Euripides no muestra el menor apego á los adivinos y su ciencia. [Véase especialmente *Ifigenia en Aulis*, 956 y ss., en *Tauria*, 570 y ss., *Helena*, 763.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Las disposiciones de *Eurípides*, habida consideración del tiempo en que floreció, fueron completamente diversas. Aunque era sólo catorce años más joven que Sófocles, y murió algunos meses antes que él, diríase que perteneció á una generación perfectamente distinta, en medio de la cual las tendencias aun reunidas y armónicas en Sófocles y reguladas por el más noble concepto de lo bello, parecían haberse tornado irreconciliables enemigas. Comparado con Sófocles, cuyo sereno espíritu abarcaba sin esfuerzo las manifestaciones todas de la vida, Eurípides, de carácter naturalmente serio y por extremo propenso á la meditación en las cosas divinas y humanas, parecía extravagante y soporífero [1]). Consagrado al estudio de la filosofía de su tiempo, profundizó en las ideas relativas á la Naturaleza y al Universo mantenidas por Anaxágoras; y en punto al orden moral, habíase dejado seducir por ciertos razonamientos de los sofistas, aunque en conjunto concedió preferencia á la filosofía de Sócrates, enemiga irreconciliable y victoriosa de la sofística. Ignoramos lo que pudo decidir á un genio de esta índole á consagrarse á la poesía trágica, en cuyo terreno dió la primera muestra de su peregrino talento á la edad de 26 años, el mismo precisamente en que murió Esquilo, año 1 de la 81.ª Olimpiada, 455 a. Chr. [2]). Sea de ello lo que quiera, es lo cierto que la poesía trágica fué en adelante constante ocupación de toda su vida, y que no empleó otro medio que éste para ofrecer al público el fruto de sus meditaciones [3]). Ahora bien: la idea que Eurípides tenía formada de los asuntos por la musa trágica

[1]) στρυφνός y μισόγελως le llama Alejandro el Etolio en los versos citados por Aulo Gelio, *Noct. att.*, 15, 20, 8. [Véase además Aristófanes, *Ranas*, versos 79 y siguientes.]

[2]) Según la *Vita Euripidis* publicada por Elmsley, con arreglo á un códice de la Ambrosiana, y que con algunas alteraciones se halla también en códices de París y Viena. Según Eratóstenes, que asegura que Euripides comenzó su carrera trágica á los veintiseis años y que murió á los setenta y cinco, debió nacer el año 3 de la 74.ª Olimpiada, $4^{82}/_{83}$ a. Chr., si bien el *Marmor Parium* coloca su nacimiento en el año 4 de la 73.ª Olimpiada. Lo que indudablemente es pura fábula, es que naciera el dia mismo que se libraba la batalla de Salamina. [Véase la disertación de Mendelssohn en las *Actas* de Ritschl, citada en la primera nota del cap. XXIV.]

[3]) [Es problema aún no resuelto si la repetida mención de discursos de Eurípides en la *Retórica* de Aristóteles, 2, 6, y 3, 15, se refiere al poeta. De igual suerte no está en modo alguno comprobada la autenticidad de los fragmentos líricos que de él se citan. Véase Bergk, *Poetæ lyrici*, p. 590 y 591.]

escogidos, asuntos de imposible sustitución; el concepto que había formado de las tradiciones legendarias, era muy diverso del de Esquilo que veía en ellas sublimes designios de la divinidad, y distinto también del de Sófocles, el cual descubría en las mismas las más profundas soluciones del problema de la existencia humana. Eurípides se hallaba colocado en una situación embarazosa y falsa, pues que en los objetos de su poesía encontraba atractivos poderosos, y al mismo tiempo motivos de antipatía y repulsión. El gran trágico no sabía cómo armonizar los hechos relatados por las leyendas con sus convicciones filosóficas acerca de la naturaleza de la divinidad y de sus relaciones con el género humano, ni podía tampoco ocultar este conflicto [1]). De aquí la extraña necesidad en que se hallaba de combatir sus propios asuntos, tarea que realizaba de dos maneras: ya rechazaba como falsas las narraciones mitológicas contrarias á sus ideas más puras acerca de la divinidad; ya admitiendo como verdaderas las leyendas, presentaba como vulgares y mezquinos los hechos y los caracteres considerados por aquéllas como grandes y generosos. Así, los temas favoritos de Eurípides son el rapto de Helena y la venganza de Orestes. Helena, á quien no obstante todas sus debilidades supo adornar Homero de tanta dignidad como gracia, es siempre para Eurípides una cortesana vulgar, y Menelao un necio que por mujer tan indigna pone en peligro las vidas de tantos valientes. La venganza de Orestes, presentada por Esquilo como acto inevitable aunque horrendo, arranca las más severas censuras á Eurípides, para quien no es ni más ni menos que un crimen que Orestes cometiera instigado por el oráculo de Delfos.

Si no admitiéramos que Eurípides, como filósofo de clara inteligencia, se complacía en demostrar á los atenienses lo absurdo de muchas tradiciones á las cuales se concedía ciega fe y hasta se las miraba casi como sagradas, sería muy de extrañar que mostrara constante apego á los asuntos mitológicos y que no hubiese intentado sustituirlos con temas de su propia invención, como lo hizo su contemporáneo Agaton en el drama intitulado la *Flor* (Ἄνθος), según afirma Aristóteles [2]). Es de todas suertes eviden-

[1]) [Véase O. Müller, *Prolegomena zu einer wissensch. Mythologie*, p. 380 y ss.; y R. Förster, *Der Raub und die Rückkehr der Persephone*, Stuttgart, 1874, p. 52.]

[2]) [*Poética*, cap. 9. Respecto del título véase el cap. XXVI de la presente obra.]

te que en las obras de Eurípides, las tradiciones mitológicas no eran más que el fondo sobre el cual el gran poeta, con extraordinaria libertad y rayando á veces en los límites de lo arbitrario, dibujaba sus hermosos cuadros morales. Eurípides se servía de los mitos para producir situaciones en que poder presentar los hombres de su tiempo con toda la exaltación moral y los apasionados afectos que los caracterizaban. Con razon, pues, Sófocles, según Aristóteles afirma, distinguía los caracteres dramáticos de sus obras de los presentados por Eurípides, diciendo que él presentaba á los hombres tal y como debían ser, mientras que Eurípides los representaba tal y como eran [1]). En efecto, al paso que los personajes de Sófocles tienen siempre algo de noble y de grande, y aun las más mezquinas acciones hállanse en cierto modo justificadas y hasta ennoblecidas por las ideas ó sentimientos que las motivan [2]), Eurípides, despojando á los suyos de la grandeza ideal aneja siempre á su cualidad de héroes y de heroinas, los presenta adornados de todas las debilidades y menguadas pasiones de sus contemporáneos [3]), cualidades que forman á menudo peregrino contraste con la grave entonación y con la pompa exterior que consigo lleva el coturno trágico. Los personajes de Eurípides ostentan todos la facundia y la destreza en el uso de la palabra [4]) que distinguían á los atenienses de aquella época, y la apasionada vehemencia que, enfrenada al principio por la costumbre, iba poco á poco desarrollándose con libertad y desenfado: todos muestran afición á la polémica, aprovechan cuan-

[1]) Aristóteles, *Poëtica*, cap. 25, p. 1.460, b, 32: οἷον καὶ Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἵους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἷοι εἰσί.

[2]) Como los Atridas en *Ajax*, Creon en *Antígona*, Ulises en *Filoctetes;* Sófocles no presenta personajes verdaderamente perversos. Están muy cerca de serlo algunos personajes de Eurípides, por ejemplo Polimestor en *Hécuba*, Menelao en *Orestes*, los príncipes aqueos en las *Troyanas*. Hablando en general, no hay personaje de la tragedia antigua que hasta cierto punto no camine por buena senda á su modo de ver. Lo que es absolutamente malo y despreciable no tiene cabida en la antigua tragedia como la halla en la moderna. [Véase Ed. Müller, *Geschichte der Theorie der Kunst*, vol. I, p. 17 y ss. y nota 3 de la p. 223.]

[3]) Así Eurípides hizo personajes mezquinos, de héroes como Belerofon é Ixion. (*Séneca, *Epist.*, 115, *Eurip. fragm.*, edic. de Wagner, p. 219, fragm. 439 de Nauck.) Obedeciendo al mismo capricho hace de los siete jefes que asedian á Tebas, caracteres muy interesantes, pero que en nada aventajan á los demás.

[4]) στωμυλία δεινότης. Véase el cap. XX.

tas ocasiones hallan propicias para exponer sus ideas acerca de las cosas divinas y humanas, y discuten hasta los más insignificantes pormenores de la vida con gran minuciosidad [1]). Así, Medea diserta largamente acerca de la mísera condición de la mujer, que para comprarse un amo, necesita llevar en dote mucho dinero [2]); y Hermiona sostiene, en *Andrómaca*, la tesis de que un hombre prudente no debe consentir que su esposa sea visitada por mujeres extrañas, porque sus malas palabras podrían torcer sus buenas inclinaciones [3]). Eurípides debió consagrar largas horas al estudio del carácter femenino, pues casi todas sus tragedias están plagadas de pinturas animadas y de observaciones ingeniosas concernientes á la vida y á las costumbres de la mujer. Los actos apasionados, las audaces empresas, los planes hábilmente concebidos son, por lo general, obras de la mujer, y en su ejecución los hombres sólo desempeñan un papel bastante secundario. Fácil es imaginar cuánto extrañaría este sistema de arrancar á la mujer de la vida retirada y esencialmente doméstica á que se hallaba sujeta en Atenas; pero sería manifiesta injusticia tomar motivo de esto para considerar á Eurípides, cual con frecuencia lo hace Aristófanes, como enemigo irreconciliable de las mujeres; pues que en su manera de tratar los asuntos, hállanse perfectamente equilibrados el favor y los honores que dispensa al bello sexo, y las malas artes que le atribuye. Eurípides presenta también en escena á los niños con más frecuencia que sus predecesores, probablemente con el mismo propósito que los llevaban ante los tribunales los que, citados por éstos como autores de delitos graves, trataban de mover á compasión á los jueces con el espectáculo de su inocencia y de su abandono; y los presenta en escenas ante las cuales no puede permanecer insensible ningún espectador que sienta latir en su corazon el cariño de padre [4]). Raras veces, sin embargo, les obliga á hablar ó can-

[1]) οἰκεῖα πράγματα οἷς χρώμεθ' οἷς ξύνεσμεν, dice Aristófanes, *Ranas*, 959. (Véase E. Müller, *op. cit.*, parte 1.ª, p. 257.

[2]) Eurípides, *Medea*, 235.

[3]) *Andrómaca*, 944.

[4]) Como cuando Peleo lleva al pequeño Moloso para que desate las ligaduras de su madre aherrojada, *Andrómaca*, 724; en las *Troyanas*, Andrómaca, presa del dolor más vivo abraza, 735 y ss., al joven Astianax, á quien llevan muerto sobre un escudo, 1118; el niño Orestes acaricia á Agamemnon para moverle á dar oídos á los ruegos de Ifigenia.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

tar, tarea cuya realización habría ofrecido no pocas dificultades [1]).

No deja tampoco Eurípides de tratar en sus dramas asuntos políticos, para proporcionarse ocasión de emitir su juicio favorable ó adverso al estado de la cosa pública; condena el predominio de las masas, sobre todo el de los marinos, clase muy numerosa en Atenas [2]); y ataca con violencia á los demagogos, que con su desenfrenada temeridad llevan al pueblo á su propia ruina [3]). No se muestra tampoco propicio á los aristócratas de la época, cuyo orgullo, fundado en las riquezas ó en la alteza de la prosapia, presentaba á menudo como tremendo desatino [4]); pasando luego á manifestar francamente sus opiniones en este punto, declara que sólo en la clase media ha de buscarse la salvación de los Estados y la conservación del orden público [5]); y muestra singular predilección por los agricultores que, cultivando los campos con sus propias manos, son, á su juicio, los verdaderos patriotas y sostenes del Estado [6]). Por otra parte, dada la extraordinaria afición de Eurípides á buscar en toda relación ideas genéricas y abstractas, fácil es sacar de sus obras y reunir gran número de máximas y de razonamientos aplicables á las diversas situaciones de la vida

---

[1]) De estas escenas hallamos en *Alceste* y en *Andrómaca* (pues se oye gritar al otro lado del proscenio á los hijos de Medea). Un coreuta cantaba detrás de la escena la parte que representaba el niño, llamada παρασκήνιον ó παραχορήγημα, palabras que comprenden todo cuanto el coro hace que no sea parte de su misión principal. *Pollux, 4, 110, explica esto de diverso modo: «ὁπότε μὲν ἀντὶ τετάρτου ὑποκριτοῦ δέοι τινὰ τῶν χορευτῶν εἰπεῖν ἐν ὠδῇ, παρασκήνιον καλεῖται τὸ πρᾶγμα· εἰ δὲ τέταρτος ὑποκριτής τι παραῤῥέγξαιτο, τοῦτο παραχορήγημα (un servicio extraordinario del corego) ἐκαλεῖτο». C. Fr. Hermann, *De distribut. pers.*, etc., p. 38—44, 64—66. Véase también Sommerbrodt, *op. cit.*, páginas XXII—LV, el cual determina más claramente el sentido de παρασκήνιον de este modo: *quidquid in alterutro scenæ latere recitatur, canitur, agitur.* [*Scænica*, páginas 135 y ss.]

[2]) Se habla de la ναυτικὴ ἀναρχία en *Hécuba*, 611, y en *Ifigenia en Aulis*, 919.

[3]) El demagogo de Argos, argivo y no argivo, nombrado en *Orestes*, 895, parece representar á Cleofon, que gozaba de grande influencia en las postrimerías de la guerra del Peloponeso y que pasaba por tracio, esto es, ciudadano ilegítimo de Atenas.

[4]) Como en el notable pasaje de las *Suplicantes*, 241:

τρεῖς γὰρ πολιτῶν μερίδες, etc.

[5]) τριῶν δὲ μοιρῶν ἡ 'ν μέσῳ σώζει πόλιν, 247.

[6]) Los αὐτουργοί, véase *Electra*, 386; *Orestes*, 911.—Por el contrario, muestra siempre profunda antipatía á los *heraldos*, á quienes ataca cuantas veces encuentra para ello ocasión propicia.

humana; y precisamente esta circunstancia, que facilitó por extremo la formación de antologías y florilegios, motivó la admiración y el amor que al poeta profesaron los escritores de los últimos siglos de la antigüedad, más aptos para apreciar á los autores en los detalles que en el conjunto de sus obras, en los pasajes bellos é ingeniosos que en la composición total de sus poemas. En el diálogo, Eurípides se toma muchas libertades y se permite ampliarlo de una manera exagerada, censurando así, indirectamente y bajo el punto de vista poético, á sus predecesores y especialmente á Esquilo. En la *Electra* y en las *Fenicias*, se encuentran extensos pasajes que en Atenas debían interpretar todos: el uno como censura de la escena del reconocimiento en las *Coéforas*, y el otro, como censura también de la descripción de los héroes sitiadores de Tebas, antes de la terminación de la guerra: en sentir de Eurípides, ambas escenas eran poco naturales [1]). Aunque contemporáneo y émulo de Sófocles, Eurípides jamás lo censura de aquella suerte, é incluso en las *Ranas* de Aristófanes, sólo se muestra enemigo de Esquilo, cuyo estilo, grosero é inculto á su juicio, ridiculiza y desprecia. Esquilo era el favorito de los herederos de aquella generación de valientes atenienses que combatió en Maraton, mientras que Eurípides fué como el representante y el héroe de la juventud moderna, educada en las ideas sofísticas y versada en retóricos artificios. Sófocles se había levantado por encima de este eterno contraste y oposición perpetua de los partidos, hallando el modo de reconciliar y de reunir en su persona la severa moral antigua y los más amplios conocimientos del siglo. De todo esto se hallaban perfectamente penetrados los atenienses, entre los cuales Eurípides, durante su vida, no hizo tantos prosélitos como podría suponerse; así lo demuestra bien á las claras el hecho de que, aunque escribió noventa y dos dramas [2]), no obtuvo tantos premios trágicos como Sófocles [3]).

---

[1]) Eurípides, *Electra*, 523. *Fenicias*, 764. Eurípides encuentra oportuna esta descripción después de la batalla. Véanse los versos 1.120 y ss.

[2]) Citábanse como conservadas 75 tragedias, de las cuales sólo tres se consideraban apócrifas. [Las noticias más verosímiles se hallan en Dindorf, *Poetæ scenici*, p. 20.]

[3]) Eurípides ganó el primer premio el año 3 de la 84.ª Olimpiada, 441 a. Chr. [Por consiguiente, catorce años después de haber presentado en escena su primera obra. Véase el texto.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

A estas observaciones sobre el desenvolvimiento de las ideas de Eurípides en sus tragedias, agregaremos otras sobre la forma de las mismas, que como es fácil demostrar, guardó siempre perfecta armonía con la manera en que se hallaban tratados los asuntos. En este terreno deben considerarse casi como exclusivamente suyos dos elementos importantísimos: el prólogo y el llamado *deus ex machina* [1]). El *prólogo*, en el cual un personaje, dios ó héroe, refiere en un monólogo quién es, dónde se desarrolla la acción, lo que ha acontecido hasta el momento en que el drama comienza, y, cuando el personaje es un dios, que ha de suceder [2]), parecerá necesariamente á todo crítico imparcial un retroceso de una forma más perfecta hacia una más imperfecta. Sin duda es mucho más cómodo exponer el estado de las cosas en una narración independiente y aislada por completo, que en discursos y diálogos motivados en la misma acción dramática; pero precisamente porque estos relatos no se derivan del mismo drama, sino que son ni más ni menos que un recurso y una estratagema del poeta, hacen no poco daño á la forma de la tragedia. Que el mismo Eurípides lo entendía también así, demuéstralo una de las obras más antiguas que de él se conservan, la *Medea*, donde el poeta se esfuerza por disculpar, ya que no por justificar, un prólogo de aquel linaje: la nodriza de Medea, después de referir la suerte de su señora y su dolor, dice que su propia pena la impulsa irresistiblemente á contar al cielo y á la tierra la desventura de Medea [3]). Sin embargo, dadas sus inclinaciones y tendencias, difícilmente podía Eurípides dispensarse de comenzar sus obras con tales prólogos; pues

[1]) [Véase la p. 171. Por lo demás, Aristóteles, *Poética*, c. 15, señala como λύσις ἐκ μηχανῆς la huída de Medea en un carro tirado por dragones. Como medio sencillo mencionan esta solución, Platon, *Cratilo*, p. 425, d, Antifanes en Ateneo, 6, p. 222, a, y Ciceron, *De natura deorum*, 1, 20.]

[2]) Por ejemplo, en *Ion*, *Hipólito*, las *Bacantes* y hasta en *Hécuba*, donde aparece la sombra de Polidoro dotada del don de profecía; pero no en *Alceste*, cuyo prólogo es de muy diversa forma y está menos acabado. En las *Troyanas* el prólogo comprendido en el diálogo de Poseidon y de Athene repasa los límites de la acción dramática. [El adversario declarado de Eurípides, Aristófanes, se ha burlado de este prólogo en las *Ranas*, verso 946:

ἀλλ' οὐξιὼν πρώτιστα μέν μοι τὸ γένος εἶπ' ἂν εὐθὺς
τοῦ δράματος.

y más especialmente en los versos 1.198 y ss.]

[3]) Eurípides, *Medea*, 56 y ss.

que, como ante todo gustaba de presentar en escena personajes dominados por las más encontradas pasiones, veíase forzado á dar á conocer al espectador las circunstancias que los habían conducido á aquel punto, para poder pintar en todo su auge desde el comienzo del drama, la exaltación producida por la pasión en el ánimo del personaje [1]); además, buscando ocasión para desarrollar un variado juego de pasiones y de afectos del ánimo, coloca sus personajes en situaciones tan complicadas, que sería difícil hacerlas inteligibles para el espectador, sin un minucioso relato de lo acontecido; sobre todo cuando con singular arbitrariedad Eurípides se permite reemplazar en el mito con una intriga nueva, la que los atenienses conocían por la poesía y por la tradición [2]).

Por lo que al *deus ex machina* toca, puede decirse que desempeña en la conclusión de las obras de Eurípides casi el mismo papel que el prólogo en el comienzo; y es un síntoma que demuestra cómo se había perdido el principio del desarrollo natural y lógico de la acción dramática, y cómo, por ende, no se encontraba ésta en condiciones para engendrar por sí sola un comienzo, un medio y un fin naturalmente relacionados entre sí y que formaran un todo perfecto. Una vez que el poeta había dado á conocer al espectador en el prólogo las circunstancias que despertaran la apasionada emoción del protagonista, y el contraste producido por opuestas tendencias, hacía surgir toda una serie de complicaciones que avivaban y hacían cada vez más intrincados la lucha y el juego de las pasiones; en tal manera, que á menudo Eurípides no lograba hallar en estos apasionados actos de sus personajes, motivos que justificaran determinados fines como el triunfo definitivo de un partido ó la reconciliación de intereses opuestos. Entonces aparecía en los aires, por medio de cierto mecanismo, una divinidad que anunciaba la voluntad del Destino, restableciendo al propio tiempo la paz y el imperio de la justicia. Eurípides, sin embargo, llegó solo poco á poco y por sus pasos contados, al empleo por extremo arbitrario de este linaje de desenlaces; sus primeras obras terminan sin la intervención del *deus ex machina;* más tarde conduce la acción dramática á su término por obra exclusiva de los personajes que en ella intervienen, y

[1]) Como en *Medea*, *Hipólito* y otros.

[2]) Se hallarán ejemplos de lo que afirmamos, en *Orestes*, *Helena* y *Electra*.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

únicamente apela á la presentación de un dios, cuando necesita disipar dudas y tranquilizar completamente los ánimos. Sólo cuando ya terminaba su carrera poética, se permitió Eurípides descargar todo el peso de las dificultades en el *deus ex machina*, el cual se encargaba, no ya de desatar, sino de cortar el nudo de las pasiones humanas, imposible de deshacer por ningún otro medio [1]). Comprendiendo el poeta que tal expediente no podía en modo alguno, satisfacer el ánimo del espectador, trató de suplir este defecto por medios de puro artificio, y á este fin presentaba la divinidad rodeada de una aureola de luz y en toda la plenitud de su majestad y poderío, despertando de esta suerte en el público sentimientos de admiración y á veces de terror. Á menudo también, agregaba otras apariciones maravillosas y sorprendentes, que obtenía seguramente con el auxilio de ciertos artificios ópticos [2]).

Las licencias que Eurípides se permitió en la tragedia, alteraron también esencialmente el papel del coro. La verdadera misión de éste no era otra qne aconsejar, conciliar, calmar á los adversarios que, movidos por diversas ideas y considerando las cosas bajo distintos aspectos, creían tener razon en la contienda; así como los *stasima* no obedecen á otro fin que al de mantener un perfecto equilibrio en las turbulencias de la acción, recordando elevados principios á los cuales las partes contendientes deben someterse. El coro no cumple esta misión, sino en muy contadas obras de Eurípides [3]); pues aficionado el poeta á convertirlo en confidente y cómplice del protagonista, rara vez es apto para desempeñar papel tan elevado y digno: conocedor de los criminales proyectos que abriga el personaje dominado por pasiones

[1]) Lo mismo puede decirse del *Orestes*. También se halla el *deus ex machina* en *Hipólito*, *Ion*, *Ifigenia en Tauria*, las *Suplicantes*, *Andrómaca*, *Helena*, *Electra* y las *Bacantes*.

[2]) En *Helena*, en el momento en que los Dioscuros hablan á la fugitiva Helena, verso 1.662, como en *Ifigenia en Tauria*, verso 1.446, se ve claramente la nave con los fugitivos en el mar. En *Orestes* aparece Helena en los aires, verso 1.631. Indudablemente eran éstas imágenes preparadas é iluminadas por un procedimiento especial para que produjesen el apetecido efecto. A este fin empleábase evidentemente el ἡμικύκλιον, del cual dice Pollux, 4, 131, que servía para representar objetos distantes, por ejemplo héroes nadando en el mar ó elevados al Olimpo.

[2]) Sobre todo en la *Medea*, donde los stasima, compuestos total ó parcialmente en el animado ritmo de la armonía dórica, están destinados ya á justificar la cólera de Medea y su odio á Jason, ya á mitigar su sed de venganza.

violentas, jura no revelarlos; de suerte, que aun animado por la más loable voluntad, no puede evitar más tarde funestas consecuencias [1]). Como un coro colocado en esta situación, rara vez puede contar con la autoridad necesaria para que sus consejos refrenen las pasiones desapoderadas de los actores, Eurípides reemplaza los cantos corales de las pausas con narraciones líricas de acontecimientos pasados, que ofrezcan alguna analogía ó conexión con la acción dramática. ¡Cuántos cantos corales de Eurípides no son sino descripciones de los ejércitos griegos marchando contra Troya, ó de la terrible destrucción de esta ciudad! En las *Fenicias*, cuyo asunto es la lucha de los hermanos enemigos en Tebas, los cantos corales relatan las terribles y horrendas historias de la familia de Cadmos. Tales stasima podrían ser colocados entre aquellos cantos corales de que habla Aristóteles, á los cuales denominábase *embolima* porque se les encajaba arbitrariamente entre los actos del drama, á guisa de intermedios lírico-musicales [2]); sobre poco más ó menos, como hoy se amenizan los entreactos con cualquier trozo de música instrumental. Dícese que fué Agaton, amigo y contemporáneo de Eurípides, quien introdujo estos embolima [3]).

Sin embargo, no se perdió por esto en la tragedia de Eurípides el elemento lírico, sino que poco á poco fué pasando del coro á los actores. Los cantos de los actores constituyen una parte considerable de las tragedias de Eurípides, especialmente las monodias en que el protagonista, dando rienda suelta á los arranques de la pasión, manifiesta los impulsos y los tormentos del alma [4]). Estas monodias forman la parte más brillante de las obras de Eurípides, y Cefisofon, protagonista en todos sus dramas y su

[1]) Como en *Hipólito*, verso 714.

[2]) [*Poética*, c. 18: Καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου, καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ· τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ᾀδόμενα [οὐ] μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγῳδίας ἐστίν· διὸ ἐμβόλιμα ᾄδουσιν, πρώτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου καίτοι. τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα ᾄδειν ἢ εἰ ῥῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἁρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον ὅλον;]

[3]) Un importante crítico latino, el trágico y literato Accio, dice en un fragmento en Nonio, p. 178 de la edic. de Mercer: *Euripides, qui choros temerius in fabulis*. Otros críticos han supuesto que un canto coral de la *Helena* de Eurípides, verso 1.301, estaba tomado de otra tragedia; y en efecto, muchos pormenores de él, tendrían más satisfactoria explicación si en su orígen hubiera pertenecido al *Protesilao*.

[4]) Véase el cap. XXII.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

amigo íntimo, desplegaba en ellas toda su maestría [1]). Pero no hay que buscar en estas composiciones la alteza de miras de un espíritu que se nutre de grandes y elevados pensamientos, sino la expresión animada de emociones provocadas por actos externos. En Eurípides, sobre todo, este género lírico pierde rápidamente su fondo de verdad y su mérito intrínseco, de suerte que aquellas descripciones de angustias, de penas, de desesperación, degeneran en vano juego de palabras y de notas. En vano el poeta intenta darles cierto extrínseco atractivo, por medio de improvisadas sentencias, de preguntas y exclamaciones, de repeticiones frecuentes, y otros análogos artificios. Aristófanes, enemigo implacable de Eurípides, ha hecho resaltar en picantes parodias, el tono afeminado y frívolo de las partes líricas de los últimos dramas de aquel poeta [2]).

La debilidad y la pobreza de este lirismo, se revela hasta en la forma; la cual, no obstante el empleo de ciertos artificios y particularmente de la acumulación de sílabas breves, aparece cada vez más irregular y descuidada. En los sistemas gliconeos sobre todo, Eurípides, desde la 89.ª Olimpiada, 424 a. Chr., apeló á determinadas licencias que precipitaron la degeneración de la singular belleza y la gracia extraordinaria de este metro, en una especie de voluptuosa molicie [3]).

El dialecto de Eurípides en las partes dialogadas, no podía diferenciarse mucho de la manera de hablar á la sazon en uso en las asambleas populares y en el foro. Aristófanes llama á Eurípides poeta de discursos forenses [4]), y en otro lugar pretende que, para hablar en público, se necesita poseer el arte de hablar con «elegancia euripidiana» [5]). La claridad, la sencillez, la energía y la facilidad de aquel estilo, producía entonces extraordinario efecto; Aristófanes, á quien se tilda de haber tomado mucho del poeta trágico, blanco de sus constantes diatribas, confiesa haber adoptado la facilidad de su estilo; pero añade con sarcasmo, que

[1]) [Véase la p. 116 de este tomo; y Aristófanes, *Ranas*, versos 943 y ss.]

[2]) Véase Aristófanes, *Ranas*, 1.330 y ss.

[3]) G. Hermann ha llamado repetidas veces la atención sobre el cambio que se opera en el modo de tratar ciertos metros, hacia las 89.ª y 90.ª Olimpiada. [Aristófanes, *Ranas*, versos 1.322 y ss. se burla de las innovaciones introducidas por Eurípides.]

[4]) [*Paz*, verso 534.]

[5]) κομψευριπιδιτικῶς, *Caballeros*, 18.

andaba menos que él á caza de pensamientos en el diario bullicio del mercado [1]). Aristóteles [2]) observa que fué el primero en producir ilusión poética, sirviéndose de expresiones familiares; el espectador, pues, no necesitaba remontarse á un mundo extraño y sublime, sino que podía permanecer en Atenas en medio de los filósofos y oradores atenienses. Indudablemente, Eurípides fué el primero que quilató en la escena toda la presión que la fluidez del estilo con sus hermosos períodos y su cadencia armoniosa, ejerce en el público, y él también quien por tal medio operó una verdadera reacción en el ánimo de Sófocles. Pero tampoco se puede negar que, por abandonarse demasiado á esta facilidad en el decir, sus personajes son á menudo tan gárrulos como elocuentes. Esta misma circunstancia hace que el lector, cuya curiosidad se halla extraordinariamente excitada, eche con frecuencia de menos el mayor y más sólido bagaje de ideas y de sentimientos que ofrece el estilo más delicadamente acabado, más difícil, pero al mismo tiempo más expresivo de Sófocles. Por lo demás, Eurípides desciende tanto en la elección de vocablos, que usa en el sentido más vulgar, palabras que tienen significado más elevado y noble [3]); y no podemos tampoco pasar en silencio, aunque es misión de una historia de la *lengua* el probarlo con textos en la mano [4]), que en sus obras se encuentran vestigios de una cierta decadencia del amor á las reglas del lenguaje [5]): en los pasajes líricos, ciertas formas, y en el diálogo, ciertas combinaciones que quebrantan las leyes gramaticales de la lengua griega. Entre todos los escritores griegos, Eurípides es indudablemen-

[1]) Χρῶμαι γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῷ στρογγύλῳ,
τοὺς νοῦς δ' ἀγοραίους ἧττον ἢ 'κεῖνος ποιῶ.

Fragmento en los escolios á la *Apología* de Platon, p. 93, 8. Fragmento 397 de Dindorf.

[2]) *Retórica*, 3, 2, 5.

[3]) Asi empleaba el adjetivo σεμνός en el mal sentido, en el sentido de orgulloso (*Medea*, 219, véase Elmsley, *Hipólito*, 93, 1.056); παλαιότης lo usa en el sentido de simple, cándido, *Helena*, 1.056.

[4]) [O. Müller tenia ya hechos trabajos importantes para escribir una obra de esta naturaleza. Véanse los *Biographischen Erinnerungen* de E. Müller, vol. 1, pág. LVI de los *Kleine Schriften*.]

[5]) [Bernhardy, *Wissenschaftliche Syntax der gr. Sprache*, p. 13 y ss., hace algunas observaciones acerca de este punto. Respecto del estilo de Euripides, Aristóteles, *Retórica*, 3, 2, p. 1.404 b, 22, elogia la habilidad con que tomaba sus expresiones del lenguaje vulgar.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

te, el primero á quien puede tildarse de haber incurrido en tales defectos.

En estas observaciones generales acerca de la poesía de Eurípides, hemos llamado repetidas veces la atención acerca de la diferencia que existe entre las primeras y las últimas obras del poeta. Ahora, en el examen que vamos á emprender de varios de sus dramas, procuraremos hacer resaltar más claramente esta diferencia.

La primera tragedia de Eurípides que hoy se conserva—adviértase que seguimos el orden rigorosamente cronológico—es poco á propósito para que por ella podamos formar idea exacta de su estilo trágico en la época en que la escribió. El mismo monumento [1]) que nos ha dado á conocer el año en que fué representada *Alceste*, año 2 de la 85.ª Olimpiada, 438 a. Chr., dice también que éste era el último de una serie de cuatro dramas, esto es, que fué agregado á una trilogia á guisa de drama satírico. Este dato solo, nos coloca en el verdadero punto de vista desde el cual debe ser examinada la referida obra, y nos desembaraza de muchas dificultades con que tropezaríamos al intentar formar juicio exacto de ella. Declaremos ante todo francamente, que esta obra, con todas sus extravagancias, su héroe Admeto que por conservar su vida permite que muera su esposa, y que censura á su padre porque no se ofreció en sacrificio para salvarle á él; Heracles, que en la casa mortuoria se entrega á todos los excesos de la gula y de la embriaguez, y prorrumpe en estentóreos gritos [2]); con su escena última, en fin, en que Admeto, el viudo dolorido, se niega á recibir á Alceste resucitada, á quien Heracles le presenta como extranjera, merece más bien el título de tragi-comedia, que el de tragedia propiamente dicha. No logrará borrar lo que hay de cómico en estas situaciones, la disculpa sacada de la grosera sencillez de los poemas antiguos; cuando

[1]) Una didascalia de *Alceste e codex Vaticano*, publicada por Dindorf en la edición de Oxford de 1834. [Véase también el argumento de *Orestes*, en que se dice: τὸ δὲ δρᾶμα κωμικωτέραν ἔχει τὴν καταστροφήν, A. Trendelenburg, *Grammat. gr. de arte tragica iudiciorum reliquiæ*, p. 25, 27, 37 y ss. 60, 101; y O. Müller, *Kleine Schriften*, vol. 1, p. 239.]

[2]) [La desfavorable impresión que esta circunstancia produce, hállase aminorada por la consideración de que Heracles no tenía noticia de la muerte de la esposa de su huésped, y porque la resolución de sacarla de los infiernos obedeció á su deseo de rehabilitarse de su imprudencia. Véanse los versos 826 y ss.]

por otra parte, la brevedad del drama, comparado con las demás producciones del poeta, y la sencillez del plan cuyo desenvolvimiento no exige más que dos actores [1]), nos persuade de que esta producción no debe ser incluída en el número de las verdaderas tragedias de Eurípides. Lejos de esto, tal y como es, cumple perfectamente su misión de dar á una serie de verdaderas tragedias una conclusión que serene y tranquilice los ánimos exaltados por las violentas emociones del espectáculo trágico.

Por el contrario, la *Medea*, representada el año 1 de la 87.ª Olimpiada, 431 a. Chr., es, sin duda alguna, verdadero modelo de la tragedia de Eurípides, y un cuadro grandioso y conmovedor de las pasiones humanas. Eurípides se proponía retratar, cosa sin duda nueva y atrevidísima en aquella época, el doloroso estado de una mujer repudiada y ultrajada en su amor; y realizó esta difícil empresa con tal verdad y maestría en el carácter de Medea, que nuestras simpatías están resueltamente del lado de la esposa indignada: seguimos con vivo interés y con verdadera simpatía el astuto plan que medita para hallar ocasión propicia en que destruir cuanto era objeto del cariño del pérfido Jason; y hasta comprendemos la necesidad del asesinato de los hijos, aunque veamos con horror tan terrible desenlace. Cierto que no hay nada de noble y elevado en la ira de Medea contra su esposo, y cuantos contribuyeran á enajenarle su amor; pero la indomable energía de este sentimiento y la decisión con que todo lo subordina á él, aun torturando su propio corazon, encierran algo grande y verdaderamente trágico. La escena que representa la lucha moral que Medea sostiene entre sus deseos de venganza y el amor á sus hijos, es y será siempre, una de las más conmovedoras que se hayan desarrollado en el teatro. A esta tragedia cuadra perfectamente lo que Aristóteles dice de Eurípides: que si bien no ordena las cosas del mejor modo, es, en cambio, el más trágico de los poetas [2]). Dícese que Eurípides tomó el asunto de su *Medea* de un drama de otro trágico más antiguo ó contemporáneo, Neofron de Sicione [3]), y que en realidad no hizo

[1]) Pues el papel de Alceste cuando vuelve de los infiernos era representado por un comparsa mudo. Al papel de Eumelo se llamaba un paracoregema; véase la nota 1 de la p. 182 del presente tomo.

[2]) *Poética*, cap. 13.

[3]) [Véase el cap. XXVI.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

más que refundirlo; pero de todas suertes, esta refundición tiene tanto mérito como un trabajo original. Es muy probable que, como muchos sostienen, Eurípides fuera el primero que presentó á Medea como autora de la muerte de sus hijos, pues que la leyenda corintia atribuía el crimen á los corintios. Pero sea de ello lo que quiera, lo cierto es que si Eurípides introdujo esta modificación, no lo hizo, como algunos dan á entender, porque hubiera sido pagado por los de Corinto para que les librase de aquella acusación, sino porque sólo de esta suerte podía producir la leyenda un efecto verdaderamente trágico.

El *Hipólito coronado* [1]), representado por vez primera el año 4 de la 87.ª Olimpiada, 428 a. Chr. [2]), tiene grande analogía con la *Medea;* si bien es muy inferior á ésta, tanto bajo el punto de vista de la unidad del plan, como del de la armonía de la acción dramática y de su efecto total. El amor invencible que á Fedra inspira su hijastro, aquel amor que al verse desdeñado, se torna en vehemente deseo de arrastrar á Hipólito en la ruina de su madrastra, es una pasión muy semejante á la de Medea. La presentación en la escena ateniense de mujeres apasionadas y terribles en las manifestaciones de su amor, era una novedad que escandalizaba á más de un campeon de las costumbres antiguas. Aristófanes, por lo menos, aparenta creer á menudo que este linaje de representaciones teatrales, contribuyó eficazmente á corromper las costumbres de las mujeres atenienses. Pero la pasión de Fedra no constituye en absoluto, como la de Medea, el asunto capital del drama; el carácter principal en esta obra, es siempre el de Hipólito, modelo de continencia, amigo y compañero de la casta Artemis, y de quien Eurípides, en su manía de atribuir á edades pasadas los usos de su época, hizo un sectario de la ascética doctrina de los Orficos [3]). La perdición del joven príncipe, obra de la cólera de Aphrodite á quien despreció: tal es el asunto propio y la verdadera acción dramática de la obra; el amor de Fedra no desempeña en ella otro papel que el

[1]) Para distinguirlo de una tragedia más antigua intitulada *Hipólito cubierto* (*καλυπτόμενος, véase *Euripides fragm.* edic. de Wagner, p. 220, 221 [Nauck, *Tragic. gr. fragm.*, p. 390] y Welcker, *Die griech. Tragödien*, p. 739), refundido y notablemente mejorado en el *Hipólito coronado*.

[2]) [En la didascalia: ἐδιδάχθη ἐπὶ Ἐπαμείνονος ἄρχοντος Ὀλυμπιάδι πζ', ἔτει β', Dindorf, *Poetæ scenici*, escribe β' en lugar de β'.]

[3]) Véase el cap. XVI. [Verso 953 con la nota de Valkenaer.]

de resorte puesto en movimiento por la diosa enemiga de Hipólito. Es innegable que este plan, cuya base es la hipótesis del odio egoísta y cruel de una divinidad, no puede en manera alguna satisfacer completamente el ánimo, siquiera sean muchas las bellezas del drama, sobre todo en la pintura de la pasión de Fedra.

Hécuba, aunque de fecha más reciente [1]), debe ser colocada en aquella categoría de tragedias que presentaban en toda su energía la apasionada emoción del ánimo á que los griegos denominaban *pathos*. Se ha pretendido censurar en este drama la falta *de unidad de acción*, elemento mucho más importante en la tragedia que la unidad de tiempo y de lugar; pero tal censura es notoriamente injusta, pues no hay más que no perder de vista un punto á la protagonista, Hécuba, que es como el centro de toda la tragedia y referir á ella todos los acontecimientos, para encontrar cohesión y homogeneidad perfectas en una acción dramática que en apariencia es un disparate [2]). Los griegos piden el sacrificio de Polixena, hija de Hécuba, sobre la tumba de Aquiles; pretensión que desde el comienzo del drama, despierta dolor profundo en el ánimo de la madre y reina, tan terriblemente castigada por el Destino; al fin la arrancan de sus brazos, y sólo la espontánea resignación y la noble firmeza con que la doncella sufre la muerte, aminoran el dolor que agobia á la madre y que el espectador comparte con ella. En este momento, la esclava enviada á buscar agua del mar para lavar el cadáver de Polixena, se presenta llevando el cuerpo inerte de Polidoro, única esperanza de la vejez de Hécuba, y el cual había sido arrojado á la playa por las olas. La crisis, la *peripecia* del drama, estriba en que Hécuba, sumida en el abismo del infortunio, en lugar de prorrumpir en estériles quejas muéstrase más resignada que antes de esta última desgracia; y en que débil, agobiada por el peso de los años, prisionera, privada de toda ayuda, encuentra en su ánimo severo y enérgico,—pues Eurípides presen-

[1]) Aristófanes se burla de este drama en las *Nubes*, verso [717] 1.157,—por consiguiente el año 1 de la 89.ª Olimpiada, 423 a. Chr. El pasaje, verso 649, parece referirse á los reveses sufridos por los espartanos delante de Pilos (425 a. Chr). [Una alusión á las fiestas de Delos que se halla en los versos 455 y ss., corresponde al año 4 de la 88.ª Olimpiada. Véase Tucidides, 3, 104.]

[2]) *Véase Sommer, *De Eurip. Hecuba comment.*, III, p. 5 y ss., Rudolstadt, 1840.

ta siempre á Hécuba como mujer de extraordinaria osadía [1]),— medio de vengarse terriblemente de su pérfido y despiadado enemigo, el tracio Polimestor. Con la singular astucia de su sexo y utilizando hábilmente lo mismo las flaquezas que las virtudes de Agamemnon, logra no sólo precipitar al bárbaro en la ruina que le había preparado, si que también justificar su conducta ante el capitán griego.

Diríase que Eurípides agotó pronto los asuntos más adecuados á su poesía, pues en ninguno de sus dramas posteriores pinta con tan vivos colores la fuerza irresistible de una pasión, como en los celos de Medea y en la venganza de Hécuba. Pero como de todas suertes, su manera de tratar los asuntos no tenía, cual la de Sófocles, la virtud de adaptar á los caracteres y á las tendencias morales las antiguas leyendas, Eurípides trató de suplir el interés que no podía despertar presentando los efectos de grandes pasiones, con extraordinario lujo de acontecimientos que complican mucho la acción. Con el fin de mantener la curiosidad del espectador, apela á lo maravilloso; reemplazando de esta suerte el arte de desenvolver en sus fases fatales un gran destino, con el arte de excitar la sorpresa por medio de mil inesperados incidentes. Sus dramas de este período, abundan sobre todo en alusiones á acontecimientos contemporáneos y á la situación de los partidos en los diversos Estados de Grecia; alusiones que á menudo no tienen otro objeto que halagar la patriótica vanidad de los atenienses. Débese notar aquí, sin embargo, que el poeta no relacionaba, como lo hizo Esquilo, los acontecimientos legendarios con los históricos, ni consideraba el mito como base ó fuente de los destinos del pueblo griego en su época. Lejos de esto, no intentaba sino proporcionarse ocasión de agradar á los atenienses, ensalzando á sus héroes nacionales y deprimiendo á los de sus enemigos [2]).

Es imposible que, haciendo abstracción de estas intenciones políticas, los *Heráclidas* puedan despertar en el ánimo grata im-

[1]) También muestra ciertos ribetes de espíritu y carácter femeniles. En *Hécuba*, verso 794, dice que las leyes y la tradición (νόμος) son más poderosas que los dioses, pues que «merced á la tradición creemos en los dioses». En las *Troyanas*, verso 893, dirige una plegaria á Zeus, «sea quien quiera en su impenetrabilidad, sea la *necesidad de la naturaleza ó el espíritu humano*;» y con razon observa Menelao que aquí «innovaba» la plegaria á los dioses.

[2]) [Véase el elogio en el discurso de Licurgo, *Contra Leocrates*, § 100.]

presión. Eurípides refiere con tanta minuciosidad y exactitud como lo habría hecho un historiador dialéctico, la llegada de los Heráclidas á Atenas, donde los pobres perseguidos hallan protección y vencen á su perseguidor Euristeo, gracias á su bravura y á la de los héroes atenienses. Pero con todo, este drama no despierta gran interés trágico, y sólo le imprime alguna animación el episodio en que Macaria se brinda espontáneamente á ser sacrificada. Hay que confesar, sin embargo, que el poeta abusa del conmovedor espectáculo que ofrece el sacrificio voluntario, ó por lo menos no resistido, de una noble doncella [1]). Es evidente que la esencia y el verdadero alcance de esta tragedia estriban en las alusiones políticas: celebra Eurípides la generosidad de Atenas para con los Heráclidas, á fin de que aparezcan como ingratos sus descendientes los dorios del Peloponeso, acérrimos enemigos de los atenienses; y al final del drama, con el objeto sin duda de fortificar la confianza de la parte menos ilustrada del público en el éxito de la lucha, Euristeo anuncia que su cadáver protegerá el Ática contra los descendientes de los Heráclidas si alguna vez intentaran invadir el suelo ateniense. Verosímilmente este drama fué representado hacia el año 3 de la 89.ª Olimpiada, 421 a. Chr., cuando los argivos se hallaban á la cabeza de la confederación de los Estados peloponenses, y se temía que se unieran á los espartanos y á los beocios para marchar contra Atenas [2]).

Las *Suplicantes*, tragedia en que se desarrolla también una gran acción política expuesta con minuciosidad y exactitud á modo de enseñanza histórica, tienen grande analogía con los *Heráclidas*. Los funerales en honor de los héroes argivos muertos al pie de los muros de Tebas, honra negada por los tebanos y otorgada por Teseo, constituyen como el centro en torno del cual giran todas las demás particularidades del drama. Es muy probable que Eurípides aludiera con esto á la contienda surgida entre atenienses y beocios después de la batalla de Delium, por haberse negado estos últimos á entregar los cuerpos de los muertos para que se les diera sepultura (año 2 de la 89.ª Olimpiada,

[1]) Polixena, Macaria, Ifigenia en Aulis.

[2]) "Véase, sin embargo, Firnhaber, *De tempore, quo Heraclidas composuisse Euripides videatur*, Wiesbaden, 1846, p. 18 y ss. [Con un suplemento en *Philol.*, vol. 1, p. 443. Según von Wilamowitz-Möllendorf, *Analecta Euripidea*, Berlin, 1875, p. 153 y 154, los Heráclidas florecieron después del año 430 y antes del 427 a. Chr.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

424 a. Chr.) [1]). La alianza que al terminar el drama pacta con Atenas en nombre de todos sus descendientes el rey argivo, alude sin duda alguna al tratado de alianza concertado realmente por Argos y Atenas hacia aquella misma época, año 4 de la 89.ª Olimpiada, 421 a. Chr. [2]). Pero independientemente del significado político, encuéntranse algunas bellezas en el drama, sobre todo en los cantos del coro formado por las madres de los siete héroes y sus esclavas, á las cuales se incorporan luego siete adolescentes, hijos de los héroes muertos. El lugar en que la escena se desarrolla, el templo de Demeter en Eleusis, cuyo altar rodean las siete madres en actitud suplicante, da un fondo imponente á toda la tragedia. La cremación de los cadáveres y las urnas cinerarias que llevan los siete mancebos, debían producir extraordinario efecto; de otra parte, el sacrificio de Evadne que, animada por incontrastable entusiasmo se precipita en la hoguera donde arden los restos de su esposo Capaneo, había de despertar necesariamente en el público un sentimiento mezcla de sorpresa y terror [3]). Como se ve, Eurípides apeló en este drama á cuantos recursos podían realzar el efecto y la brillantez de la representación.

El *Ion* de Eurípides es drama que si bien encierra grandes bellezas, ofrece también los mismos defectos de los que hasta ahora llevamos examinados [4]): ni un solo carácter verdaderamente grande, ni una pasión vehemente, se encuentran en la tragedia; los actos de sus personajes son siempre motivados por la utilidad que de ellos se prometen sacar; y todo el interés estriba en el plan ingenioso de la intriga, de tal manera dispuesta que mientras de un lado mantiene por modo extraordinario la expectación del auditorio, de otro halaga con su desenlace el patriotismo de los atenienses. Apolo, que sin reconocer por hijo á Ion á quien había engendrado en Creusa, hija de Erecteo, quería elevarlo á la soberanía de Atenas, valiéndose de un oráculo ambicioso había hecho creer á Xuto, esposo de Creusa, que Ion era hijo suyo y que le había engendrado antes de contraer matrimonio. Pero el carácter violento de Creusa que, considerando á Ion como hijo ilegítimo de su marido y por ende como intruso en la antigua familia real de los Erectidas pretende envenenarlo, impide la realización de aquel plan; por su parte Ion, á quien los dioses protejen y salvan del peligro que le amenazaba, medita sangrienta venganza contra Creusa. En este momento se presenta la nodriza de Ion con las pruebas que atestiguan su origen; Ion abraza al fin como madre querida á la que hasta entonces había sido su enemiga implacable; y el buen Xuto, á quien dioses y hombres dejan en su error, recibe de buena fe en su casa y en su Imperio como hijo y como heredero, al hijo de Apolo. Claramente se ve que todo este drama conspira á conservar intacta la creencia que constituía el orgullo de los atenienses, á saber: su autoctonía, la descendencia directa de sus antiguos patriarcas, reyes nacionales nacidos de la tierra; el progenitor de la estirpe jónica que gobernaba el Ática no podía ser en modo alguno el hijo de un inmigrado extranjero como era Xuto, sino que debía descender de la estirpe puramente ática de los Erectidas [1]).

En el *Heracles furioso* se encuentran claros indicios de haber sido compuesto cuando su autor comenzaba ya á sentir los achaques de la vejez, verosímilmente hacia el año 3 de la 89.ª Olimpiada, 422 a. Chr. [2]). La tendencia principal de esta obra es evidentemente producir sorprendentes efectos; ciertas escenas, como la de la aparición de Lissa, y aquella en que por medio de un enciclema aparece Heracles encadenado y en el momento de recobrar la razon que había perdido, debían despertar en el público emoción extraordinaria [3]). En cambio carece totalmente de un pensamiento grande que, dominando el drama entero, pudiera procurar completa satisfacción al ánimo. Es muy difícil explicar por qué el poeta reunió en un solo drama dos acciones tan distintas como la liberación de los hijos de Heracles de las persecuciones del

[1]) [Tucídides, 4, 98 y ss.]
[2]) [Tucídides, 5, 47. El año de la alianza fué el 420.]
[3]) [Véase Schönborn, *Die Skene der Hellenen*, p. 187 y ss.]
[4]) [O. Müller ha discutido extensamente la autenticidad de esta tragedia en su trabajo sobre la edición de G. Hermann, Leipzig, 1827, *Kleine Schriften*, vol. 1, p. 261 y ss. Por lo que hace á la época en que se compuso el *Ion*, sólo puede asegurarse que no fué después de la 90.ª Olimpiada, como lo ha demostrado G. Hermann en su edición de Leipzig, 1827, fundándose en razones puramente métricas.]

[1]) [Véase O. Müller, *Dorier*, vol. 1, p. 248 y ss.]
[2]) En el canto coral, versos 639 y ss.: ἀ νεότας μοι φίλον—especialmente en las palabras: ἔτι τοι γέρων ἀοιδὸς κελαδεῖ μναμοσύναν. Véase también el décimoquinto fragmento de Cresfonte en Matthei (*el noveno en Wagner), [462 de Nauck].
[3]) [Véase O. Müller, *Kleine Schriften*, vol. 1, p. 536.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

sanguinario Licos, y la muerte de aquéllos á manos de su padre demente; pues sólo pudo inducir á Eurípides á hacer esta amalgama, el deseo de sorprender al espectador con cambio tan imprevisto y tan opuesto á lo que podía esperar. Tiénense por terminados ya los sufrimientos de Heracles y su familia, cuando de repente se presenta la diosa de la locura para ocasionar nuevas y mayores desgracias, y para preparar á los hijos una muerte cruel por mano del mismo que acababa de salvarlos, sin que para ello exista otra razon aparente que la enemiga de Hera contra el héroe que había dado cima feliz á cuantos trabajos le habían sido encomendados.

No nos han movido á colocar en este sitio el *Ion* y el *Heracles furioso*, determinadas razones extrínsecas sino pura y simplemente su carácter íntimo. Otros dramas, cuya época puede determinarse con certeza, demuestran más claramente cuál fué la forma de la tragedia de Eurípides á partir de la 90.ª Olimpiada, 420 a. Chr. Con creciente brío, se esfuerza por representar la agitación confusa é inquieta de las pasiones humanas, donde por virtud de imprevistas vicisitudes y de inesperados cambios predomina ya esta tendencia, ya aquélla; donde los planes del malvado fracasan; pero donde el justo sufre también los reveses de la fortuna y las angustias de la miseria, sin que se vea un motivo racional que justifique estos variados destinos de los personajes del drama.

Estas observaciones son perfectamente aplicables á *Andrómaca*, drama en que desde su comienzo aparece la infortunada esposa de Héctor, á la sazon esclava de Neoptolemo, despiadadamente perseguida por la esposa del hijo de Aquiles, la celosa y cruel Hermiona, y por su padre el espartano Menelao. Peleo interviene oportunamente para salvar á Andrómaca, obliga á Menelao á retirarse, y Hermiona queda sumida en la más honda desesperación. Entre tanto, llega Orestes, roba á Hermiona que en otro tiempo le había sido prometida para esposa, y prepara la muerte de su esposo Neoptolemo. Pronto, en efecto, llega la noticia de que por virtud de las intrigas de Orestes, Neoptolemo ha muerto en Delfos, y Thetis, que aparece como *deux ex machina*, no hallando en el pasado motivos de consuelo, búscalos en el porvenir, y predice que los descendientes de Andrómaca serán soberanos de la Molosia, y anuncia á Peleo una vida eterna é imperecedera entre las divinidades marítimas. La única idea dominante

que puede hallarse en tan laberíntico drama, es indudablemente el mal que una mujer perversa puede causar por mil modos directos é indirectos en una familia. Las alusiones políticas desempeñan también papel importantísimo en esta tragedia. Todos los caracteres perversos se hallan en hijos del Peloponeso, y sobre todo en espartanos; Eurípides, además, aprovecha con verdadera complacencia esta ocasión para hacer resaltar la perfidia de los hombres y el libertinaje de las mujeres de Esparta. Según todas las probabilidades, las acusaciones de perfidia y deslealtad que dirige á los espartanos [1]), aluden muy principalmente á las negociaciones del año 4 de la 89.ª Olimpiada, 420 a. Chr. [2]); circunstancia que induce á creer que este drama fué representado en el transcurso de la 90.ª Olimpiada [3]).

Las *Troyanas*, tragedia representada seguramente el año 1 de la 91.ª Olimpiada, 415 a. Chr. [4]), es, por lo menos en el estado que la poseemos, la más desordenada de Eurípides. En realidad no es otra cosa que un cuadro de los horrores de que es víctima una ciudad conquistada, y de las crueldades cometidas por los orgullosos conquistadores; si bien con frecuencia se da á entender que los vencedores son aún más desgraciados que los vencidos. La distribución de las mujeres troyanas entre los aqueos; Casandra, la

---

[1]) Véanse los versos 445 y ss., especialmente λέγοντες ἄλλα μὲν γλώσσῃ, φρονοῦντες δ' ἄλλα.

[2]) Cuando Alcibiades, con sus intrigas, había inducido á los embajadores de Esparta á decir al pueblo lo que ni debían ni querían comunicarle; impostura que nadie descubrió entonces, Tucídides, 5, 45.

[3]) [Es curiosa la noticia del escoliasta del verso 445, t. 4, p. 165, 10 en Dindorf: εἰλικρινῶς δὲ τοὺς τοῦ δράματος χρόνους οὐκ ἔστι λαβεῖν· οὐ δεδίδακται γὰρ Ἀθήνησιν. ὁ δὲ Καλλίμαχος ἐπιγραφῆναί φησι τῇ τραγῳδίᾳ Δημοκράτην. Respecto de la época, dice: φαίνεται δὲ γεγραμμένον τὸ δρᾶμα ἐν ἀρχῇ τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου. Además esta tragedia no aparece mencionada en las didascalias, por lo menos con el nombre de Eurípides. Dindorf, *Poetæ scenici*, praef., p. 19, supone que fué representada en la corte del rey Arquelao de Macedonia. Von Wilamowitz-Möllendorf, *op. cit.*, p. 148, coloca la composición de esta tragedia entre los años 430 y 424 a. Chr.]

[4]) Con otras dos tragedias, *Alejandro* y *Palamedes*, igualmente alusivas á la guerra de Troya y que se sucedían en orden cronológico (pues que *Alejandro* se refería á la reaparición de Paris antes de la guerra, y *Palamedes* á los primeros años de la misma); sin embargo, no constituyen una trilogia como las de Esquilo. [Conocemos la época á que corresponde por Eliano, *Historias varias*, 2, 8, el cual llama también drama satírico á *Sisifo*. Véase Nauck, *Tragic. gr. fragm.*, páginas 297 y 298.]

doncella profetisa, destinada á ser concubina de Agamemnon cuya suerte predice; Polixena, sacrificada sobre la tumba de Aquiles; Astianax, arrancado de los brazos de su madre para ser precipitado desde lo más alto de las murallas; luego la singular contienda de Hécuba y Helena en presencia de Menelao, el cual, mientras finge pedir estrecha cuenta á esta última de todos los males por ella causados, animado en realidad por muy diversas disposiciones siente vehementísimo deseo de llevar consigo á su patria á mujer tan seductora; y finalmente, el espectáculo de la ciudad incendiada con que termina la obra: todas estas escenas, no son en el fondo otra cosa que una serie de cuadros presentados sucesivamente á la contemplación y á la meditación del espectador. Lo más curioso de este drama, es que el prólogo, abarcando bastante más que la acción trágica, contiene la verdadera terminación de la obra; pues que en él los dioses Athene y Poseidon acuerdan hacer expiar á los griegos cuantos crímenes habían cometido, suscitando contra ellos terrible tempestad cuando regresaran á su patria. Preciso es suponer, en efecto, si se ha de obtener un desenlace en armonía con las intenciones del poeta, que la obra terminaba con la realización de aquel acuerdo; y cabalmente esta consideración nos inclina á sospechar—un pasaje de Aristóteles da algún valor á esta hipótesis [1])—que el epílogo de esta tragedia se ha perdido, y que en este epílogo, una divinidad, Poseidon ó Athene, se presentaba como *deus ex machina*, para describir la destrucción de la flota como si se estuviera realizando en aquel mismo momento. Es de creer también, que entre tanto se desarrollaba á los ojos del espectador alguna fantástica escena, semejante á las que hallamos en otras varias tragedias, y que en ésta debía ser el mar tempestuoso y el naufragio de la flota. De esta suerte, contra-

[1]) Aristóteles, *Poëtica*, cap. 15: φανερὸν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μή, ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ, ἀπὸ μηχανῆς, καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν. Es evidente que no alude aquí á la *Iliada* épica; ¿cuál, pues, podía ser la trilogia de Eurípides á que Aristóteles llama *Iliada* sino la formada por *Alejandro*, *Palamedes* y las *Troyanas*? [Esta hipótesis es tan inverosímil como la de Welcker, *Rhein. Museum*, 1837, p. 492, según la cual con el nombre de *Iliada* se alude en este pasaje á una tragedia intitulada asi. De una nota de Porfirio en los escolios á la *Iliada*, 2, versos 53 y ss., infiérese claramente que Aristóteles en el pasaje citado se refería á la intervención de Hera y Athene, señalándola como una solución ἀπὸ μηχανῆς.]

poníase al espectáculo del incendio de Troya, otro cuadro que había de llenar la doble misión de concluir y redondear los pensamientos desarrollados en el drama, y de satisfacer plenamente las ideas morales por el mismo despertadas.

Es casi indudable que la composición de la *Electra* coincidió con la expedición siciliana [1]). De todas las tragedias de Eurípides, es en la que más acentuada se halla la tendencia á reducir lo maravilloso de las grandes empresas legendarias, á los límites de lo verosímil. En este drama, apela á una invención que no deja de ser verosímil—que Egisto casó á Electra con un simple agricultor, para que sus hijos no pudieran poner en peligro algún día su poder y su influencia—para derivar de ella toda una serie de escenas, en las cuales reproduce los más insignificantes pormenores de una existencia pobre é indigente. La hija del rey se aplica á constante trabajo, menos por necesidad que para hacer resaltar la dureza con que la ha tratado su madre; y muéstrase mujer económica, riñendo á su marido por haber invitado á su pobre cabaña á personajes de calidad, diciéndole que busque algo que comer en casa de algún amigo porque de la casa de sus padres nada puede esperar, y otras muchas cosas análogas á estas. La muerte de Egisto y de Clitemnestra, es, en concepto de Esquilo, obra de la exagerada sed de venganza de los hermanos, los cuales se arrepienten amargamente de su crimen apenas acaban de ejecutarlo, y los mismos Dioscuros, *dii ex machina*, lo califican de acto imprudente del sabio dios Apolo [2]).

En la última escena de *Electra* [3]), anuncia ya Eurípides una modificación del mito de Helena que realizó poco después en un drama intitulado *Helena* [4]), en el cual la heroina, tan á menudo

[1]) El pasaje, verso 1.353, en que los Dioscuros se proponen proteger las naves en los mares de Sicilia, alude evidentemente á las flotas que se dirigian de Atenas á Sicilia. [Según Weil, *Sept tragédies d'Euripide*, la *Electra* es del año 413 a. Chr.]

[2]) [Véase O. Müller, *Kleine Schriften*, vol. 1, p. 417 y ss.]

[3]) Verso 1.290.

[4]) *Helena* fué representada al mismo tiempo que *Andrómeda* (*Schol. Ravenn.* á las *Tesmoforiazusas* de Aristófanes, 1.012). Ahora bien, *Andrómeda* fué presentada en escena ocho años antes que las *Ranas* de Aristófanes (escolios á las *Ranas*, 53) que apareció el año 3 de la 93.ª Olimpiada, 405 a. Chr. *Andrômeda* está parodiada en las *Tesmoforiazusas* (año 1 de la 92.ª Olimpiada, 411 a. Chr.) como obra del año precedente; y en muchos pasajes del mismo drama, Aristôfanes ridiculiza también la *Helena*, la cual por consiguiente debió ser representada el año 4 de

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

maltratada por el poeta, aparece como modelo de virtudes y de fidelidad conyugal. Para conseguir este resultado, Eurípides resucitó y acomodó á sus fines, muy arbitrariamente por cierto, la idea propalada por Estesícoro [1]) de que troyanos y aqueos habían combatido por un simple fantasma de Helena. Sin embargo, no parece cuerdo suponer que Eurípides adoptara en serio tal idea, considerándola como forma genuina y auténtica de la leyenda, puesto que sólo la utiliza para los fines de su tragedia; mas no tarda en recobrar, como claramente lo demuestra el *Orestes*, su primera manera de tratar á Helena,—manera para él mucho más familiar y cómoda—que consiste en presentarla como mujer prostituída y fugada de la casa conyugal. El tema capital de *Helena* es la huída de la heroina que sale de Egipto, cuyo joven monarca quiere obligarla á casarse con él. Helena debe exclusivamente su libertad á los ingeniosos planes por ella imaginados, y que Menelao se limita á ejecutar. El Egipto y los egipcios, revestidos de carácter perfectamente griego, suministran al drama un fondo por extremo interesante. Teonoe, hermana del rey, virgen profetisa, que cual protectora divinidad vela por la realización de los proyectos del esposo, es ciertamente una bella y nobilísima creación del poeta.

El mito de Helena, tratado como Eurípides lo hace en esta pieza, tiene grande analogía con la acción dramática desarrollada en la tragedia *Ifigenia en Tauria*; pero en esta última, el poeta antiguo no ha puesto en juego el incentivo del amor, sin duda porque Toas se siente ya suficientemente obligado por motivos religiosos á impedir la fuga de la sacerdotisa de Artemisa tauriana, y de los extranjeros destinados á ser sacrificados en el altar de la diosa. Por otra parte, la forma métrica de los cantos corales [2]), corrobora la hipótesis de que la *Ifigenia en Tauria* fué compuesta en aquella misma época (hacia la 92.ª Olimpiada). En

la 91.ª Olimpiada, 412 a. Chr. De esta suerte tienen explicación satisfactoria las violentas invectivas contra los adivinos, versos 744 y ss., que verosimilmente eran motivadas por el fracaso de la expedición á Sicilia, á la cual (según Tucídides [8, 1] y Aristófanes) había sido invitado el pueblo por los augures de Atenas.

[1]) Véase á este propósito el cap. XIV.

[2]) [Los tetrámetros trocaicos empleados en los versos 1.203—1.233, denuncian también una época posterior. Véase Rossbach y Westphal, *Gr. Metrik*, vol. 3, p. 147.]

este drama, todos los esfuerzos del poeta van especialmente encaminados á ofrecer al público un conjunto artístico, á presentar de una manera inesperada pero al mismo tiempo natural, el reconocimiento de Orestes y de su hermana, y á combinar un plan de fuga que, dadas las condiciones en que se hallan y sin perder de vista las dificultades y peligros que los rodean, sea perfectamente realizable. Además, encuéntranse en el drama otras bellezas, especialmente la nobleza y valor moral de sus caracteres, poco comunes por cierto en las obras de Eurípides. El alma pura y virginal de Ifigenia, inspira respeto aun á los mismos bárbaros; y sólo el amor á su patria y la conciencia de que cumple la voluntad de los dioses, la mueven á huir, y, según las ideas de los griegos, la excusan completamente de haber engañado al buen Toas. El poeta ha tenido también muy buen cuidado de no desdorar la noble imagen de Ifigenia, presentando á ésta como sacerdotisa encargada de inmolar las víctimas humanas: su misión consiste en consagrarlas rociándolas con agua á la entrada del templo, mientras que otras se encargan de introducirlas en el santuario é inmolarlas sobre el ara [1]); además, la suerte había querido que ningún griego hubiese arribado hasta entonces á aquellas playas para ser inmolado [2]). Con su fuga, el mundo helénico triunfa del fanatismo religioso de los bárbaros, reemplazándose el sacrificio real con un acto meramente simbólico [3]). Pero es aún más conmovedor y más interesante que el carácter de Ifigenia, la amistad de Orestes y de Pílades. Ningún drama antiguo exalta y glorifica la amistad como la *Ifigenia en Tauria* de Eurípides. La escena en que los amigos discuten cuál de los dos ha de ser el sacrificado, y cuál podrá regresar á su patria, es por extremo conmovedora, aunque es evidente que el poeta no se propuso enternecer con ella á los espectadores. En nuestro actual modo de ver las cosas, Pílades cede demasiado pronto á las instancias de su amigo, persuadido en parte por los argumentos de Orestes y en parte también, porque adorador más ferviente de Apolo Délfico, abriga la esperanza de que los oráculos del dios salvarán á ambos; nosotros, en tales circunstancias,

[1]) Versos 610 y ss.

[2]) Versos 250 y ss. (*Los versos 337—340 dicen lo contrario. Véase además la explicación de Hermann sobre el verso 250).

[3]) Versos 1.427 y ss.

exigiríamos un espíritu de sacrificio más entusiasta que no permitiese al alma dar abrigo á otra idea que la de la salvación del amigo. Pero los antiguos, de carácter más severo y de natural más rígido, no eran tan accesibles á arranques de este género; y sin olvidar los deberes de la amistad no perdían enteramente de vista otras ventajas y deberes sociales.

Aunque muy poco posterior, pues que fué representado el año 4 de la 92.ª Olimpiada, 408 a. Chr. [1]), el drama intitulado *Orestes* forma extraño contraste con *Ifigenia en Tauria*. Los gramáticos antiguos afirman que esta tragedia producía extraordinario efecto en la escena, pero que era muy inferior á las demás de Eurípides bajo el punto de vista de los caracteres, pues que todos sus personajes, excepción hecha de Pílades, eran perversos [2]). Luego agregan que la catástrofe rayaba en cómica [3]). Parece que Eurípides se propuso en este drama presentar un verdadero caos de pasiones egoístas, sin solución ó desenlace posible. En cumplimiento de la sentencia de un tribunal argivo, Orestes va á sufrir la muerte en castigo de su parricidio. Menelao, en quien cifraba todas sus esperanzas, le abandona por egoísmo y por vileza. Irritado ante este abandono, Orestes antes de morir, quiere vengarse de la autora de todos los males, Helena, que por temor á los argivos se mantenía oculta en el palacio; pero como Helena desaparece milagrosamente en los aires, amenaza con matar á su hija Hermiona, á menos que Menelao no lo perdone y no lo salve. Entonces se presenta Apolo, el cual ordena á Orestes que tome por esposa á la doncella sobre cuya cabeza acababa de blandir la espada, y le promete absolverlo de la maldición de parricidio. Con esto, el nudo de la acción dramática queda extrínsecamente desatado, ó mejor dicho, cortado, sin que el autor se cure ni siquiera de dejar indicado el desenlace de la verdadera trama, de dilucidar las cuestiones morales que la tragedia suscita, ni de depurar las pasiones por virtud de sus propios móviles; todo lo cual era, sin embargo, el verdadero objeto de la tragedia antigua en el sentido genuino de esta palabra. Lejos de esto, el drama que venimos examinando no ofrece más que una lamentable confusión de todos los esfuerzos y pasiones humanas.

[1]) [Según el escoliasta del verso 361, véanse también los versos 760, 891, 1.678.]

[2]) Los antiguos han llamado también la atención sobre las alusiones á los acontecimientos de aquella época; pues en el carácter de Menelao veían el símbolo de la incierta y vacilante política de Esparta. Véanse los escolios de los versos 371, 372, 903.

[3]) [Véase el cap. XXI, nota 1 de la p. 89.]

No son de época muy posterior las *Fenicias*, indudablemente una de las más preciadas tragedias de Eurípides, y, según testimonio fidedigno [1]), una de las últimas que el poeta presentó en la escena ateniense. Sin embargo, como sucede con todas las obras de la vejez de Eurípides, es muy difícil descubrir en ella huellas de debilidad y de decadencia. En general puede afirmarse, á juzgar por las muestras, que los años no ejercían influencia alguna perjudicial en las facultades intelectuales de los poetas de la antigüedad. En las *Fenicias* hallamos bellísimas escenas, como la primera, en que Antígona, acompañada de un antiguo servidor, contempla desde lo alto de la torre del palacio el ejército de los siete héroes y la entrada de Polínice en la enemiga ciudad de Tebas; á esta escena, podríamos agregar el episodio de Meneceo, si no fuese mera repetición de las escenas de Macaria en los *Heráclidas;* además, hay que tener en cuenta que Eurípides había abusado ya mucho del resorte de los sacrificios espontáneos, para que produjera gran efecto. No obstante todas las bellezas de detalle y de riqueza de materiales que las *Fenicias* ofrecen, pues comprenden no sólo la muerte de los hermanos enemigos, si que también la expulsión de Edipo y la doble heróica resolución de Antígona de sepultar á su hermano y de acompañar á su padre ciego y desterrado [2]), se echa de menos en aquel drama verdadera unidad de acción y armonía, que sólo pueden ser engendradas por una gran idea nacida en las profundidades del alma y madurada por el calor del sentimiento.

Tres dramas, de los cuales se conservan dos, *Ifigenia en Aulis*, *Alcmeon*, que se ha perdido [3]), y las *Bacantes*, fueron dados á co-

[1]) Escolios de las *Ranas* de Aristófanes, verso 53. [Véanse también los escolios de las *Aves*, verso 347. Según una incompleta anotación didascálica publicada por Kirchhoff, se representó ἐπὶ Ναυσικράτους ἄρχοντος. Este nombre no se halla en nuestros registros de Arcontes, y sin embargo designa á un miembro del ἄρχων ἐπώνυμος. Las *Fenicias* toman su título del coro, compuesto de doncellas fenicias que accidentalmente se hallaban en Tebas.]

[2]) No se comprende cómo Antígona pudiera creer factibles ambas determinaciones.

[3]) Era este el Ἀλκμαίων διὰ Κορίνθου, pues que Eurípides presentó en escena el Ἀλκμαίων διὰ Ψωφῖδος al mismo tiempo que *Alceste*. [Debemos esta noticia al escoliasta de las *Ranas* de Aristófanes, verso 67, que la cita como sacada de las

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

nocer después de la muerte del autor, por Eurípides el Joven, hijo, ó más verosímilmente, sobrino del gran trágico; y representados como obras nuevas en las grandes Dionysiacas. Júzgase verosímil que Eurípides terminara la última de estas tragedias, no para la escena ateniense, sino para que fuese representada en Macedonia [1]. Sábese que Eurípides pasó los últimos años de su vida, mientras que Atenas sufría cruelmente con la guerra del Peloponeso, al lado del rey Arquelao de Macedonia que, sin ser hombre de carácter muy noble y elevado, como soberano hábil hacía cuanto estaba de su parte para civilizar á su país; á este fin, habíase rodeado de un número considerable de poetas y de músicos griegos; y allí, según tradición muy generalizada en la antigüedad, murió y fué sepultado Eurípides. Imperaba el culto báquico en Macedonia, sobre todo en Pieria, al pie del monte Olimpo, donde más tarde debía andar errante Olimpia, madre de Alejandro, con los Mimalones y Clodones; y es muy posible que, habiendo organizado Arquelao en aquel paraje fiestas y representaciones dramáticas en honor de Dionysos [2], fueran en ellas representadas por vez primera las *Bacantes*. Así por lo menos, se desprende de las palabras del coro [3]: «¡Afortunada Pieria! Dionysos te honra y vendrá á danzar en tí con báquico fervor; él conducirá sus Ménades á través del Axios de rápida corriente, y del Lidias que esparce la prosperidad,»—ríos que Eurípides no habría seguramente celebrado tanto, si entre ellos no hubiera estado emplazada Pella, residencia de los reyes macedonios, desde donde la corte podía trasladarse á Pieria para asistir á las representaciones dramáticas.

Las *Bacantes*, drama en que se halla desarrollado el mito de Penteo cruelmente castigado por haber pretendido impedir que penetrase en Atenas el culto de Diónysos, y que nos ofrece del carácter apasionado y entusiasta de este culto un cuadro más animado y más completo que ninguna otra obra de la antigüedad [1], nos suministran al propio tiempo muy curiosas revelaciones acerca de las ideas religiosas de Eurípides en los últimos años de su vida. El gran trágico aparece en esta tragedia como convertido á la fe positiva, ó—para determinarlo con más exactitud—persuadido de que las argucias de los hombres no deben ejercer influencia alguna en la religión; de que la inteligencia humana no puede en manera alguna destruir las tradiciones de los antepasados, tan antiguas como el mismo tiempo; de que la sabiduría hostil á la religión es una sabiduría perversa y mezquina, y de otras análogas opiniones [2]), todas las cuales hállanse desenvueltas con especial insistencia en los discursos de los ancianos Cadmos y Tiresias, y constituyen la base de toda la composición dramática. Sin embargo, en esta misma obra, Eurípides—tan inseguro se siente en estas materias—se esfuerza en explicar, por medio del insustancial argumento del doble sentido de una palabra en su concepto mal interpretada, para rechazarla después de explicada, la leyenda del segundo nacimiento de Diónysos de un muslo de Zeus [3]).

No puede decirse lo mismo de la *Ifigenia en Aulis*, que evidentemente no ha llegado á nosotros de manos del poeta en forma tan perfecta y acabada como las *Bacantes*. En sus partes auténticas, es aquella una de las más hermosas tragedias de Eurípides, y la grandeza de la idea en ella desarrollada, induce á colocarla al lado de las obras de la época más floreciente del poeta, como *Hécuba* y *Medea*. La idea capital de la tragedia, consiste en demostrar que sólo un alma pura y virginal como la de la noble Ifigenia, sabe hallar una salida en el dédalo de complicaciones motivadas por las pasiones y los esfuerzos de los poderosos de la tierra, de los más sabios y valientes, engolfados en recíproca lucha. Eurípides echa aquí mano de cuantos medios halla á su alcance para mantener constantemente el interés de los espectadores: los infructuosos esfuerzos de Agamemnon para salvar á su hija; la

didascalias. Sobre la mayor exactitud de la forma Ἀλχμέων usada por los gramáticos, véase Cramer, *Anecd. Com.*, t. 2, p. 337, 4. Véase Nauck, *Tragic. gr. fragm.*, p. 302.]

[1]) [Véanse las observaciones que en contrario aduce F. G. Schöne en la introducción á su edición de las *Bacantes*, p. 27.]

[2]) Organizó igualmente certámenes dramáticos en Dion, Pieria, en honor de Zeus y de las Musas. Diodoro Siculo, 17, 16. Wesseling, 16, 56.

[3]) Verso 566.

[1]) [Las *Bacantes* es la única tragedia de cuantas se conservan, cuyo asunto está tomado del ciclo mítico de Diónysos. De índole idéntica eran dos trilogías de Esquilo que se han perdido: la *Licurgiada* y otra á la cual correspondía el *Penteo*, que, según las palabras de la *Hipótesis*: ἡ μυθοποιία κεῖται παρ' Αἰσχύλῳ ἐν Πενθεῖ, terminó Euripides.]

[2]) Véase el verso 210: οὐδὲν σοφιζόμεσθα τοῖσι δαίμοσιν y ss., verso 1.257: μὴ σοφοῖς χαίρειν κακοῖς.

[3]) Por la confusión de μηρός con ὄμηρος, verso 292.

compasión tardía de Menelao; la generosa promesa de Aquiles que se muestra resuelto á librar de la muerte y á defender contra el ejército entero á la que le estaba destinada para esposa; todo, en suma, conspira á rodear á Ifigenia de la aureola de una acción sublime y casi divina; pues que al prestarse espontáneamente á ser sacrificada, desata el complicadísimo nudo que en las tragedias de Eurípides sólo podían desatar los dioses. Desgraciadamente, esta obra tan admirable está desfigurada por multitud de interpolaciones tan mezquinas como insulsas en el fondo y en la forma [1]. No queremos juzgar demasiado severamente á Eurípides el Joven, considerando los pasajes interpolados, como adiciones con las cuales intentó éste completar la obra antes de su representación, porque esto equivaldría á suponer que á la muerte de los grandes trágicos, la tragedia había decaído rápida y completamente. Pero es tanto más difícil responder á esta pregunta, cuanto que existía en la antigüedad otro epílogo de la *Ifigenia en Aulis*, completamente distinto del que poseemos [2]. Es, sin embargo, posible y hasta probable, que fuese éste el epílogo agregado por Eurípides el Joven, y que otras copias sólo contuvieran las partes auténticas de la obra, completadas más tarde, durante la época de decadencia de la poesía, en la forma en que hoy las conocemos. Son tales el número y la variedad de las obras de Eurípides que se conservan, que para dar idea de su arte no hemos juzgado necesario tomar en consideración los dramas perdidos; aunque en muchos de éstos, si hemos de dar crédito á la crítica mordaz de Aristófanes y á las observaciones de otros escritores antiguos, hallaríamos pruebas más patentes aún que las que dejamos consignadas, de los defectos del poeta. Así, por ejemplo, su héroe-mendigo *Telefo* [3], re-

[1]) Entre ellas se hallan indudablemente incluídos el parodos del coro en su mayor parte y el epílogo. Véase H. Bartsch, *De Euripid. Iphig. Aul.*, Vratisl., 1837 (de cuya obra da cuenta E. Müller en la *Zeitschrift für. Altertumswissenschaft*, 1838, n.o 23) y H. Zirndorfer, *De Euripid. Iphig. Aul.*, Marburgi, 1838.

[2]) Según el pasaje tan discutido de Eliano, *Nat. Animal.*, 7, 39. [H. Weil en su edición de las siete tragedias de Euripides, Paris, 1868, p. 314, sostiene con razon, como verosimil, la hipótesis de que Eliano atribuyese por error á Eurípides versos de otro poeta.]

[3]) Eurípides introdujo en esta tragedia muchas modificaciones, aunque de ningún modo movido á ello por las burlas de Aristófanes en las *Ranas*, como podria inferirse de las afirmaciones de Eustacio, sobre la *Iliada*, 16, verso 1.084, pues que habia muerto cuando se representó aquella comedia. En general Eurípides, como sabemos por el *Hipólito*, solía modificar sus dramas. En el primer *Hipólito*, Fedra tenía un carácter más licencioso.

vela su afición á conmover los ánimos con el espectáculo de la miseria; las partes líricas de la *Andrómeda* ponen de manifiesto su amor á los recursos violentos; el *Sabio Melanipo* da idea de su manera de razonar en materias filosóficas; el *Piritoo*, y más especialmente el *Crisipo*, abundan en especulaciones acerca de la naturaleza y del alma humana; *Sísifo*, finalmente, estaba plagado de sofísticos argumentos acerca del origen de las religiones. Verdad es que algunos atribuyen, quizá con más fundamento, estas dos últimas tragedias á *Cricias*, el célebre estadista discípulo de Sócrates y de los sofistas [1]).

Gracias á la predilección que los antiguos mostraron por Eurípides [2]), se ha conservado también uno de sus *dramas satíricos* intitulado el *Cíclope*, aunque Eurípides no se distinguió mucho en este linaje de composiciones. El *Cíclope* es interesante como ejemplo de aquel género de poesía dramática, para el cual parece expresamente inventada la fábula de Polifemo; pero se echa en él de menos la originalidad y la inventiva que con razon perfecta podríamos esperar ver en un drama satírico de Esquilo.

Verosímilmente murió Eurípides el año 2 de la 93.ª Olimpiada, 407 a. Chr., aunque algunos escritores antiguos afirman que murió al año siguiente [3]). Sófocles, asociándose al duelo de todos

[1]) Hemos pasado en silencio el *Reso*, porque aunque existió un *Reso* de Eurípides, imitado según parece por Atio en la *Nictegersie* [la forma *Nictegreria* debe ser preferida según Welcker y Ribbeck, fundados en Paulo Diácono, p. 78. Véase Ritschl, *Opusc.*, t. 2, p. 530 y ss.]; [no opina así Ribbeck, *Die römische Tragödie in Zeitalter der Republik*, p. 362] el que se conserva no ofrece los rasgos característicos de las tragedias de Eurípides, y aun como imitación, se asemeja, más que á las producciones de este poeta, á las de Esquilo y á las de Sófocles. Verosímilmente pertenece á la tragedia ateniense de los últimos tiempos, y quizá á la escuela de *Filocles;* pues que el verso 944 no permite poner en duda su procedencia ateniense. Para demostrar que es de época anterior puede aducirse además el argumento de que se requiere la presencia de cuatro actores en la escena en que Paris se presenta en el momento mismo en que salen Ulises y Diomedes, y Athene continúa en el proscenio. [El *Piritoo* está tildado de apócrifo en la *Vita Euripidis*. Según Ateneo, 11, p. 496, b., dudábase si su autor era Eurípides ó Cricias. Sexto Empírico cita un largo fragmento de *Sísifo*, atribuyéndolo á Cricias, mientras que Plutarco atribuye varios versos del mismo drama á Eurípides. Véase Nauck, *Tragic. graec. fragm.*, p. 598 y 599.]

[2]) [Como ya tenemos dicho, descansa esta opinión en las numerosas sentencias que á menudo se citan.]

[3]) [Véase la nota 2 de la pág. 178 del presente tomo.]

los atenienses, presentó sin corona á sus actores en el primer certamen trágico. Esto debió acontecer en los juegos dramáticos del invierno de 407 á 406 a. Chr. Poco después, en la primavera del año 2 de la 93.ª Olimpiada, 406 a. Chr., murió Sófocles; así, por lo menos hay que suponerlo, si hemos de dar crédito á los escritores antiguos que fijan la fecha de su muerte en el tiempo en que se celebraban las fiestas Anthesterias.



CAPÍTULO XXVI

Los demás trágicos.

Por lo que hace á la tragedia griega poseemos por fortuna las obras maestras de los poetas á quienes sus contemporáneos, y en general la antigüedad, consideraron como los héroes de la escena trágica. Donde quiera que se habla del verdadero florecimiento de la tragedia en Atenas, allí aparecen los nombres de Esquilo, de Sófocles y de Eurípides. El Estado mismo los distinguió al dictar medidas encaminadas á conservar sus obras puras é intactas y á protegerlas contra las arbitrarias alteraciones de los actores [1]); pronto fueron más leídas que representadas en el teatro, y encarnáronse, por decirlo así, en toda la antigüedad.

Mas no por esto ha de mirarse á los demás trágicos, sus contemporáneos, como poetas insignificantes ó de mérito escaso, pues que muchos de ellos figuraron justamente al lado de los maestros y obtuvieron á menudo coronas trágicas. Pero aunque varias de sus producciones merecieron la unánime aprobación del público, faltaba á sus autores la penetración maravillosa y la originalidad que distinguieron á aquellos tres grandes trágicos, cuyas obras, de otra suerte, no habrían despertado tanto interés ni hubieran sido tan leídas, entre las generaciones posteriores.

Uno de los más antiguos de estos poetas trágicos de segundo orden, fué *Neofron* de Sicione, pues que Eurípides en una parte de su *Medea* imitó un drama suyo [2]). De todos modos conviene

[1]) Tal fué el objeto del psefisma de Licurgo. (Véase Plutarco, *Vitæ X oratorum*, p. 841 y ss. y Galeno en Hipócrates, *Epidem.*, 3, 2, t. 17, 1, p. 607 de Kühn. No parece en modo alguno que carezcan de interpolaciones las obras de los trágicos, y muy especialmente las de Eurípides.]

[2]) Véase la didascalia de la *Medea* de Eurípides (donde debe cambiarse γενναιοφρόνως διασκευάσας en τὴν Νεόφρονος) y Diógenes Laercio, 2, 134. [Otros escriben τὰ Νεόφρονος ὁ παρὰ Νεοφρονος. La noticia descansa en el testimonio

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

los atenienses, presentó sin corona á sus actores en el primer certamen trágico. Esto debió acontecer en los juegos dramáticos del invierno de 407 á 406 a. Chr. Poco después, en la primavera del año 2 de la 93.ª Olimpiada, 406 a. Chr., murió Sófocles; así, por lo menos hay que suponerlo, si hemos de dar crédito á los escritores antiguos que fijan la fecha de su muerte en el tiempo en que se celebraban las fiestas Anthesterias.



CAPÍTULO XXVI

Los demás trágicos.

Por lo que hace á la tragedia griega poseemos por fortuna las obras maestras de los poetas á quienes sus contemporáneos, y en general la antigüedad, consideraron como los héroes de la escena trágica. Donde quiera que se habla del verdadero florecimiento de la tragedia en Atenas, allí aparecen los nombres de Esquilo, de Sófocles y de Eurípides. El Estado mismo los distinguió al dictar medidas encaminadas á conservar sus obras puras é intactas y á protegerlas contra las arbitrarias alteraciones de los actores [1]); pronto fueron más leídas que representadas en el teatro, y encarnáronse, por decirlo así, en toda la antigüedad.

Mas no por esto ha de mirarse á los demás trágicos, sus contemporáneos, como poetas insignificantes ó de mérito escaso, pues que muchos de ellos figuraron justamente al lado de los maestros y obtuvieron á menudo coronas trágicas. Pero aunque varias de sus producciones merecieron la unánime aprobación del público, faltaba á sus autores la penetración maravillosa y la originalidad que distinguieron á aquellos tres grandes trágicos, cuyas obras, de otra suerte, no habrían despertado tanto interés ni hubieran sido tan leídas, entre las generaciones posteriores.

Uno de los más antiguos de estos poetas trágicos de segundo orden, fué *Neofron* de Sicione, pues que Eurípides en una parte de su *Medea* imitó un drama suyo [2]). De todos modos conviene

[1]) Tal fué el objeto del psefisma de Licurgo. (Véase Plutarco, *Vitæ X oratorum*, p. 841 y ss. y Galeno en Hipócrates, *Epidem.*, 3, 2, t. 17, 1, p. 607 de Kühn. No parece en modo alguno que carezcan de interpolaciones las obras de los trágicos, y muy especialmente las de Eurípides.]

[2]) Véase la didascalia de la *Medea* de Eurípides (donde debe cambiarse γενναιοφρόνως διασκευάσας en τὴν Νεόφρονος) y Diógenes Laercio, 2, 134. [Otros escriben τὰ Νεόφρονος ὁ παρὰ Νεοφρονος. La noticia descansa en el testimonio

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

distinguirlo de un Neofron más moderno, contemporáneo de Alejandro [1]).

Ion de Chíos vivió en Atenas en tiempo de Esquilo y de Cimon, de los cuales habla en sus fragmentos [2]). Fué un verdadero enciclopedista y, cosa rara en la antigüedad, prosista y poeta distinguido. En sus trabajos históricos, se descubre el dialecto y el estilo de Heródoto [3]), y compuso elegías [4]) y poesías líricas en diversos metros. Como poeta trágico no se presentó al público hasta después de muerto Esquilo, en la 82.ª Olimpiada, según parece, con la esperanza de reemplazar al gran poeta. Los asuntos de sus dramas estaban tomados en gran parte de Homero, y sus tragedias agrupadas en trilogias como las de Esquilo; pero los fragmentos que de ellas quedan son demasiado escasos é insignificantes [5]) para revelar su plan y conexión trilógica. Correctas y cuidadas en la ejecución, sus producciones carecían de la elevación y el vigor que caracterizan siempre al genio [6]).

Aristarco presentó por primera vez en escena sus producciones, el año 2 de la 81.ª Olimpiada, 454 a. Chr., y, como ya antes hemos dicho [7]), fué el primero que compuso tragedias de gran extensión y en la forma que después adoptaron Sófocles y Eurípides [8]).

---

de Aristóteles y de Dicearco. Diógenes Laercio y Suidas dicen de Neofron, con evidente inexactitud: οὐ φασιν εἶναι τὴν Εὐριπίδου τραγῳδίαν. Véase Welcker, *Griechische Tragödien*, p. 629.]

[1]) [No queda vestigio alguno seguro que demuestre la existencia de otro Neofron posterior. Suidas lo confunde con Nearco, como se desprende claramente de sus noticias acerca de Καλλισθένης.]

[2]) [Si la anécdota de Esquilo que refiere Plutarco, *De profect. in virt.*, p. 79, d. (véase Ion, en el *Florilegio* de Estobeo, 29, 89) está sacada de las *Epidemias* de Ion, no es punto claramente averiguado. Por el contrario, está tomada de aquella obra la que de Cimon refiere Plutarco en la *Vida de Pericles*, cap. 5 y 28.]

[3]) [No puede llamarse trabajos históricos, en el sentido propio de esta palabra, á las anotaciones de carácter personalísimo hechas por Ion.]

[4]) Véase el cap. X.

[5]) *Ionis Chii fragmenta*, collegit Car. Nieberding, Lips., 1836. [Mejor se hallan en Nauck, *Fragm. tragic. graec.* Entre los diez titulos que se conservan se encuentra *Onfala*, drama satírico, *Alcmene*, y otro intitulado así: Μέγα δρᾶμα.]

[6]) Longino, περὶ ὕψους, 33.

[7]) Cap. XXI.

[8]) [En la citada noticia de Suidas en que habla de Aristarco, que por lo demás no nació en Atenas sino en Tegea, dice: σύγχρονος ἦν Εὐριπίδῃ ὃς πρῶτος εἰς τὸ νῦν αὐτῶν μῆκος τὰ δράματα κατέστησεν; queda siempre por resolver una dificultad, á saber: cómo Sófocles era anterior á Aristarco, y cómo por lo menos el *Agamemnon* de Esquilo se equipara en extensión á las más largas tragedias. Según la noticia antes citada, Aristarco compuso 70 tragedias y obtuvo dos veces el premio.]

Algunas de sus tragedias, especialmente *Aquiles*, alcanzaron más tarde gran celebridad por haber sido imitadas por Ennio [1]).

Aqueo de Eretria [2]), hacia la 83.ª Olimpiada, presentó en el teatro de Atenas muchos dramas, de los cuales sólo uno obtuvo el premio. Su estilo era, según parece, bastante artificioso, alambicado y oscuro [3]); y en los fragmentos de sus obras [4]) se encuentran numerosos vestigios de una mitología extraña. No obstante estos defectos, compréndese perfectamente que muchos críticos antiguos le considerasen como el mejor autor de dramas satíricos, después de Esquilo. En estos dramas hállanse á menudo extrañas combinaciones y á veces expresiones rebuscadas.

Carcino y sus hijos constituyen una familia de trágicos que conocemos por las burlas de Aristófanes [5]). El padre era poeta trágico y los hijos figuraron como coreutas en la representación de sus dramas. Sólo uno de ellos, Xenocles, se consagró como su padre al cultivo de la poesía. Por lo que de varias citas puede inferirse, padre é hijo se distinguían por cierta aspereza en el estilo. Sin embargo, Xenocles con su tetralogia compuesta del *Edipo*, *Licaon*, las *Bacantes* y un drama satírico intitulado *Atamas*, obtuvo el premio en concurrencia con Eurípides, que presentaba la trilogia de que formaban parte las *Troyanas* [6]). No debe confundirse con Carcino el ateniense, otro Carcino más moderno, trágico también, y que había nacido en Agrigento [7]).

Agaton fué un genio muy original. Presentó en escena su primera tragedia el año 4 de la 90.ª Olimpiada, 416 a. Chr., joven aún, y pasó los años de la edad madura en la corte de Arquelao rey de Macedonia, donde murió el año 4 de la 94.ª Olimpiada,

---

[1]) [Véase el comienzo del prólogo del *Pœnulus* de Plauto.]

[2]) [Solo Suidas cita un poeta trágico del mismo nombre y de época posterior.]

[3]) [Ateneo, 10, p. 461, c.]

[4]) *Achaei Eretriensis fragmenta*, coll. de Urlich, Bonnæ, 1834. [Véase *Philol.*, 1, p. 557 y ss. y *Rhein. Museum*, vol. 29, p. 356], *De Aethone satyr. Achaei Eretr., scrips.*, E. Müller, Ratibor., 1837.

[5]) [Véase *Paz*, versos 787 y ss.]

[6]) [Eliano, *Historias varias*, 2, 8.]

[7]) [Esto es un error. El antiguo Carcino nació en Agrigento, pero trasladó su residencia á Atenas. Su nieto Carcino, hijo de Xenocles, floreció hacia la 100.ª Olimpiada y vivió en la corte de Dionisio el Joven.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

400 a. Chr. Su carácter extravagante indujo á Aristófanes en las *Tesmoforiazusas* especialmente, y á Platon en el *Banquete*, á retratarlo tan á maravilla que en sus descripciones se cree ver al hombre en carne y hueso. De naturaleza delicada y un tanto afeminado, abandonábase completamente á su carácter y á sus inclinaciones, tratando cuantos asuntos se le venían á las mientes con cierta graciosa coquetería. La parte lírica de sus tragedias era una agradable mezcla de halagüeños pensamientos y de encantadoras imágenes que, sin embargo, no lograba conmover los ánimos [1]. Como se ve, Agaton habíase apoderado de las nuevas artes por cuya virtud los sofistas, pero muy especialmente Gorgias, habían cautivado la atención del público ateniense. De Gorgias tomó la manera picante de emplear los pensamientos, para engañar al auditorio haciéndole creer que escuchaba ideas nuevas [2], y adornaba su estilo con antítesis y parítesis *(antitheta* y *parisa)* que daban á la construcción cierta regularidad simétrica, la cual respondía perfectamente al gusto en aquella época predominante. No obstante, sería para nosotros gran fortuna poseer un drama tan original como debía ser la *Flor* de Agaton [3].

Más afeminado aún debía ser el estilo de otro poeta á quien Cratino el cómico, llama solamente el *hijo de Cleómaco* [4]. El ar-

[1]) [Aristóteles, *Poëtica*, cap. 18, p. 1.456, a, 29, censura á Agaton porque los asuntos de sus cantos corales no tienen relación alguna con los de las tragedias respectivas. Véase el cap. XXV, pág. 187 del presente tomo.]

[2]) Como en el ejemplo citado por Aristóteles, *Retórica*, 2, 24, 10, p. 1.402, a, 10: «lo único que puede afirmarse como *verosímil* es que para el hombre hay muchas cosas *inverosímiles*.» [Es muy semejante á este otro ejemplo de Antifon, citado en el cap. XXXIII. Más que un juego de ideas parece haber pretendido hacer Agaton un juego de palabras, ó, para hablar con más propiedad, en él la palabra predomina á menudo sobre la idea. Tal es, por lo menos, la impresión que produce su estilo, con gran arte imitado en el discurso del *Banquete* de Platon, y algunos pasajes citados por otros autores, como por ejemplo el que cita Ateneo, 5, p. 185, a, y Clemente Alejandrino, *Stromateon*, p. 733:

τὸ μὲν πάρεργον ἔργον ὡς ποιούμεθα,
τὸ δ' ἔργον ὡς πάρεργον ἐκπονούμεθα.]

*Véase *De Agathonis poëtæ tragici vita et poësi, scrips.*, R. Reichardt, Ratibor., 1855.

[3]) [De esta tragedia de Agaton no tenemos más noticia que la que hallamos en Aristóteles, *Poëtica*, cap. 9, p. 1.451, b, 21: que su asunto era eminentemente poético. Welcker, *Griechische Tragödien*, vol. 3, p. 995 y ss., supone que su verdadero nombre era Antos. Nauck, *Fragm. tragic. graec.*, p. 592, y otros después que él tienen el título por apócrifo.]

[4]) Según el difícil pasaje de Ateneo, 14, p. 638, en el cual después de ὁ Κλεομάχου

conte, dice, le había preferido á Sófocles concediéndole un coro trágico, aunque no era digno ni de componer cantos para un coro de las voluptuosas y afeminadas fiestas de Adonis; y compara el coro de este poeta que expresaba en voluptuosas melodías ideas y sentimientos adecuados á ellas, con las licenciosas mujeres de Sicilia siempre propensas á la lascivia. Parece que este mismo poeta, llamado probablemente Cleomenes, compuso también cantos eróticos en forma lírica y trasladó el carácter de estos poemas á la poesía trágica.

En esta época, aparece gran número de cultivadores de la tragedia, sin que de esto pueda inferirse que el arte trágico hiciera grandes progresos. Aristófanes habla de millares de «aprendices» que componían tragedias y que eran aún más gárrulos que Eurípides; llama á sus poemas «nidos de golondrinas» y compara su poesía mezquina é incolora con el chillido de aquellas aves [1]; mas por fortuna estos aficionados á la poesía trágica, se contentaban con presentarse al público *una sola vez* como poetas trágicos. Componer tragedias era cosa tan común y tan general, que entre los poetas dramáticos encontramos hombres de las profesiones y de las tendencias más opuestas; por ejemplo, *Crícias*, el estadista oligárquico, y *Dionisio el Antiguo*, tirano de Siracusa que acudió muchas veces á Atenas para optar al premio trágico y que antes de morir tuvo la satisfacción de ser coronado en un certamen [2]. Estos poetas se servían de la tragedia para presentar disimuladamente al público, como lo hizo Eurípides, sus especulaciones sobre asuntos políticos y sociales. En el drama intitulado *Sísifo*, atribuído con más probabilidades de acierto á Crícias que á Eurípides [3], hallábase desenvuelta la perniciosa doctrina de los sofistas, según la cual la religión no era otra cosa que un recurso inventado por los políticos antiguos para sancionar los

debe escribirse τῷ Κλεομάχου: lo contrario es menos verosímil. Este poeta no podía ser en modo alguno Gnesipo, á quien Ateneo llama autor de cantos alegres. En todo caso hay que suponer con Casaubono, que antes de σκώπτει hay una laguna; y es muy probable que en este pasaje perdido se hablase más claramente de Cleomenes, con quien siempre iba unido el nombre de Gnesipo. [Véase Meineke, *Fragm. comic. græc.*, t. 2, p. 29.]

[1]) Aristófanes, *Ranas*, 89 y ss.: χελιδόνιων μουσεῖα. [Véase *Aves*, 1.445.]

[2]) [Año 1 de la 103.ª Olimpiada; véase Diodoro, 15, 74.]

[3]) Véase el cap. XXV. [Eurípides escribió un drama satírico con este mismo título. Véase Nauck, *Fragm. tragic. graec.*, p. 450 y 598.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

preceptos de las leyes con el temor á los dioses. De Dionisio sabemos que para impugnar las teorías de Platon acerca del Estado, escribió un drama al que él llamaba tragedia, pero que tenía más bien carácter de comedia [1]). Sábese también que Platon en su juventud compuso una tetralogia trágica, que arrojó al fuego cuando se convenció de que no había nacido para consagrarse á la tragedia [2]). En cambio, entre los hombres del partido contrario, *Meleto*, el acusador de Sófocles, no era filósofo sino poeta trágico de profesión, que combatió al gran sabio en defensa de los poetas de su tiempo [3]).

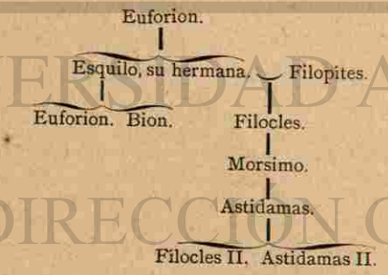
Las familias de los grandes poetas fueron las que contribuyeron más principalmente á conservar la poesía trágica después de la muerte de aquellos maestros. Como los grandes poetas no se consagraban al cultivo de la tragedia y á amaestrar anualmente los coros, movidos sólo por verdadera vocación, sino que en realidad miraban aquel arte como un simple oficio, no es extraño que como otras muchas profesiones, ésta se transmitiera también por herencia de padres á hijos. Sucedió á Esquilo una numerosa pléyade de trágicos, los cuales florecieron durante el curso de muchas generaciones [4]). Su hijo *Euforión* presentó en escena, ya obras

[1]) [Tzetzes, *Chiliad.*, 5, 182. Véase Nauk, *Tragicorum fragmenta*, p. 618.]

[2]) [Pueden verse los pasajes citados en Steinhart, *Platons Leben*, p. 73 y ss.]

[3]) [Aristóteles en las didascalias, escolios á la *Apología de Platon*, p. 330.]

[4]) Para la más clara comprensión, trazaremos el árbol genealógico de toda la familia, siguiendo especialmente á Böckh, *Tragœd. græcæ princ.*, p. 23 y Clinton, *Fast. Hell.*, p. XXXVI de la edic. de Krüger:



Según Suidas, Bion fué también poeta trágico. Filocles debió florecer antes de la guerra del Peloponeso, pues que ya Aristófanes se burla de su hijo Morsimo como poeta trágico, en los *Caballeros* (comedia representada el año 4 de la 88.ª Olimpiada, 424 a. Chr.) y en la *Paz* (puesta en escena el año 1 de la 90.ª

de su padre que aún no habían sido representadas, ya dramas compuestos por él que le valieron premios disputados á Sófocles y á Eurípides. De igual suerte, *Filocles*, sobrino de Esquilo, ganó el premio contra el *Edipo Rey* de Sófocles, tragedia en nuestro concepto insuperable. Filocles debía conservar no poco del estilo de su tío. En su tetralogia *Pandiónide*, desarrolló en una serie de dramas tan perfectamente enlazados como los de las tetralogias de Esquilo, los destinos de Procne y de Filomela; verosímilmente consecuencia de haber imitado el severo estilo de los trágicos antiguos, es la aspereza [1]) de que á menudo se le tilda. Parece que *Morsimo*, hijo de Filocles, hizo poco honor á la familia [2]); pero después de la guerra del Peloponeso, alcanzó ésta nuevo renombre con *Astidamas*, el cual compuso doscientas cuarenta piezas y obtuvo quince premios. De esta cifra claramente se infiere que casi todos los años, en las Leneas y en las grandes Dionisiacas, dió al público ateniense nuevas tetralogias y que por término medio ganó un premio en cada cuatro certámenes [3]).

Por lo que hace á la familia de Sófocles, *Iofon* era ya considerado como poeta trágico cuando aún vivía su padre; y Aristófanes le proclama único sostén de la escena trágica después de la muerte de los dos grandes maestros [4]). Ignoramos, sin embargo, qué respondería el tiempo á la pregunta del poeta cómico acerca de si Iofon no decaería al carecer de los consejos y dirección de su padre. Pocos años después, *Sófocles el Joven*, nieto del gran poeta, se daba á conocer, primero con los dramas no representa-

Olimpiada, 419 a. Chr.). Hay que tener en cuenta además que Astidamas se había dado á conocer como trágico el año 2 de la 95.ª Olimpiada, 398 a. Chr.

[1]) πικρία, escolios á las *Aves*, de Aristófanes, 284. Suidas en Φιλοκλῆς. Por esto se le dieron los sobrenombres de Ἁλμίων y χολή, salmuera y hiel.

[2]) [El escoliasta de las *Ranas* de Aristófanes, verso 151, le llama ὑπόψυχρος.]

[3]) Fué el primero de la familia de Esquilo que los atenienses honraron erigiéndole una estatua de bronce (Ἀστυδάμαντα πρῶτον τῶν περὶ Αἰσχύλον ἐτίμησαν εἰκόνι χαλκῇ), hecho que Diógenes Laercio, 2, 5, 43 cita como ejemplo de distribución injusta de honores; por supuesto no con perfecta razon, pues Astidamas vivió en la época en que la costumbre de erigir estatuas honorificas acababa de nacer. Las estatuas de poetas antiguos que más tarde se hallaban en Atenas, fueron erigidas mucho después de la muerte de aquéllos [y á instancia del orador Licurgo, según el testimonio del autor de las *Vitæ X oratorum*, p 841 y 842.] Con sin razon manifiesta se ha alterado aquel pasaje de Diógenes y se ha sospechado de su autenticidad.

[4]) [*Ranas*, 73 y 78.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

dos aún que le había legado su abuelo, y luego presentando en escena sus propias producciones. Debió ser uno de los poetas más fecundos de su tiempo, y sin duda el rival más temible de Astidamas el esquileida, pues que ganó doce premios con otras tantas tragedias.

Eurípides el Joven brilló también al lado de estos descendientes de los otros dos grandes trágicos, y hallóse respecto de su tío absolutamente en la misma relación que Euforión con Esquilo, y que Sófocles el Joven con su abuelo. Dió primero á la escena obras de su famoso predecesor, y después presentó tragedias originales [1]).

Al lado de estos sucesores de los grandes trágicos encontramos otros poetas en cuyas obras se ven más claramente retratadas las tendencias de la época, que sin embargo no dejaron de ejercer también gran influjo en los dramas de los maestros. No aparece en aquéllos la poesía trágica como independiente, sumisa sólo á sus propias leyes y únicamente atenta á realizar sus propios ideales, si no que se muestra subordinada al espíritu que informaba otros géneros literarios. La poesía lírica y la retórica fueron las que mayor y más directa influencia ejercieron en la tragedia de aquel tiempo.

Más adelante (cap. XXX) procuraremos caracterizar la poesía lírica de este período; aquí sólo consignaremos que durante él, las ideas y los sentimientos fueron perdiendo poco á poco su influjo y su poder, y que los elementos accesorios de la composición, antes subordinados á unas y otros, hiciéronse independientes. De esta suerte, el fondo quedaba subordinado á la forma, al efecto era sacrificado el fin principal, y por halagar los sentidos, omitíase sublimar y ennoblecer los sentimientos.

De cuantas noticias relativas á *Queremon* han llegado á nosotros, despréndese la extraordinaria influencia que en este poeta ejerció la lírica de su época. Floreció hacia la 100.ª Olimpiada, 380 a. Chr. Los poetas ditirámbicos de su tiempo, pasaban rápidamente en sus cantos de un ritmo á otro, y de un tono determi-

[1]) [En cuán poca estima fueron tenidos estos poetas en tiempos posteriores, despréndese claramente del hecho de no citarse un solo verso de Eurípides el Joven, y de que Sófocles el Joven solo es nombrado una vez como autor de tragedias por Clemente Alejandrino, *Protrept.*, 2, p. 26, refiriéndose á aquellas en que se hallaba desarrollada la historia de los Dioscuros.]

nado á otro distinto, sacrificando de esta suerte la unidad de carácter á una pintoresca variedad en la expresión. Mas en este punto Queremon fué más allá que todos los demás poetas, pues según Aristóteles, en su *Centauro* dió cabida á toda clase de metros; esto induce á suponer que aquel drama no era en el fondo otra cosa que un asunto épico tratado en forma semi-lírica [1]). Abundaban sus dramas en descripciones que, al contrario de lo acostumbrado por los antiguos trágicos, ninguna relación tenían con los asuntos respectivos, y que tampoco contribuían en manera alguna á ilustrar los actos, las relaciones ó la situación de un determinado personaje. Lejos de esto, la razon de ser de aquellas no era otra que el amor á describir asuntos que impresionaran agradablemente los sentidos. Ningún trágico pudo jamás rivalizar con Queremon en la pintura de la belleza femenina, en cuyo punto la musa de los grandes maestros era muy reservada y muy casta; y nadie tampoco describió como él toda la variedad de colores y de perfumes de las flores [2]). Por virtud de esto, la tragedia deja de ser un verdadero drama en que todo depende de las causas y del curso de la acción y de las manifestaciones de la voluntad humana; con razon, pues, decía Aristóteles hablando de Queremon y del poeta ditirámbico Licimnio, que eran *poetas para ser leídos* [3]); y refiriéndose luego en particular á Queremon, añade que era exacto, esto es, escrupuloso en los pormenores, como un verdadero escritor cuyo objetivo es el solaz que debe proporcionar á los lectores.

Pero fué mucho mayor la influencia que en la tragedia de los últimos tiempos ejerció la retórica, entendiendo por tal el arte de hablar, á la sazon cultivado y enseñado en las escuelas. La poesía dramática y la elocuencia se hallaban desde sus orígenes tan recíprocamente próximas, que á menudo parece como que se dan

[1]) Aristóteles, *Poëtica*, 1, lo llamaba μικτὴ ῥαψῳδία: debía, pues, tener un fondo épico. Ateneo, 12, p. 608, e, lo llama δρᾶμα πολύμετρον. [Véase también el oscuro pasaje de la *Poëtica* de Aristóteles, cap. 24, p. 1.460, a, 1: ἔτι δὲ ἀτοπώτερον εἰ μιγνύοι τις αὐτα (esto es, τὸ ἰαμβικὸν καὶ τετράμετρον) ὥσπερ Χαιρήμων.]

[2]) **De Charemone poëta trágico, scrips.*, H. Bartsch, Mogunt., 1843. *Poët. tragic. gr. fragm.*, edic. Fr. G.Wagner, t. 3, p. 127—147. [Nauck, *Tragic. graec. fragm.*, p. 608 y ss.]

[3]) ἀναγνωστικοί, Aristóteles, *Retórica*, 3, 12, p. 1.413, b, 12. [Véase Welcker, *Griechische Tragödien* vol. 3, p. 1.082. E. Müller, *Zeitschrift für Altertumswissenschaft*, 1838, p. 188 y ss. También se dice del poeta cómico Filemon que sus obras eran más para leídas que para representadas. Véase el cap. XXIX.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

la mano por encima del abismo que separa la poesía y la prosa. Al paso que la elocuencia trata de determinar por medio de la palabra las convicciones y la voluntad de los hombres, la poesía dramática determina los actos de los personajes con el desarrollo de ideas propias ó con la exposición de opiniones ajenas. La costumbre de los atenienses de escuchar extensos discursos en los tribunales y en las asambleas, por una parte, y por otra su afición á las arengas, contribuyeron eficazmente á que la tragedia, aun en la época de su mayor florecimiento, contuviese multitud de arengas y discursos, que no habrían tenido en ella cabida si la vida pública hubiera seguido en Atenas distinto rumbo. Pero con el transcurso del tiempo, este elemento se desarrolló de tal suerte, que no tardó en repasar los justos límites, como se ve ya en Eurípides y más aún en sus sucesores. Estribaba este abuso en que los discursos, que en el drama no debían desempeñar otra misión que la de explicar los cambios operados en las ideas y en las disposiciones de los actores y determinar la convicción y los actos de los personajes, convirtiéronse bien pronto en elementos capitalísimos de la tragedia, en tal manera, que las situaciones dramáticas y en general todas las diversas partes del drama conspiraban sólo á proporcionar al poeta, ocasión de desplegar en toda su brillantez las más hermosas galas de la oratoria. Como á este ejercicio puramente retórico faltaba la realidad de la vida, y como por otra parte el poeta podía presentar las ideas capitales de su obra como mejor le pareciera, claro es que la elocuencia trágica había de aportar necesariamente al drama multitud de formas artificiosas de que la realidad prescindía porque le eran inútiles, y había de asemejarse más á la retórica de los sofistas, que á la palabra de un Demóstenes que, inspirado por los grandes acontecimimientos de su época, se remontaba sobre todas las argucias de escuela.

Teodectes de Faselia, el más notable cultivador de este género, floreció hacia la 106.ª Olimpiada, 356 a. Chr., en tiempo de Filipo de Macedonia. Aunque se dedicó á la filosofía, consagró especialísima atención al estudio de la retórica, y fué discípulo de Isócrates, uno de cuyos hijos llamado Afareo [1]), pasó tambien de

[1]) [Hijo adoptivo. Isócrates se había casado con la viuda del sofista Hipias y había adoptado á Afareo. Véase las *Vitæ X oratorum*, p. 838, a. Debe mencionarse también como poeta trágico entre los discípulos de Isócrates á Astidamas, hijo del ya citado en la pág. 217 del presente tomo, el cual era según parece el poeta trágico favorito de mediados del siglo IV a. Chr. Véase U. Köhler, *Geschichte des athenischen Theaters*, en las *Mitteilungen des archäologischen Institut in Athen*, vol 3, p. 115.]

la escuela de los retóricos á la escena trágica. Sin embargo, jamás abandonó sus primeros estudios y fué orador al par que poeta trágico. En las espléndidas fiestas funerarias que Artemisa, reina de Caria, organizó el año 4 de la 106.ª Olimpiada, 353 a. Chr., para honrar la memoria de su esposo Mausolo, Teodectes, en concurrencia con Teopompo y otros oradores coetáneos, pronunció un panegírico del muerto y presentó además una tragedia intitulada *Mausolo*, cuyo asunto tomó sin duda de las tradiciones mitológicas ó de la historia primitiva de Caria, y cuyo fin era hacer el elogio del rey que acababa de morir [1]). Teodectes supo encarnar tan á maravilla en sus tragedias el gusto de su época, que de trece certámenes en que tomó parte, quedó vencedor en ocho [2]); el mismo Aristóteles, amigo, y según algunos maestro también de Teodectes, sacó de sus tragedias muchos modelos de arte retórica. Así, por ejemplo, en la tragedia intitulada *Orestes*, Teodectes justificaba el asesinato de Clitemnestra, poniendo en labios de su matador estos dos argumentos: la mujer que mata á su marido, debe morir; el hijo debe siempre vengar á su padre; pero con verdadera habilidad sofística, suprimía el tercer argumento, á saber: que el hijo tiene por consiguiente el derecho de matar á su madre [3]). En otra tragedia suya intitulada *Linceo*, Danao y Linceo discutían ante un tribunal argivo: el primero había descubierto el secreto matrimonio de su hija con el egiptiada, y le llevaba ante el tribunal para que fuese por éste condenado; pero de improviso resultaba que Linceo triunfaba en el litigio, y

[1]) Como el *Arquelao* de Eurípides había sido compuesto evidentemente en honor del rey Arquelao de Macedonia. El nombre de Mausolo es muy antiguo en Caria. Véase Heródoto, 5, 118. [Descansa esta afirmación en una hipótesis bastante insegura. Las palabras de Gelio, *Noctes atticae*, 10, 18, 7, *extat nunc quoque Theodecti tragœdia, quæ inscribitur Mausolus, in qua eum Magis quam in prosa placuisse Hyginus in exemplis refert*, inducen á sospechar que el protagonista de la obra debía ser el difunto rey Mausolo. Véase O. Ribbeck en el *Rhein. Museum*, vol. 30, p. 146.]

[2]) Según el epigrama citado por Esteban de Bizancio en la palabra Φασηλίς. Según Suidas, compuso 50 dramas; y si esta cifra es exacta, presentó en concurso 11 tetralogias y solo dos trilogias.

[3]) [Aristóteles, *Retórica*, 2, 24, p. 1.401, a, 35.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Danao era condenado á muerte [1]). Discursos hábiles, plagados de capciosos argumentos, escenas de reconocimiento ingeniosamente intercaladas, paradojas diestramente sostenidas: tales eran, como con gran claridad se desprende de la *Retórica* y de la *Poética* de Aristóteles, los principales elementos de la tragedia de aquel período cuyos asuntos procedían siempre de un reducido número de fábulas, que suministraba inagotables materiales á la habilidad sofística, y cuyo lenguaje se acercaba cada vez más á la prosa; dado que en realidad no habría cuadrado á la argumentación especiosa y refinada que predominaba en aquellos discursos, un tono poético más elevado y majestuoso [2]).

[1]) [Véase Aristóteles, *Poëtica*, c. 11, p. 1.452, a, 27, y O. Müller, *Græcorum de Lynceis fabulæ*, Gottingen, 1837, p. 11.]

[2]) Tal se desprende de la *Retórica* de Aristóteles, 3, 1, 9, véase *Poética*, 6. El Cleofon que Aristóteles cita á menudo para decir que sus personajes eran retratos de individuos del pueblo, perteneció probablemente también á la época de Teodectes. [Apenas debió diferenciarse á este, del orador del mismo nombre. Aristóteles llama repetidas veces la atención acerca de su tosco estilo. Véase *Retórica*, p. 1.408, a, 15; 1.448, a, 12; 1.458, a, 20. También merecía especial mención el poeta trágico *Mosquion*, de cuya vida nada sabemos con seguridad, pero de cuyas obras se han conservado algunos extensos fragmentos atribuídos á un poeta de bajo vuelo. Véase respecto de él la Monografía de Wagner, Breslau, 1846, y Meineke en la *Mönatsbericht der Berliner Akademie*, 1855, y sobre su *Temístocles*, O. Ribbeck en el *Rhein. Museum*, vol. 30, p. 147 y ss.] *Véase en general la *Hist. crit. tragicorum græc., scrips.*, W. C. Kayser, Gottingæ, 1845 [y Welcker, *Griechische Tragödien*, vol. 3, 1.069—1.082. Merece examinarse detenidamente la cuestión de si, como asegura el traductor francés, las tragedias de Séneca pueden dar perfecta idea de lo que eran las obras de estos últimos trágicos griegos.]

CAPÍTULO XXVII

La comedia.

Después que hemos seguido el desarrollo y decadencia de uno de los géneros del drama, la *tragedia*, hasta el momento en que la poesía casi deja de ser poesía, remontémonos nuevamente á su origen, y veamos cómo su hermana, no obstante haber nacido en el mismo suelo, madurada y vivificada por el calor de la misma atmósfera, produjo frutos de muy diversa naturaleza.

El contraste entre la tragedia y la comedia no nació ciertamente con estos dos géneros dramáticos, sino que, por el contrario, es tan antiguo como la poesía misma. Al lado de lo que es grande y noble, lo bajo y lo trivial habían de evidenciarse necesariamente, siquiera fuese sólo para hacer resaltar mejor las cualidades opuestas [1]). De la misma suerte, á medida que el pensamiento se remonta á la contemplación de lo bueno y de lo verdadero, á las ideas de un poder y de una belleza superiores á cuantos encuentra aquí en la tierra, más fácil y claramente ve y conoce en toda su extensión las flaquezas y pasiones de la naturaleza humana. No son ciertamente la falsía y la vileza en sí mismas consideradas, temas que cuadren á la poesía; pero desde el momento en que se apodera de ellos un alma cuyo norte sea siempre el bien, obtienen puesto en el mundo de lo bello y se tornan en poéticos. Es condición ineludible de la limitada existencia humana, la de que aquella tendencia del alma tenga siempre que atemperarse á la estéril y desnuda realidad, al paso que el idealismo con su poder libre y creador, fórmase un reino propio é imaginario. La vida real ha sido en todo tiempo fuente inagotable de materiales para la poesía cómica; y aunque á este fin el arte se haya servido á menudo de figuras fantásticas y de formas que la realidad

[1]) [Véase Aristóteles, *Poëtica*, cap. 2.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Danao era condenado á muerte [1]). Discursos hábiles, plagados de capciosos argumentos, escenas de reconocimiento ingeniosamente intercaladas, paradojas diestramente sostenidas: tales eran, como con gran claridad se desprende de la *Retórica* y de la *Poética* de Aristóteles, los principales elementos de la tragedia de aquel período cuyos asuntos procedían siempre de un reducido número de fábulas, que suministraba inagotables materiales á la habilidad sofística, y cuyo lenguaje se acercaba cada vez más á la prosa; dado que en realidad no habría cuadrado á la argumentación especiosa y refinada que predominaba en aquellos discursos, un tono poético más elevado y majestuoso [2]).

[1]) [Véase Aristóteles, *Poëtica*, c. 11, p. 1.452, a, 27, y O. Müller, *Græcorum de Lynceis fabulæ*, Gottingen, 1837, p. 11.]

[2]) Tal se desprende de la *Retórica* de Aristóteles, 3, 1, 9, véase *Poética*, 6. El Cleofon que Aristóteles cita á menudo para decir que sus personajes eran retratos de individuos del pueblo, perteneció probablemente también á la época de Teodectes. [Apenas debió diferenciarse á este, del orador del mismo nombre. Aristóteles llama repetidas veces la atención acerca de su tosco estilo. Véase *Retórica*, p. 1.408, a, 15; 1.448, a, 12; 1.458, a, 20. También merecía especial mención el poeta trágico *Mosquion*, de cuya vida nada sabemos con seguridad, pero de cuyas obras se han conservado algunos extensos fragmentos atribuídos á un poeta de bajo vuelo. Véase respecto de él la Monografía de Wagner, Breslau, 1846, y Meineke en la *Mönatsbericht der Berliner Akademie*, 1855, y sobre su *Temístocles*, O. Ribbeck en el *Rhein. Museum*, vol. 30, p. 147 y ss.] *Véase en general la *Hist. crit. tragicorum græc., scrips.*, W. C. Kayser, Gottingæ, 1845 [y Welcker, *Griechische Tragödien*, vol. 3, 1.069—1.082. Merece examinarse detenidamente la cuestión de si, como asegura el traductor francés, las tragedias de Séneca pueden dar perfecta idea de lo que eran las obras de estos últimos trágicos griegos.]

CAPÍTULO XXVII

La comedia.

Después que hemos seguido el desarrollo y decadencia de uno de los géneros del drama, la *tragedia*, hasta el momento en que la poesía casi deja de ser poesía, remontémonos nuevamente á su origen, y veamos cómo su hermana, no obstante haber nacido en el mismo suelo, madurada y vivificada por el calor de la misma atmósfera, produjo frutos de muy diversa naturaleza.

El contraste entre la tragedia y la comedia no nació ciertamente con estos dos géneros dramáticos, sino que, por el contrario, es tan antiguo como la poesía misma. Al lado de lo que es grande y noble, lo bajo y lo trivial habían de evidenciarse necesariamente, siquiera fuese sólo para hacer resaltar mejor las cualidades opuestas [1]). De la misma suerte, á medida que el pensamiento se remonta á la contemplación de lo bueno y de lo verdadero, á las ideas de un poder y de una belleza superiores á cuantos encuentra aquí en la tierra, más fácil y claramente ve y conoce en toda su extensión las flaquezas y pasiones de la naturaleza humana. No son ciertamente la falsía y la vileza en sí mismas consideradas, temas que cuadren á la poesía; pero desde el momento en que se apodera de ellos un alma cuyo norte sea siempre el bien, obtienen puesto en el mundo de lo bello y se tornan en poéticos. Es condición ineludible de la limitada existencia humana, la de que aquella tendencia del alma tenga siempre que atemperarse á la estéril y desnuda realidad, al paso que el idealismo con su poder libre y creador, fórmase un reino propio é imaginario. La vida real ha sido en todo tiempo fuente inagotable de materiales para la poesía cómica; y aunque á este fin el arte se haya servido á menudo de figuras fantásticas y de formas que la realidad

[1]) [Véase Aristóteles, *Poëtica*, cap. 2.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

desconoce, siempre ha tendido á representar con ellas fenómenos, situaciones, hombres, clases sociales que realmente han existido; lo malo y lo falso no se inventa; la invención consiste sólo en poner á ambos de manifiesto en toda su verdad. El principal resorte del arte cómico es el *burlesco*, cuya verdadera naturaleza creemos definir bien, diciendo que consiste en descubrir de una manera inesperada lo falso, en mostrar con la rapidez del relámpago lo malo y lo extravagante. El burlesco no puede tocar lo que realmente es santo, sublime y bello, porque siempre degrada más ó menos todo lo que toca; mas no puede desempeñar bien su misión, si no se halla colocado á gran altura, si no se sitúa en un punto de vista más elevado, más perfecto, desde donde pueda lanzar sus punzantes dardos. Hasta el burlesco más vulgar, aquel que se revuelve contra los más pequeños defectos y los más insignificantes errores de la vida social, necesita tener por base cierta superioridad, siquiera sea sólo la superioridad que da la reserva discreta, la experiencia ó el trato de la sociedad. Cuanto más se esconde el mal y cuanto más se atavía con los adornos y las apariencias de la justicia y del bien, más cómico resulta cuando de repente se le desenmascara y denuncia, y mayor es el contraste que forma con lo bello y con lo bueno.

Pongamos aquí punto á estas consideraciones estéticas [1]), que no entran en modo alguno en el campo propio de esta obra y que sólo he apuntado aquí para llamar la atención del lector acerca de la conexión íntima y de la recíproca correspondencia de las poesías trágica y cómica. Volvamos, pues, á los dominios de la historia, y veremos cómo el elemento cómico fué parte de la poesía épica, ya en la epopeya heróica, aunque sólo en ciertos pasajes [2]), ya en un género aparte é independiente, como en el *Margi-*

[1]) *Véanse las observaciones que en contrario aduce Th. Bergk en su artículo bibliográfico relativo á esta obra, publicado en los *Deutsche Jahrbücher*, 1842, p. 270 y 272–274.

[2]) Tales como el episodio de Tersites y toda la escena cómica con Agamemnon engañador y engañado, que pertenece á la parte preliminar de la *Iliada*. La *Odisea* encierra más elementos del drama satírico (como Polifemo) que de la comedia propiamente dicha. El drama satírico presenta hombres toscos, sensuales, irracionales casi, en contacto con caracteres verdaderamente trágicos; no presenta, no, la perversidad y en general los malos instintos del hombre, en oposición con las sublimes figuras de los héroes, sino la falta absoluta de verdadera humanidad. La comedia, en cambio, solo presenta los defectos de la humanidad civilizada. Respecto de la vena cómica de Hesiodo y del *Margites*, véase el cap. XI. [Véase Bernhardy, *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik*, 1844, p. 257 y ss., y Hartung, *Wiener Jahrbücher*, 1844, p. 113 y ss. El traductor francés consagra una extensa nota á la defensa de la opinión de O. Müller.]

tes. La lírica, tomada esta palabra en su sentido más amplio, produjo en los yambos de Arquíloco obras maestras de invectivas y sátiras apasionadas; y estos poemas ejercieron incontestable y extraordinaria influencia en la forma y el fondo de la comedia dramática [1]). Hay que advertir, sin embargo, que el ridículo y el burlesco no alcanzaron, hasta la aparición de esta comedia dramática, la perfección en las formas, la libertad ilimitada, la inspirada energía, podríamos decir, en la pintura de lo vulgar y de lo malo, que acuden á las mientes de todo amante de los estudios clásicos, al oir el nombre de Aristófanes. En aquel feliz período en que la prodigiosa vitalidad de las grandes ideas nacionales y el calor de las pasiones, acompañaban al sagaz espíritu de observación que distinguió siempre á los atenienses de todos los demás griegos, el genio ático descubrió la forma que le permitía, no sólo poner al descubierto los extravíos y depravación de los individuos, sino atacarlos, combatirlos y perseguirlos hasta en los últimos baluartes de las falsas tendencias de la época.

El culto de Baco fué también el que facilitó la creación de estas grandiosas formas; pues gracias á él pudo la fantasía tomar aquel audaz vuelo que, como ya antes hemos dicho, dió origen al drama en general. Cuanto más próxima está á su origen la comedia ática, tanto más se advierte en ella la embriaguez del entendimiento que entre los griegos se manifiesta en cuanto se relaciona con Diónysos: las danzas, el canto, la música, y aun en las artes plásticas. La alegría y la licencia de las fiestas Dionysiacas, imprimía cierta audacia grotesca, algo grandioso en su género, que elevaba á las regiones de lo poético aun lo más vulgar de la dicción, y que á la vez eximía á la comedia de sujetarse á las leyes de la decencia y de la moral, que en aquella época eran todavía observadas con gran rigor. «No sea admitido en estas orgías», dice Aristófanes, «quien no esté iniciado en los misterios báquicos de Cratino, el devorador de toros» [2]): así lla-

[1]) [Ya Aristóteles, relaciona estrechamente la comedia con los poetas yámbicos. *Poëtica*, cap. 4.]

[2]) *Ranas*, verso 356. [Según el escoliasta, Sófocles habia llamado á Diónysos, ταυροφάγος. Véase el fragmento 602 de Nauck.]

ma el gran cómico á su predecesor, comparándole de esta suerte con el mismo Diónysos. Un escritor posterior [1]), considera la comedia en general, como producto de la embriaguez, del aturdimiento y de la licencia de las Dionysiacas nocturnas; y aunque semejante opinión desconoce la amarga verdad que tan á menudo late en el fondo de la burla audaz y de la atrevida chanza, revela, sin embargo, cómo la comedia podía traspasar impunemente los límites del decoro y de los respetos sociales. Mirábanse estas escenas como extravagante farsa de antiguo Carnaval: pasado el tiempo del desenfreno y de la embriaguez, sacudíase todo recuerdo de cuanto en él se había visto y aprendido, exceptuando, por supuesto, las aceradas espinas que la vis cómica del autor hubiese sabido dejar clavadas en el corazon de sus oyentes más perspicaces [2]).

No fué, sin embargo, el mismo aspecto del multiforme culto de Diónysos, que había dado nacimiento á la tragedia, el que dió origen á la comedia: pues la tragedia, como ya hemos tenido ocasión de ver, nació de las *Leneas*, fiestas báquicas de invierno, que despertaban y alimentaban entusiasta simpatía por los aparentes sufrimientos de la naturaleza, mientras que la comedia, según tradición general, tiene su punto de partida en las pequeñas Dionysiacas ó *Dionysiacas campestres* (τὰ μικρά, τὰ κατ' ἀγρούς Διονύσια): fiestas con que se ponía fin á la vendimia, y en las cuales manifestábase con las más libres expansiones del ánimo, la alegría inspirada por las inagotables bellezas de la naturaleza. Era parte principalísima de estas fiestas, el *comos* ó banquete, el cual no era, naturalmente, tan ordenado y solemne como aquel otro en que se entonaban las epinicias de Píndaro (Cap. XV), sino excesivamente tumultuoso; una mezcla, en suma, de frenéticas danzas, cantos licenciosos y libaciones sin fin. Según los escritores atenienses que relacionan directamente con el comos la comedia de las Dionysiacas campestres [3]), no cabe duda de

[1]) Eunapio, *Vitae Sophist. Aedes.*, p. 38 de la edic. Boisson, que con esto explica la presentación de Sócrates en las *Nubes*. Durante el concurso cómico, el público comía y bebía. Los coros bebían también al entrar y salir de la escena. Filocoro en Ateneo, 11, p. 464 y ss.

[2]) De los σοφοί, que son lo opuesto á γελῶντες. Aristófanes, *Ecclesiaz.*, 1.155.

[3]) Véanse las citas del cap. XXI. ὁ κῶμος καὶ οἱ κωμῳδοί. Así se describe la fiesta de las grandes Dionysiacas ó Dionysiacas urbanas; pero, evidentemente, el punto de partida fué las Dionysiacas campestres.

que la comedia, según su nombre indica, era un canto de comos; si bien otros escritores antiguos también, conformándose en esto más á los hechos históricos, pero con manifiesta inexactitud, la presentan como canto de aldea [1]).

Con el comos báquico, que de ruidoso banquete degeneraba en desordenada procesión, hallábase íntimamente ligada, desde la época más remota, una costumbre que dió origen á la comedia: el tumultuoso cortejo llevaba en triunfo el símbolo de la fuerza productora de la naturaleza, entonando al propio tiempo algún alegre canto en honor del dios que dispone de aquella fuerza, esto es, de Baco ó de alguno de sus compañeros. Estos cantos falofóricos ó itifálicos, estaban en boga en varias comarcas de Grecia; los antiguos dan numerosas noticias de los trajes abigarrados, las máscaras y las grandes coronas de flores, los paseos y los himnos de los cantores del comos [2]). Aristófanes describe con los más vivos colores, en los *Acarnienses*, esta antigua costumbre de los habitantes del Ática: en esta pieza del renombrado cómico, el buen Diceópolis celebra tranquilamente en sus tierras las Dionysiacas campestres, mientras el resto del Ática está sufriendo el azote de la guerra: acaba de consumar el sacrificio en compañía de sus esclavos; su hija, que desempeña el papel de *canéfore*, lleva el canastillo; en pos de ella agitan los esclavos el falos, y, mientras la esposa de Diceópolis contempla la procesión desde la casa, entonan el canto fálico: «Oh Phalos, amigo y compañero de Baco, rondador nocturno, adúltero y pedrasta»; todo con aquella mezcla de gravedad y befa, sólo posible en las religiones antiguas [3]).

Era condición esencial de estas ceremonias báquicas, que, terminado el himno en honor del dios, la aturdida multitud que en ellas tomaba parte, hiciera blanco de sus burlas al primero que hallase al paso, y dirigiera á los sencillos espectadores un turbión de chanzonetas, cuya licencia sólo excusaba el carácter de

[1]) De κώμη. En esta etimología fundaban precisamente los naturales del Peloponeso sus pretensiones á ser considerados como inventores de la comedia; pues entre ellos las aldeas se llamaban κῶμαι y no δῆμοι, como en el Ática. [Véase Diomedes, 3, p. 485: *Comoedia dicta*, ἀπὸ τῶν κωμῶν.]

[2]) Semus, en Ateneo, 14, p. 621 y 622, y los lexicógrafos Hesiquio y Suidas en varios artículos á esto relativos. *Fallophoros*, *ithiphallos*, *autocabdaloi*, *iambistae* son diversas clases de estos bufones.

[3]) [*Acarnienses*, versos 237 y ss.]

la misma fiesta. En Sicione, cuando los falóforos, ataviados con los trajes más pintorescos, se reunían en el teatro, después de saludar con un himno á Baco, el dios de la fiesta, acercábanse á los espectadores y mofábanse del que se les antojaba [1]). El coro de las *Ranas*, de Aristófanes, evidencia la íntima conexión que existía entre el canto báquico y las chanzonetas de los falóforos, y cómo eran éstas parte esencial de aquellas fiestas. Supone el poeta que este coro se halla formado por personas iniciadas en los misterios de Eleusis, que cantan al místico Diónysos-Iaccos, como autor de toda alegría y como guía que conduce á una vida dichosa en las regiones infernales. Ahora bien, este Iaccos es al propio tiempo, como el mismo Diónysos, el dios de la comedia: y las burlas que convenían á los iniciados en los misterios de Eleusis para expresar su emancipación de todos los afanes y trabajos de la vida, convenían también á las Dionysiacas campestres y hallaban en la comedia su asiento propio. Esta consideración justifica el que el poeta trate al coro de los iniciados, como á simple caricatura del coro cómico, poniendo en sus labios frases é himnos que sólo cuadran á este último [2]). Es, en efecto, peculiar y característico de la comedia primitiva, el que el coro, después de celebrar repetidamente con hermosos cantos, á Demeter y á Iaccos, el dios que les permite danzar y burlarse impunemente, se emplee, sin que á ello le mueva ningún nuevo estímulo, en mofarse del primero que halla al paso: «¿Queréis», dice, «que nos burlemos juntos de Arquedemo?», etc. [3]).

Esta antigua comedia lírica, que no difiere gran cosa, ni por su origen ni por su forma, de los yambos de Arquíloco, pudo muy bien ser cantada en muchas comarcas de Grecia, como se conservaba aún en varios lugares después del desenvolvimiento de la comedia dramática [4]). Hay que advertir, no obstante, que sólo

[1]) [Semus, en Ateneo, 14, p. 622, c. Véase O. Müller, *Dorier*, vol. 2, p. 340.]

[2]) Véase el cap. XXVIII.

[3]) [Aristófanes, *Ranas*, verso 517.] Cuando Aristóteles, *Poética*, 4, dice que la comedia tuvo su origen ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὰ φαλλικά, alude evidentemente á las bufonadas improvisadas que con particularidad proferia el cantor fálico.

[4]) La existencia de una comedia y de una tragedia líricas, al lado de las dramáticas, ha sido comprobada en la época moderna por las inscripciones beocias (*Corpus Inscript. Graecar.*, n. 1.584), si bien muchos la han combatido. Pero aun dejando á un lado cuanto se refiere á interpretación de aquellos monumentos beocios, despréndese ya de un texto de Aristóteles, *Poética*, 4: τὰ φαλλικά, ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα, que los cantos de que la comedia dramática se derivó, existían aún en su tiempo; así como también que en la época de los oradores, se bailaban todavía los ἰυφάλλοι en la orquestra de Atenas. Hipérides en Harpocracion, en la palabra Ἰυφάλλοι. Á este género pertenecen también indudablemente las comedias del lidio Anteas, según [Filodemo en] la expresión de Ateneo, 10, p. 445, b: «escribió comedias y otras muchas composiciones en forma de poemas, que cantaba á los compañeros que con él llevaban el *phallus*». Véanse *Comment. de reliq. comoed. Attic. scrips*, de Th. Bergk, Lipsiæ, 1838, p. 272.

la forma misma de este drama, que conservó siempre mucho de su carácter primitivo y en todo caso también su analogía con la tragedia, es lo que nos puede dar idea de las diferentes fases porque fué atravesando la comedia lírica hasta tornarse en comedia dramática; pues que aun los mismos antiguos carecían casi completamente de tradiciones y de noticias fidedignas, sobre este desenvolvimiento. Aristóteles dice que la comedia permaneció en un principio en la oscuridad [1]), porque no se la consideraba bastante interesante y séria para merecer la atención pública, y que los arcontes, en representación del Estado, no concedieron sino muy tarde, coros oficiales á los poetas cómicos; hasta entonces los coros, en las comedias, habían sido voluntarios [2]). Los icarios, habitantes de una aldea del Ática, que según la tradición habían sido los primeros en dar hospitalidad á Baco y que celebraban con particularísimo celo las Dionysiacas campestres, atribuíanse el honor de haber inventado la comedia; y decíase que allí era donde *Susarion* había disputado por primera vez el premio de un canastillo de higos y una cántara de vino, á un coro de icarios; los cuales recibieron el nombre de *trigodes* ó cantores del mosto, por haberse untado la cara con esta sustancia. Es, no obstante,

[1]) [La expresión es aquí, por lo menos, impropia. Dice Aristóteles: αἱ μὲν οὖν τῆς τραγῳδίας μεταβάσεις, καὶ δι' ὧν ἐγένοντο, οὐ λελήθασιν· ἡ δὲ κωμῳδία διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν. καὶ γὰρ χορὸν κωμῳδῶν ὀψέ ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ' ἐθελονταὶ ἦσαν. Con esto quiso decirse evidentemente que, por no haber merecido la comedia en sus comienzos ningún linaje de consideración oficial, no se halla en las anotaciones epigráficas que se llevaban para la tragedia, y en las cuales, por la misma razón, no se encuentran marcados los grados de su desarrollo. Teniendo en cuenta esta observación de Aristóteles, debe mirarse como muy problemático, cuanto en tiempos posteriores se ha dicho acerca de la historia primitiva de la comedia. Véase Usener, *Rhein. Museum*, vol. 31, p. 422 y ss., y Wilamowitz Möllendorf, *Die megarische Komödie*, en Hermes, vol. 9, p. 340 y ss.]

[2]) *Poética*, 5. Véase el cap. XXIII.

muy digna de ser tenida en cuenta, la noticia de que Susarion no era del Ática, sino megarense de Tripodisco [1]); noticia confirmada por numerosas tradiciones y datos de los antiguos, de los cuales claramente se infiere que los dorios de Megara se distinguían por una especial propensión á la risa y á la burla, y que componían todo linaje de farsas y de parodias llenas de brío y de viveza. Si á esto se agrega que el célebre cómico Epicarmo habitó en Megara de Sicilia, —colonia megarense enclavada en los confines del Ática, —antes de establecerse en Siracusa, y que, según Aristóteles, estos megarenses sicilianos se jactaban, como los habitantes del Ática, de haber inventado la comedia [2]), fuerza es admitir que conservaba aquella pequeña colonia dórica algunos destellos de vis cómica, que iluminando en la imaginación viva y despierta de las otras tribus de origen dórico, y en general de la población del Ática, tomó al punto cuerpo y provocó el rápido desarrollo del talento cómico.

Sin embargo, Susarion, que debió florecer en la época de Solon hacia la 5.ª Olimpiada, mucho antes que Tespis [3]), aparece solo y aislado en el Ática; de tal suerte, que transcurre un largo período sin que se oiga hablar de la existencia de ningún otro poeta importante que se consagrara al cultivo de la comedia. Pero no maravillará esto, si se recuerda que coincidió este período con la larga tiranía de Pisístrato y de sus hijos: quienes atentos siempre al mantenimiento de su autoridad y á la propia conservación, no podían tolerar que, ni aun al amparo de la embriaguez y de la licencia báquicas, se mofase de ellos un coro cómico en presencia del pueblo de Atenas [4]); el cual comprendía, por su parte, que la comedia no podía prosperar sino al calor de la libertad é igualdad republicanas. Tales fueron las causas de que la

[1]) *Dorier*, vol. 2, p. 350 (*segunda edición, p. 343). [El hecho de no ser mencionado por Aristóteles, prohibe evidentemente que se atribuya á Susarion un papel importante en el desarrollo de la comedia. Los versos que de él se citan, Tzetzes, *Anecd. Oxon.* de Cramer, t. 3, p. 336, son, sin género alguno de duda, apócrifos. Véase sobre este particular á Wilamowitz, *op. cit.*, p. 338.]

[2]) [*Poëtica*, cap. 3.]

[3]) *Marmor Farium*, ep. 39.

[4]) [Cuando Bernhardy, *Griechische Litteraturgeschichte*, vol. 2, 2, p. 517, dice del pretendido poeta cómico megarense Meson, del cual hablaremos más adelante: «Meson debió ser muy querido, y uno de los poetas que bullían en la corte de los Pisistrátidas», se funda en una hipótesis de Schneidewin, absolutamente falta de base. Véase el cap. XXIX.]

comedia estuviese condenada á ser por tanto tiempo, oscuro solaz de campesinos, de que ningún arconte se curaba, y cuya paternidad nadie quería reconocer. No obstante, relegada á tan modesta oscuridad, hizo rápidos progresos, desarrollando completamente su forma dramática, de suerte que los poetas cómicos de notoriedad y fama, la recibieron en forma ya bastante adelantada [1]). Fueron estos poetas *Chiónides*, reconocido por Aristóteles como el primer cómico del Ática (sin hacer memoria de *Millo* y otros poetas cómicos que no dejaron escrita obra alguna) y del cual asegura otro escritor muy digno de crédito, que comenzó á dar piezas al teatro ocho años antes de las guerras médicas (año 1 de la 73.ª Olimpiada, 488 a. Chr. [2]). Sucedió á Chiónides, *Magnes*, nacido también en el mismo demo de Icaria, predilecto de Baco, y el cual proporcionó durante largo tiempo agradable solaz á los atenienses, con sus donosas invenciones [3]). En este mismo período de la comedia, floreció *Ecfántides*, cuyas comedias se asemejaban de tal modo á la farsa megarense, que él mismo advertía en una de sus obras, que «no daba en ella cabida al canto de la comedia de Megara, porque se avergonzaba de hacer un drama completamente megarense» [4]).

[1]) Aristóteles, *Poëtica*, 5: ἤδη δὲ σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονεύονται.

[2]) Suidas, en Χιωνίδης. Por consiguiente, Aristóteles, *Poëtica*, 3 (ó, según Fr. Ritter, un interpolador posterior), debió incurrir en error al asegurar que Chiónides fué bastante posterior á Epicarmo. [Véase Lorenz, *Epicharm*, p. 55. Los fragmentos que Meineke, *Fragm. com. gr.*, t. 2, p. 5 y 6, atribuye á Chiónides, no parecen auténticos.]

[3]) [Á un triunfo de Magnes alude el fragmento de una inscripción didascálica. Véase Fr. Leo, *Ein Sieg des Magnes*, en el *Rhein. Museum*, vol. 33, p. 139 y ss., y Th. Bergk, *Verzeichnis der Siege dramatischer Dichter in Athen*, *op. cit.*, vol. 34, p. 292 y ss. Según este último, realizóse el suceso en el tiempo que media entre el año 1 de la 79.ª y el 2 de la 80.ª Olimpiada.]

[4])
Μεγαρικῆς
κωμῳδίας ἄσμ' οὐ δίειμ'· ἠσχυνόμην
τὸ δρᾶμα Μεγαρικὸν ποιεῖν,

según el texto ciertamente exacto de este fragmento (en Aspasio, sobre la *Ethic. Nicom.* de Aristóteles, 4, 2), en la *Historia critica comicorum graecorum*, de Meineke, p. 22. [Según G. Hermann:

Μεγαρικῆς κωμῳδίας
ἄσμ' ἦδον εἰ μὴ ἠσχυνάμην
τὸ δρᾶμα Μεγαρικὸν ποιεῖν.

Véase von Wilamowitz Möllendorf, en *Hermes*, vol. 9, p. 329.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Pertenecen al segundo período de la comedia, los poetas que florecieron en los años inmediatamente anteriores á la guerra peloponense y durante esta misma guerra. Cratino murió de edad muy avanzada, el año 2 de la 89.ª Olimpiada, 423 a. Chr.; parece que no debía ser mucho más joven que Esquilo y que ocupó entre los poetas cómicos, un puesto análogo al que aquél ocupaba entre los trágicos. Hay que observar, sin embargo, que cuantas noticias se conservan de sus obras dramáticas, corresponden á los últimos años de su vida; y todo lo que de él puede decirse, es que no temía acometer en sus comedias á Pericles, en una época en que éste se hallaba en el apogeo de su poderío y de su gloria [1]). De actor cómico que era en las piezas de Cratino, *Crates* se elevó á la categoría de estimable poeta cómico: carrera que hicieron varios comediantes de la antigüedad. *Teléclides* y *Hermipo* florecieron de igual suerte en el ciclo de Pericles [2]). *Eupolis* no dió obras al teatro hasta ya comenzada la guerra del Peloponeso, año 3 de la 87.ª Olimpiada, 429 a. Chr., y terminó su carrera próximamente con aquella guerra. Con nombre supuesto, se presentó *Aristófanes* por primera vez en escena, el año 1 de la 88.ª Olimpiada, 427 a. Chr.; el 4 de la 88.ª, 424 a. Chr., dió ya á sus comedias su verdadero nombre, y continuó dando piezas al teatro hasta el año 4 de la 97.ª Olimpiada, 388 a. Chr. Entre los contemporáneos de estos grandes poetas cómicos, merecen mención especial, *Frínico*, que comenzó el año 3 de la 87.ª Olimpiada, 429 a. Chr.; *Platon*, año 1 de la 88.ª, 427 a. Chr., hasta el 1 de la 97.ª, 391 a. Chr., ó después; *Ferecrates*, que también floreció durante la guerra peloponense; *Amipsias*, rival bastante feliz de Aristófanes; y, finalmente, *Leucon* [3]), que contendió á menudo con Aristófanes; *Diocles*, *Fililio*, *Sannirion*, *Strattis* y *Teopompo*, que florecieron en las postrimerías de la guerra del Peloponeso ó poco después, señalan la transición á la comedia media de Atenas [4]).

---

[1]) Como lo demuestran los fragmentos relativos al Odeon y á las grandes murallas. [Plutarco, *Pericles*, c. 13. Véase también c. 3 y los *Fragm. inc.*, 4 y 123 de Meineke.]

[2]) [Véase Plutarco, *Pericles*, c. 3, 16, 32 y 33.]

[3]) [El mismo Aristófanes le menciona en las *Ranas*, 14 y ss., juntamente con Frínico y Licis, con desdeñosas frases.]

[4]) Según las investigaciones de Meineke, *Hist. crit. com. graecorum. Calias*, que vivió antes que Stratis, era igualmente poeta cómico; su γραμματικὴ τραγῳδία no era ciertamente una tragedia seria, sino una obra jocosa, cuyo motivo y

Nos limitaremos, por ahora, á dar esta simple lista cronológica de los poetas cómicos de aquel tiempo, porque, ó no puede absolutamente determinarse el verdadero carácter de estos poetas, que es lo que sobre todo nos interesa, ó no se le puede definir, sin conocer antes bien el carácter de las comedias de Aristófanes y sin referirnos á las creaciones de este poeta. Así pues, una vez estudiada la comedia de Aristófanes, volveremos á hablar de Cratino, Eupolis y otros, para comparar algunas de sus producciones con las de aquel celebrado cómico. Bueno es, sin embargo, advertir aquí, que es aún más difícil formarse idea de una comedia perdida, por el título y escasos fragmentos que de ella queden, que de una tragedia en iguales condiciones; pues en la tragedia hay siempre una base conocida, el mito, á la cual había de conformarse necesariamente el edificio que se tratara de levantar; mientras que en la comedia, goza el genio de amplia libertad para reunir y enlazar las cosas en apariencia más apartadas y heterogéneas, en tal manera, que es imposible á la reflexión reconstruir la obra de la fantasía del poeta, con el simple auxilio de los escasos datos que la casualidad haya conservado [1]).

Mas antes de examinar las obras de Aristófanes, debemos estudiar lo que era la comedia, como ya hicimos con la tragedia, á fin de que conozcamos claramente las formas técnicas con las cuales debía el poeta vestir sus ideas y ficciones. Entre estas formas, hay unas comunes á las dos manifestaciones del drama, como el local y el aparato escénico, y otras que son exclusivas y características de la comedia y que se hallan íntimamente relacionadas con el origen y desenvolvimiento de la misma.

Comenzando por el local, era común á la tragedia y la comedia la forma de la escena y la orchestra, así como lo que cada una de ellas significa. La escena *(proscenium)* no representa tampoco en la comedia, el interior de una casa, sino un lugar al aire libre en cuyo fondo se ven edificios públicos y de particulares. Era tan imposible para los antiguos considerar el escenario como habita-

---

finalidad es muy difícil adivinar. Los gramáticos antiguos no pudieron sostener, sino en broma, que Sófocles y Euripides imitaron en alguna de sus obras esta γραμματικὴ τραγῳδία. *Véase Welcker, *Kleine Schriften*, t. 1, Bonn, 1844, p. 372 y ss. [además O. Hense, *Die Abctragödie des Kallias und die Medea des Euripides*, en el *Rhein. Museum*, vol. 31, p. 582 y ss.]

[1]) [Como es natural, refiérese esto muy principalmente á las llamadas comedia antigua y media.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

ción de una casa, que aun la comedia nueva, cuyos asuntos no eran sacados de la vida pública, sino de la privada, las escenas, como ya hemos observado en el capítulo XXII, habían de ser necesariamente públicas; claro es que los poetas procuraban conducir la acción de modo que con la mayor naturalidad posible, pudieran verificarse en la calle y en las puertas de las casas, todos los encuentros y todas las conversaciones. Gracias á su carácter esencialmente político, la comedia antigua no tropezaba en este punto con grandes dificultades, y cuando había necesidad de representar el interior de una casa, se apelaba, como en la tragedia, al recurso del enciclema.

Es igualmente condición común á la tragedia y á la comedia, el número determinado de actores que debían desempeñar todos los papeles. Según un testimonio, por cierto no digno de entero é incondicional crédito [1]), Cratino fijó aquel número en tres; y es la verdad que la mayoría de las comedias de Aristófanes, como las tragedias de Sófocles y de Eurípides, se prestan á ser ejecutadas por solo tres actores. En la comedia, sin embargo, el gran número de personajes secundarios hacía más frecuente y variado el cambio de papeles; así, por ejemplo, en los *Acarnienses*, mientras que el primer actor desempeñaba el papel de Diceópolis, el segundo y el tercero ejecutaban el de heraldo y el de Amfiteo, el de embajador y el de pseudartabas, el de esposa y el de hija de Diceópolis, el de Eurípides y el de Cefisofon, el de megarense y el de sicofante, el de beocio y, por último, el de Nicarco [2]). No obstante, hay comedias de Aristófanes, las *Avispas*, por ejemplo, que como el *Edipo en Colono*, de Sófocles, no pueden ser representadas por menos de cuatro actores [3]).

Era asimismo común á la tragedia y á la comedia, el uso de la máscara y de trajes de colores vivos, si bien era diferente la forma de la una y de los otros. Ateniéndonos á las alusiones de Aristófanes, pues noticias precisas no han llegado hasta hoy, diremos que sus actores debieron asemejarse muy poco á los histriones de la comedia nueva de Plauto y de Terencio. Por

[1]) El Anónimo, *De comoedia*, p. XXXII. Véase Aristóteles, *Poética*, c. 5.

[2]) Las niñas que se vendian como lechoncitos, eran indudablemente muñecas. Su κοῖ-κοῖ y los demás sonidos que proferian, eran probablemente producidos detrás de la escena, como parascenión.

[3]) En las *Avispas*, Filocleon, Bdelicleon, y los dos esclavos Xantias y Sosias, se hallan á menudo conversando juntos en la escena.

preciosas pinturas de antiguos manuscritos, sabemos que estos últimos usaban en las representaciones el traje ordinario en aquella época; y que sus túnicas y palios cuadraban perfectamente á los de los personajes de la vida real á quienes los histriones representaban. Los trajes de los actores de Aristófanes, por el contrario, debían asemejarse más al de los bufones que á menudo hallamos pintados en los vasos de la Magna Grecia: justillo y calzon ceñidos y de abigarrados colores, y bastante semejantes al del arlequín moderno, vientres voluminosos y otros grotescos accesorios, á menudo por extremo indecorosos, y ligeramente velado el extravagante conjunto de su figura, por una capa; cubríanse, finalmente, el rostro con una máscara caricatural, pero cuyas líneas revelaban bien á las claras al público, el personaje á quien quería representarse. Sábese que Aristófanes tropezó con grandes dificultades antes de decidir á los fabricantes de máscaras [1]) á hacerle, para la representación de los *Caballeros*, una que imitase el rostro de Cleon, demagogo generalmente temido. Los trajes de los coreutas, en las comedias de Aristófanes, era sobre todo lo que tenía un carácter verdaderamente extraño y fantástico: mas no hay que pensar que sus coros de aves, avispas, etcétera, fueran perfectas imitaciones de aves y avispas, sino que, como claramente se infiere de repetidas alusiones del mismo poeta, eran una mezcla de formas humanas y de cuerpos de animales [2]), y en la cual predominaba siempre la parte que más importaba hacer resaltar al poeta. En las avispas, por ejemplo, que representaban la turba de jueces atenienses, el aguijon era el atributo principal, porque significaba el punzon con que los jueces escribían sus votos en las tablas de cera; y estos jueces-avispas se agitaban, volvían y revolvían murmurando en la escena, mostrando y ocultando una especie de lanza larga, que representaba inmenso aguijon. Con su plástico simbolismo, la poesía antigua era muy apropiada para producir efectos cómicos, por la sola presencia del coro y de sus movimientos; así sucede también en otra pieza del mismo Aristófanes (el Γῆρας), en la cual se presenta en escena un coro de ancianos, cubiertos todos ellos con

[1]) σκευοποιοί. [*Caballeros*, 230 y ss. Bernhardy lo explica de diverso modo, *Griechische Litteraturgeschichte*, vol. 2, 2, p. 123.]

[2]) Como los Αἶνοι con cabeza de animal (Fábulas de Esopo) en el cuadro descrito por Filostrato, *Imagg.*, 1, 3.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

pieles de serpiente (que también se llamaba γῆρας), como símbolo de vejez, y quitándoselas de improviso, comienzan á moverse con los ademanes más extravagantes é indecorosos.

Lo mismo en la estructura que en los movimientos y cantos del coro, la comedia tenía muchos elementos peculiares y característicos. Afirman escritores autorizados, que eran veinticuatro las personas que formaban el coro cómico. Evidentemente fué este número, resultado de haber dividido por mitad el coro completo de una tetralogia trágica, compuesto de cuarenta y ocho coreutas, y la comedia conservaba indivisa esta mitad. De esta suerte, la comedia, aunque inferior bajo otros muchos aspectos á la tragedia, tenía sobre ella la ventaja de reunir un coro más numeroso, como consecuencia necesaria de constituir cada comedia un todo independiente y no parte de una tetralogia. Así se explica perfectamente, por qué los poetas cómicos eran mucho menos fecundos que los trágicos [1]). Cuando el coro entraba en escena en el orden acostumbrado, presentábase en filas de seis personas entonando el parodos, el cual no era ni tan extenso ni tan artístico como los de muchas de las tragedias; pero eran más breves los stasima que el coro cantaba al final de cada escena y mientras los actores se cambiaban de traje. Hay que advertir, sin embargo, que en la comedia, los stasima no tienen otra misión que la de señalar el comienzo y término de las escenas, y de ningún modo, como los de la tragedia, proporcionar al ánimo tranquilidad y sosiego. Ahora bien: la comedia reemplazaba con la parabasis, los cantos corales de que carecía [2]).

La *parabasis*, que no era otra cosa que la marcha del coro en medio de la comedia, fué evidentemente mera derivación de los cortejos fálicos que habían dado origen al drama en general, y

[1]) Atribúyense á Aristófanes, cuya carrera dramática fué muy larga, 54 piezas, de las cuales no se tienen por auténticas cuatro; por consiguiente, no llegó ni siquiera á la mitad de las que había escrito Sófocles. (*Dindorf, *Aristoph. Fragm.*, p. 3—10, considera auténticas 44. [Véase la *Vita Aristophanis* en los *Poetae scenici* de Dindorf, p. 27.] y Bergk, *Aristoph. Fragm.*, Berolini, 1840, p. 10—14, solamente 43 piezas.) [En un catálogo publicado por Fr. Novati, *Hermes*, vol. 14, p. 461, asciende el número de obras á 44, mas en la relación que á aquél sigue sólo se citan los titulos de 42, y es que verosimilmente no se cuentan más que como una, las dos Εἰρήνη, y se han omitido las Σκηνὰς καταλαμβάνουσαι.

[2]) *Véase *De parabasi, antiquae comoediae Attic. interludio*, de C. Kock. Anclam, 1856.

constituyó el elemento primitivo de aquélla [1]). El coro, que hasta el momento de la parabasis estaba colocado entre la escena y la thymele, y de frente á la primera, pónese en movimiento, y en ordenadas filas avanza hacia el teatro, tomada esta palabra en su verdadero significado, esto es, hacia el lugar destinado á los espectadores: tal es la parabasis propiamente dicha [2]), que por lo general iba acompañada de un canto en tetrámetros anapésticos, alternados á veces con otros versos largos. Comenzaba con un canto breve en versos anapésticos ó trocaicos, que recibía el nombre de *commación*, y terminaba con larga serie de anapestos [3]), á la cual se denominaba *pnigos* (y también *macron*), á causa de su extensión extraordinaria que exigía un gran esfuerzo de los pulmones. En esta parabasis, el poeta hace hablar al coro, de sus asuntos poéticos, de la finalidad de sus producciones, de los méritos que ha contraído para con el Estado, de sus relaciones con sus émulos y rivales, etc. Cuando la parabasis, tomada esta palabra en el más amplio sentido, es completa, sigue á aquella parte, otra que es la principal y á la que los anapestos sólo sirven de introducción. El coro entona un poema lírico, que es la mayoría de las veces un canto en alabanza de algún dios, y luego, en versos trocaicos,—por lo general en número de dieciséis—alguna burlona queja, un reproche á la ciudad, un ingenioso apóstrofe contra el pueblo: algo, en fin, que tenga relación más ó menos directa con el asunto principal de la comedia. A esta última parte se daba el nombre de *epirrhema*, esto es, adición, y ambas, la estrofa lírica y el epirrhema, eran repetidas como las antiestrofas. La parte lírica y su antiestrofa, nacieron evidentemente del antiguo *melos phallicon*, mientras que el epirrhema y el antepirrhema tenían su origen en las burlas y chanzonetas con que el coro comático saludaba á la primera persona que hallaba al paso. Desde el momento en que la parabasis se convirtió en centro de la comedia, parecía natural que reemplazaran á aquellas burlas contra determinada persona, pensamientos más importantes y que interesaran

[1]) [Véase C. Agthe, *Die parabase und die Zwischenakte der alten attischen Komödie*, Altona, 1866, y el *Apéndice* de la misma obra, 1868, donde se halla desenvuelta esta idea.]

[2]) [Παράβασις τελεία, en oposición á la παράβασις ἢ ἀνάπαιστοι, que sigue á la κομμάτιον escrito en versos cortos. La parabasis completa, como, por ejemplo, la de las *Nubes* de Aristófanes, versos 510—626, consta de siete partes.]

[3]) [Véase O. Müller, *Kleine Schriften*, vol. 1, p. 494 y ss.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

más vivamente al público: con tanto más motivo, cuanto que las chanzonetas contra determinados individuos, aunque no tuvieran relación alguna con el asunto principal de la pieza, y de conformidad en todo caso con el primitivo carácter de la comedia, podían ponerse en labios del coro en cualquier momento de la representación [1]).

Como la parabasis interrumpía completamente la acción del drama cómico, no podía desarrollarse sino en las pausas más importantes y duraderas. Aristófanes se complacía en colocarla allí donde la acción, tras múltiples interrupciones y aplazamientos, había llegado al punto en que debía declararse la crisis, é iba á decidirse si se había de lograr ó no el fin deseado. Sin embargo, gracias á la libertad con que la comedia emplea todas estas formas, la parabasis puede también dividirse en dos partes, separándose la introducción anapéstica del canto del coro [2]); ó puede seguirse la primera parabasis de una segunda—suprimiendo por supuesto la marcha anapéstica—como para señalar un nuevo importante cambio en el desenvolvimiento de la acción [3]). Por último, la parabasis puede ser omitida en absoluto, como hace Aristófanes en su *Lisistrata*, en la cual un coro de mujeres y otro de ancianos, entonan muchos originalísimos cantos [4]).

Para dar perfecta idea de la danza del coro cómico, bastará decir que era el *cordax*, especie de baile que ningún ateniense podía ejecutar sin ser tenido por excesivamente insolente y desvergonzado, á menos que se hallara embriagado y tuviese cubierto el rostro con la máscara [1]). Aristófanes se jacta en las *Nubes*,—las cuales, á pesar de las escenas burlescas en que abundan, son de un cómico más noble y elevado que el de las demás producciones de aquel poeta—de haber suprimido el cordax y ciertas inconveniencias del traje [2]). Claramente se ve por todo esto, que por su forma exterior la comedia reunía todos los caracteres de una farsa, en que la naturaleza sensual y casi bestial del hombre, hallaba ancho campo y libertad completa: pero no por general tolerancia ó tácito consentimiento, sino por virtud de una *regla* y una *ley*. Por ello, es bastante más de admirar la dignidad moral y el noble sentido que los grandes cómicos supieron imprimir á este espectáculo, sin el más pequeño detrimento de sus caracteres fundamentales. Ahora bien: si comparamos con la comedia antigua, la comedia media y la nueva,—la última de las cuales es la que mejor conocemos y la que bajo formas más decorosas pregona una moral bastante más relajada—y si al mismo tiempo consideramos las manifestaciones de la literatura moderna que á aquéllas corresponden, casi nos inclinaremos á creer que la grosera comedia antigua, que nada disimulaba y que imitaba la vida completamente bestial, se compadece mejor con una edad que toma en serio la moral y la religión, que la comedia con pretensiones de delicada, que todo lo vela, y que si bien ridiculiza el vicio, no lo hace odioso ni inspira el horror que debiera inspirar [3]).

Volviendo de nuevo al cordax y relacionando con él una observación sobre la estructura rítmica de la comedia, consignaremos que el metro trocaico se llamaba también cordax [4]): sin duda

[1]) Hállanse así en los *Acarnienses*, versos 1.143—1.174, en las *Avispas*, 1.265—1.291, y en las *Aves*, 1.470—1.493, 1.553—1.565, 1.694—1.705. Es perfectamente inútil pretender hallar relación entre estos versos y el resto de la pieza, porque en realidad no existe. La más ligera reminiscencia bastaba para provocar y motivar tales apóstrofes.

[2]) Así en la *Paz* y en las *Ranas*, en las cuales la primera mitad de la parabasis se halla unida con el parodos y el canto de Iaccos, de que antes hemos hablado. Como en las *Ranas* se ensalza á Iaccos en aquella primera parte, en las estrofas líricas de la segunda (versos 675 y ss.) no se halla invocación alguna á los dioses, ni cosa que se le parezca; lejos de esto, están plagadas de sarcasmos contra los demagogos Cleofon y Cligenes. La misma desviación de aquella regla y por igual motivo, hallamos en la segunda parabasis de los *Caballeros*.

[3]) Como en los *Caballeros*.

[4]) La parabasis es defectuosa en las *Ecclesiazusas* y en el *Pluto*, por las razones indicadas en el cap. XXVIII. [En la comedia media y nueva hállase á modo de compensación de la falta de parabasis, el prólogo, que, como vemos á veces en la comedia latina, ofrece ocasión al poeta para ponerse en inmediata correspondencia con el público.]

[1]) Teofrasto, *Caracteres*, 6, véase Casaubonus.

[2]) Aristófanes, *Nubes*, 537 y ss.

[3]) El hecho de que Plutarco, en su paralelo entre Menandro y Aristófanes, que se ha conservado en extracto, emita una opinión diametralmente contraria, sólo prueba que los escritores de la decadencia concedían más importancia á la forma que al fondo.

[4]) Aristóteles en Quintiliano, 9, 4, 88. Ciceron, *Orat.*, 57, 192. [No ha dicho Aristóteles semejante cosa. El pasaje á que Ciceron, y después de él Quintiliano, se refieren, se halla en la *Retórica*, 3, 8, p. 1.408, b, 36, y sólo dice: ὁ δὲ τροχαῖος πορδακικώτερος. Como se ve, no dice palabra de que al troqueo se le llamara también cordax. En este punto Ciceron, *op. cit.*, §§ 193, 194 y 217, comete aun mayor ligereza al denominar tribraquis al llamado troqueo por Aristóteles.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

porque el baile así nombrado, se ejecutaba con acompañamiento de canto en versos trocaicos. Este metro, cultivado juntamente con el yámbico por los antiguos yambógrafos, era vivo y ligero, pero carecía del carácter serio y enérgico del yambo. Amoldábase con especialidad á las danzas alegres y animadas [1]), y hasta el tetrámetro trocaico, que no era ciertamente metro lírico, invitaba al baile [2]). La estructura rítmica de la comedia, estaba principalmente basada en la antigua poesía yámbica: sólo que había sido ampliada, como lo fueron la lírica, la dórica y la eólica en la tragedia, sobre todo, mediante la prolongación de los versos por la frecuente repetición del mismo ritmo, hasta dar por resultado lo que se llamaba sistemas. Los asinartetes, en particular, esto es, la libre combinación de ritmos diversos, dactílicos y trocaicos en su mayoría, que lo mismo pueden ser considerados como un solo verso que como varios versos, pertenecen exclusivamente á la poesía yámbica y á la comedia. Bajo este aspecto, la comedia, á pesar de las nuevas invenciones que ostenta, no hizo más que continuar la obra de Arquíloco [3]).

No debe extrañarse que, no obstante el opuesto carácter de la tragedia y la comedia, la forma principal del diálogo fuese la misma en estas dos clases de la poesía dramática, á saber, el *trímetro yámbico:* si se tiene en cuenta que este órgano común del discurso dramático, era susceptible de muchas modificaciones, y que los poetas cómicos introducían en él las variaciones que mejor cuadraban á sus propósitos. La preterición de los espondeos, la acumulación de sílabas breves y la variedad de las cesuras, daban al verso de la comedia, extraordinaria flexibilidad y ligereza; al mismo tiempo, la circunstancia de que se podían mezclar anapestos en todos los pies, excepto el último, no obstante ser aquéllos contrarios á la forma fundamental del trímetro, prueba que el rápido recitado de la comedia empleaba las sílabas largas y breves con mayor libertad que la que consentía el arte trágico.

[1]) Véase el tomo I, p. 217, nota 6.

[2]) Aristófanes, *Paz*, 324 y ss.

[3]) Para mayor brevedad, remitimos únicamente al lector á Hefestion, capitulo 15, p. 83 y ss., ed. Gaisford, y Terenciano, verso 2.243:

Aristophanis ingens micat sollertia,
qui saepe metris multiformibus novis
Archilochos arte est aemulatus musica.

Véase el cap. VIII de esta obra.

Juntamente con el trímetro, y para diferenciar los diversos tonos del discurso, la comedia se servía además de gran variedad de metros, entre los cuales hay que suponer que establecían diferencias el gesto y la declamación: como el tetrámetro trocáico, en extremo vivo y ligero, el tetrámetro yámbico, lleno de poesía y entusiasmo, y el tetrámetro anapéstico, de un cómico patético, ya empleado por Aristoxeno de Selinonta, antiguo poeta cómico siciliano, anterior á Epicarmo [1]).

En todos estos aspectos la comedia era tan ingeniosa como la tragedia. Con sus ritmos, Aristófanes sabía tocar lo mismo la cuerda de la desenfrenada alegría que la de la más solemne gravedad; y á veces burlándose y como jugueteando, da tal sonoridad á sus versos, que hace deplorar que no hubiera procedido más en serio. En todas sus comedias se echa de ver una maravillosa armonía entre la forma y la idea, entre el tono del discurso y el carácter de los personajes; así, por ejemplo, los ancianos acarnienses expresan á maravilla su vigor é impetuosidad, con los metros créticos que dominan en los cantos corales de la comedia de aquel título.

Mas ¿quién podría describir con pocas palabras el órgano peculiar y característico, que la antigua comedia ateniense se creó á sí misma con el lenguaje vulgar de Atenas? [2]). La comedia emplea el dialecto ático, no sólo con más pureza que ningún otro género poético, sino con mayor pureza también que la prosa ateniense [3]); pero este lenguaje vulgar, extraordinariamente fle-

[1]) [Véase el cap. XXIX. Según Hefestion, cap. 8, Epicarmo escribió dos piezas en tetrámetros anapésticos.]

[2]) [Más probable es que se hallen escritos en el dialecto propio del poeta, los versos de Aristófanes citados por Sexto Empírico, *Adv. gramm.*, 1, 10, p. 264.

διάλεκτον ἔχοντα μέσην πόλεως
οὔτ' ἀστείαν ὑποξηλυτέραν
οὔτ' ἀνελεύθερον ὑπαγροικοτέραν.]

[3]) Recordaremos aquí que las combinaciones de consonantes que distinguen el dialecto ático de aquel de que procede, el jónico, ττ por σσ y ῥῥ por ρσ, se hallan á cada paso en Aristófanes y aun en los fragmentos de Cratino; en cambio, se las encuentra muy rara vez en Tucídides y en los trágicos. Dícese, sin embargo, que Pericles empleaba ya aquellas formas no jónicas en la tribuna pública. Eustacio, sobre la *Iliada*, 10, 385, p. 813. Por otra parte, la prosa de Tucídides, hasta en las expresiones y formas más insignificantes, ostenta más gravedad jónica y épica que la poesía de Aristófanes.

xible y vivo, no sólo abunda en locuciones muy enérgicas, animadas y concisas, sino que se adapta además fácilmente á los diversos géneros poéticos cultivados por la literatura, como el épico, el lírico y el trágico, y ostenta, gracias á ello, particular colorido [1]). Su vis cómica resalta sobre todo en la parodia de la tragedia: pues á menudo basta una palabra, una frase ligeramente alterada y dicha con acento trágico, para traer á la memoria una escena patética de cualquier tragedia y producir el más donoso contraste [2]).

[1]) Observa Plutarco con razon (*Aristoph. et Menandri compar.*, c. 1) que la dicción de Aristófanes abraza todos los géneros de estilo, desde el trágico y el patético (ὄγκος), hasta la bufonería vulgar (σπερμολογία καὶ φλυαρία); pero no tiene razon al afirmar que Aristófanes confiere este modo de hablar á sus personajes, arbitrariamente y como al acaso.

[2]) [Más ámpliamente y con mayor minuciosidad, tratan este punto H. Täuber, *De usu parodiae apud Aristophanem*, Berolini, 1849, y W. Ribbeck en un apéndice á su edición de los *Acarnienses* de Aristófanes, Leipzig, 1844. La colección más completa de las parodias de Aristófanes la ha publicado W. H. van de Sande Bakhuysen, *De parodia in comoediis Aristophanis*. Trajecti ad Rhenum, 1877.]

CAPÍTULO XXVIII

Aristófanes.

Aristófanes, hijo de Filipo, nació en Atenas hacia la 82.ª Olimpiada, 452 a. Chr. [1]). Sabríamos seguramente más de los accidentes de su vida, si se hubieran conservado las obras de sus rivales; pues hay que suponer que éstos se mofasen tanto de Aristófanes, como éste se burlaba de Cratino y Eupolis. Lo único que de él podemos asegurar es que el año 3 de la 87.ª Olimpiada, 430 a. Chr., pasó en calidad de cleruco ó colono y en compañía de su familia y de otros ciudadanos del Ática, á la isla de Egina, arrebatada por ellos á sus antiguos habitantes, y que allí adquirió algunas tierras [2]).

Aristófanes se consagró á la poesía cómica cuando era aún tan niño, que no es posible dudar de su vocación para aquel género de producciones. Contaba tan poca edad cuando escribió sus primeras comedias, que se vió obligado, no ciertamente por las leyes pero sí por la costumbre generalmente admitida, á no darlas al teatro con su nombre. Preciso es observar que en Atenas el Estado se curaba muy poco de indagar quién era el verdadero autor de un drama, y que en ello jamás intervino la in-

[1]) Exagera evidentemente el escoliasta de las *Ranas*, verso 504, cuando llama á Aristófanes σχεδὸν μειρακίσκος, esto es, joven de dieciocho años de edad, al dar comienzo á su carrera dramática. Si así hubiera sido, habría llegado á su apogeo á los veinte y habría dejado de escribir á los cincuenta y seis. En las obras de Aristófanes encontramos alusiones á una edad más avanzada; de ellas inferimos que al hacer sus primeros ensayos en la comedia (427 a. Chr.), contaba, por lo menos, veinticinco años.

[2]) Véase Aristófanes, *Acarnienses*, 652. Küster, *Aristophanis*, p. 14 [p. 25, 113, en Dindorf, *Poetæ scenici*] y Teagenes en los escolios á la *Apologia* de Platon, página 93, 8. (331 de Bekker.) Los *Acarnienses* de Aristófanes fueron representados por Calístrato; pero el público achacaba el pasaje citado al verdadero autor, que ya le era muy conocido.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

xible y vivo, no sólo abunda en locuciones muy enérgicas, animadas y concisas, sino que se adapta además fácilmente á los diversos géneros poéticos cultivados por la literatura, como el épico, el lírico y el trágico, y ostenta, gracias á ello, particular colorido [1]). Su vis cómica resalta sobre todo en la parodia de la tragedia: pues á menudo basta una palabra, una frase ligeramente alterada y dicha con acento trágico, para traer á la memoria una escena patética de cualquier tragedia y producir el más donoso contraste [2]).

[1]) Observa Plutarco con razon (*Aristoph. et Menandri compar.*, c. 1) que la dicción de Aristófanes abraza todos los géneros de estilo, desde el trágico y el patético (ὄγκος), hasta la bufonería vulgar (σπερμολογία καὶ φλυαρία); pero no tiene razon al afirmar que Aristófanes confiere este modo de hablar á sus personajes, arbitrariamente y como al acaso.

[2]) [Más ámpliamente y con mayor minuciosidad, tratan este punto H. Täuber, *De usu parodiae apud Aristophanem*, Berolini, 1849, y W. Ribbeck en un apéndice á su edición de los *Acarnienses* de Aristófanes, Leipzig, 1844. La colección más completa de las parodias de Aristófanes la ha publicado W. H. van de Sande Bakhuysen, *De parodia in comoediis Aristophanis*. Trajecti ad Rhenum, 1877.]

CAPÍTULO XXVIII

Aristófanes.

Aristófanes, hijo de Filipo, nació en Atenas hacia la 82.ª Olimpiada, 452 a. Chr. [1]). Sabríamos seguramente más de los accidentes de su vida, si se hubieran conservado las obras de sus rivales; pues hay que suponer que éstos se mofasen tanto de Aristófanes, como éste se burlaba de Cratino y Eupolis. Lo único que de él podemos asegurar es que el año 3 de la 87.ª Olimpiada, 430 a. Chr., pasó en calidad de cleruco ó colono y en compañía de su familia y de otros ciudadanos del Ática, á la isla de Egina, arrebatada por ellos á sus antiguos habitantes, y que allí adquirió algunas tierras [2]).

Aristófanes se consagró á la poesía cómica cuando era aún tan niño, que no es posible dudar de su vocación para aquel género de producciones. Contaba tan poca edad cuando escribió sus primeras comedias, que se vió obligado, no ciertamente por las leyes pero sí por la costumbre generalmente admitida, á no darlas al teatro con su nombre. Preciso es observar que en Atenas el Estado se curaba muy poco de indagar quién era el verdadero autor de un drama, y que en ello jamás intervino la in-

[1]) Exagera evidentemente el escoliasta de las *Ranas*, verso 504, cuando llama á Aristófanes σχεδὸν μειρακίσκος, esto es, joven de dieciocho años de edad, al dar comienzo á su carrera dramática. Si así hubiera sido, habría llegado á su apogeo á los veinte y habría dejado de escribir á los cincuenta y seis. En las obras de Aristófanes encontramos alusiones á una edad más avanzada; de ellas inferimos que al hacer sus primeros ensayos en la comedia (427 a. Chr.), contaba, por lo menos, veinticinco años.

[2]) Véase Aristófanes, *Acarnienses*, 652. Küster, *Aristophanis*, p. 14 [p. 25, 113, en Dindorf, *Poetæ scenici*] y Teagenes en los escolios á la *Apologia* de Platon, página 93, 8. (331 de Bekker.) Los *Acarnienses* de Aristófanes fueron representados por Calístrato; pero el público achacaba el pasaje citado al verdadero autor, que ya le era muy conocido.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

fluencia oficial. El magistrado que presidía las fiestas Dionysiacas, en las cuales se acostumbraba divertir al pueblo con representaciones dramáticas nuevas [1]), concedía al primer maestro ó director de un coro cualquiera, facultades para preparar á éste y á los actores necesarios en la representación de un nuevo drama. Los poetas cómicos, como los trágicos, consagrábanse también á la tarea de amaestrar los coros, esto es, fueron corodidáscalos, ó más propiamente dicho, comodidáscalos, que tal era el nombre especial que se les daba; y en todos los actos oficiales, como pago ó distribución de premios, el Estado sólo se informaba de la persona que había amaestrado al coro y puesto en escena la nueva obra. Los poetas cómicos conservaron por mucho tiempo una costumbre que los trágicos abandonaron en la época de Sófocles: la de que el director del coro desempeñara á la vez el papel de protagonista de la obra. Esta circunstancia explica perfectamente las palabras de Aristófanes en la parabasis de las *Nubes* [2]), donde dice que su musa había hecho pasar por expósitos sus primeros hijos, porque como doncella no había podido reconocerlos por suyos; que otra mujer los había adoptado y que el público, que no debía tardar en conocer al verdadero autor, los había formado y educado [3]). En efecto, Aristófanes confió la ejecución de sus primeras piezas y hasta la de algunas que compuso posteriormente, á dos corodidáscalos amigos suyos, que eran actores al par que poetas: *Filónides* y *Calístrato*. Los antiguos cuentan que á Calístrato daba las piezas políticas y á Filónides aquellas cuyos asuntos estaban tomados de la vida privada [4]). Ellos eran los que solicitaban del arconte el coro, los que ponían en escena las comedias y los que, si éstas alcanzaban éxito, obte-

[1]) En las grandes Dionysiacas, el primer arconte (ὁ ἄρχων por excelencia) y en las Leneas el basileus. Véase el cap. XXIII.

[2]) [Versos 530 y ss.]

[3]) Véanse los *Caballeros*, 513, donde dice que muchos se maravillaban de que desde hacia ya largo tiempo él no χορὸν αἰτοίη καθ' ἑαυτόν. En la parabasis de las *Avispas*, se compara á sí mismo con un ventrílocuo que, en esta época, había hablado por boca de otros. [Verso 1.020.]

[4]) Según el anónimo de *Comoedia* en Küster. La *Vita Aristophanis*, [* en un apéndice que primitivamente no pertenecía á esta obra, véase Βιογράφοι, en la edición de A. Westermann, 1845, pág. 158 y 159) dice lo contrario, pero es un error, según demuestran varios ejemplos. *Véase Bernhardy, *Grundriss der griechische Litteratur.*, Halle, 1845, part. 2.ª, p. 972, y Struve, *De Eupol. Maricante.*, Kiliae, 1841, p. 52—77.

nían el premio. Las didascalias contienen numerosos ejemplos de esto. En suma, todo se hacía como si ellos fueran los verdaderos autores, por más que el público perspicaz é inteligente estableciera la oportuna distinción entre el genio de Aristófanes, que comenzaba á revelarse, y el ya conocido de Calístrato.

Los antiguos no sabían quién, si Calístrato ó Filónides, puso en escena *Daitaleis*, primera de sus producciones, representada el año 1 de la 88.ª Olimpiada, 427 a. Chr. [1]). Los «comensales» que formaban el coro de esta pieza, figuraban haber acabado de celebrar un banquete en un templo de Heracles, cuyo culto se celebraba á menudo con grandes comilonas [2]), y asistían luego á una polémica entre la educación antigua, sobria y modesta, y la moderna, frívola y aparatosa, representadas por dos jóvenes: el *Virtuoso* (σώφρων) y el *Vicioso* (καταπύγων). En un diálogo que mantiene con su padre, muéstrase el segundo muy al corriente en la terminología de los legistas,—se entiende para emplearla en sus agudezas de rábula y frases de relumbron,—celoso partidario del sofista Trasímaco, y de Alcibiades ídolo de la frívola juventud de aquel tiempo, y, por último, hombre que menosprecia á Homero y sus enseñanzas [3]). Cuando llegó á la edad madura, Aristófanes ejecutó en las *Nubes* lo que había esbozado en esta pieza de su juventud.

La segunda comedia de Aristófanes fué puesta en escena el año 2 de la 88.ª Olimpiada, 426 a. Chr.: intitulábase los *Babilonios*, y fué representada por Calístrato, el cual había amaestrado al coro que en ella debía tomar parte. Esta obra fué la primera en que Aristófanes adoptó el atrevido sistema de hacer asunto de sus comedias al mismo pueblo, su actividad pública, las medidas para asegurar el bien común. En la parabasis de los *Acarnienses*, se alaba de haber roto el velo que cubría las imposturas de que los extranjeros, sobre todo los embajadores, hacían víctimas á los atenienses, los cuales daban oídos á sus adulaciones y deslumbradoras promesas [4]). También decía que había mostrado cómo los demagogos administran los Estados democráticos, por

[1]) Escolios á las *Nubes*, 531.

[2]) Müller, *Dorier*, vol. 1, cap. 12, § 10. [*Etymol. Orion.*, p. 49. 8.]

[3]) En el importante fragmento de Galeno Ἱπποκράτους γλῶσσαι, *Proemium*, depurado en nuestros tiempos de todo lo ajeno á él. Véase Dindorf, *Aristophanis fragmenta, Daetal.*, 1.

[4]) [Versos 636 y ss.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

lo cual gozaba de gran predicamento para con los aliados, y aun —dice con cómica petulancia—en la misma corte del Gran Rey. El título de la comedia estaba íntimamente relacionado con esta idea; pues sabemos por noticias que nos han trasmitido los gramáticos [1]), que los babilonios que formaban el coro figuraban ser viles esclavos de molino—que eran en Atenas los peor mirados,—marcados con el hierro candente y obligados al trabajo del molino por especial condena, los cuales se hacían pasar por embajadores de Babilonia [2]). Partíase del supuesto de que Babilonia se había rebelado contra el Gran Rey, quien siempre estaba en guerra con Atenas, y Aristófanes pensaba que los crédulos atenienses darían fácilmente crédito á tamaña farsa. En este punto tiene la pieza que examinamos cierta semejanza con la escena de los *Acarnienses* en que se presentan los supuestos embajadores del rey de Persia (versos 100 y siguientes), sin que por ello pueda decirse que es la segunda de estas escenas repetición de la otra. Los falsos babilonios no significaban realmente otra cosa que una burla que los demagogos, que habían conquistado el poder á la muerte de Pericles, querían hacer al pueblo ateniense; el blanco de las sátiras de Aristófanes era Cleon. Cuán vivamente hirieron al poderoso demagogo los acerados dardos que le dirigía Aristófanes en esta comedia, representada por vez primera en las fiestas de las grandes Dionysiacas en presencia de los aliados y de gran número de extranjeros que á la sazon se hallaban en Atenas, demuéstranlo bien á las claras los extraordinarios esfuerzos que luego hizo Cleon para vengarse del poeta. Citó á Calístrato [3]) ante el Consejo de los Quinientos, al cual, como tribu-

[1]) Véase muy especialmente Hesiquio, sobre el verso: Σαμίων ὁ δῆμος ὡς πολυγράμματος. «Así dice un personaje de Aristófanes al ver á los *babilonios del molino*, sorprendidos del artefacto y sin saber qué hacer». Este verso era dicho por algún personaje que veía al coro sin saber qué representaba, y que creía ver á los samios estigmatizados por Pericles; πολυγράμματος alude evidentemente á la invención de las letras por los samios. La circunstancia de que estos babilonios eran esclavos de molino, parece relacionarse con la de que *Eucrates*, influyente demagogo de la época, poseía molinos. Aristófanes, *Caballeros*, 254. Sin embargo, la obra iba principalmente dirigida contra Cleon.

[2]) [Según otros, eran embajadores de las ciudades confederadas.]

[3]) Decimos, sin vacilar, Calístrato, porque como director del coro y protagonista, desempeñaba en los *Acarnienses* el papel de Diceópolis, y el público sólo podía comprender en labios del actor que hacía de Diceópolis, el pasaje αὐτός τ' ἐμαυτόν, ὑπὸ Κλέωνος ἃ 'παθον, ἐπίσταμαι, versos 377 y ss. En el resto de la

nal administrativo, cumplía la suprema inspección de los agones, y dirigióle mil cargos y amenazas. Por lo que á Aristófanes toca, dícese, cosa perfectamente verosímil, que Cleon intentó comprometer su libertad, acusándolo de haber usurpado los derechos de ciudadanía (γραφὴ ξενίας); mas de ser esto cierto, lo es también que el poeta rechazó victoriosamente la acusación é hizo valer sus derechos de ciudadano [1]).

Al siguiente año, 3 de la 88.ª Olimpiada, 425 a. Chr., Aristófanes presentó en las Leneas los *Acarnienses*, primera de las comedias que de él se han conservado, y la cual fué puesta también en escena por Calístrato [2]). Comparada con la mayoría de las producciones de Aristófanes, los *Acarnienses* es una comedia inofensiva é inocente, cuyo fin principal era describir el ardiente deseo de la vida del campo que en aquellos momentos mostraba el pueblo de Atenas, que no hallaba atractivos en las hablillas y murmuraciones de la plaza pública, y que contra su voluntad y movido solamente á ello por los planes estratégicos de Pericles, habíase encerrado en la ciudad. Cierto es también que lanza acerados dardos bien contra los demagogos que, como Cleon, procuraban despertar en el pueblo deseos de guerra, bien contra los generales de espíritu belicoso como Lamaco. En esta misma obra se descubren ya claras muestras de su viva polémica contra Eurípides, y de su enemiga contra todo lo sentimental y patético, y contra el mundo de los héroes, así como los rasgos característicos de la comedia de Aristófanes: la inventiva atrevida é ingeniosa, la abundancia de escenas cómicas, la maravillosa pintura de los personajes, cuyos respectivos caracteres aparecen magistralmente delineados, la vida plástica de las escenas, el perfecto orden de sucesión de las mismas, el partido que sabía sacar de las circunstancias de lugar y de tiempo; todo esto, en suma, aparece en esta comedia, la más antigua de cuantas se conservan, tan claro y

parabasis de los *Acarnienses*, siempre que se dice ποιητής entendemos que se refiere á Aristófanes, cuyo talento no podía permanecer ignorado del público durante tres años.

[1]) Escolios á los *Acarnienses*, 377. En este punto se separó Aristófanes del verso de Homero, *Odisea*, 1, 215, οὔτις ἐὸν γόνον αὐτὸς ἀνέγνω, que cita el biógrafo del poeta cómico. [Con razon sostienen Dindorf en *Aristophanis fragmenta*, p. 55, y Müller-Strübing, que este relato es una mera leyenda inventada en época posterior.]

[2]) [Véase O. Müller, *Kleine Schriften*, vol. 1, p. 425.]

patente, que bien merece ser analizada en este sitio, de manera que resalten perfectamente no sólo las ideas fundamentales que hemos venido exponiendo, sino también la trama entera y la disposición técnica de la pieza.

La escena, que en esta comedia representa ya la ciudad, ya el campo, y que probablemente estaba dispuesta de modo que podían ser presentados una y otro, ofrece á la vista del espectador, en el comienzo de la obra, la Pnyx, esto es, la plaza donde se celebraban las asamblas públicas, con una tribuna abierta en la roca y destinada á los oradores, algunos árboles y otros objetos peculiares de lugar tan conocido del pueblo. Allí está sentado el buen Diceópolis, ciudadano chapado á la antigua que truena contra sus compatricios, los cuales en vez de acudir puntualmente á la Pnyx, discurren ociosos por el mercado que desde allí domina con la vista. Pero Diceópolis, que es hombre que aborrece la vida de la ciudad y las constantes hablillas de las gentes, ha procurado acudir con el solo fin de hablar en favor de la paz. De repente, salen del palacio del Consejo los Pritanos, y el pueblo se precipita en pos de ellos. Un ateniense de noble alcurnia, Amfiteo, que se vanagloria de haber sido elegido por los dioses para concertar la paz con Esparta, es despedido con el mayor desprecio á pesar del apoyo de Diceópolis; entonces, con gran regocijo y algazara de los partidarios de la guerra, se presentan los embajadores enviados á la corte de Persia, los cuales traen en su compañía un embajador persa, al que llaman el «Ojo del Gran Rey», con su correspondiente cortejo: abigarrado conjunto que, como el mismo Aristófanes da á entender, no es más que una mascarada organizada por los belicosos demagogos. Otros embajadores llegan con análoga misión de Sitalces, rey de Tracia, en quien tenían á la sazon los atenienses grandes esperanzas, y los cuales llevan en su séquito miserables turbas que aseguran ser las milicias de los Odomantos, é invitan á los atenienses á tomarlas á muy subido sueldo. Entretanto Diceópolis, viendo que no consigue variar el rumbo de las cosas, ha enviado á Esparta por su propia cuenta á Amfiteo, quien pocos minutos después vuelve con varios tratados de paz, unos por breve tiempo y otros por largo, representados todos por pequeños jarros de vino, como los que se usaban en las libaciones con que era costumbre celebrar los tratados definitivos de paz ó el ajuste de una tregua. Diceópolis elige la paz de treinta años por tierra y por mar, que es

precisamente el tiempo que se necesita para calafatear las naves. Todas estas escenas, extremadamente cómicas, sólo encajaban bien en una comedia que, como la ateniense, podía llevar al teatro todos los caracteres, todas las aptitudes y todas las relaciones de la vida; que podía presentarlo y describirlo todo con las tintas más vivas y atrevidas en sus grotescos personajes, y que no tenía necesidad de encerrar la actividad de éstos en los límites que les señalaban las leyes de la realidad y de la verosimilitud [1]).

El coro es el que en esta obra de Aristófanes ofrece la primera complicación dramática: hállase compuesto de acarnienses, esto es, naturales de una aldea grande del Ática, la mayoría de cuyos habitantes se ganaba la vida con el tráfico del carbon que producían los espesos bosques que circundaban la aldea, y son hombres fuertes y rudos, de espíritu marcial y enemigos irreconciliables de los peloponenses, los cuales les habían destruído los viñedos en su primera invasión del Ática. Los acarnienses van persiguiendo á Amfiteo, de quien saben que ha ído á Esparta para pedir la paz. En su lugar, encuentran á Diceópolis, ocupado en celebrar las Dionysiacas campestres, representadas aquí como la quinta esencia del solaz y regocijo del campo de que los atenienses se hallaban privados. Apenas el coro adivina por el canto fálico de Diceópolis que es él quien ha enviado á Amfiteo para tratar de la paz, da rienda suelta á su violenta cólera, y sin querer dar oídos á una sola palabra de defensa, muéstrase dispuesto á matarle sin compasión á pedradas, cuando Diceópolis toma un canasto de carbon y amenaza con vengarse en él de todo el daño que los acarnienses le hagan. El canasto de carbon, que los acarnienses necesitaban para sus trabajos cotidianos, les era demasiado querido y hacíales demasiada falta, para que, por amor á él, no prestaran atención á sus palabras; con tanto más motivo, cuanto que el buen Diceópolis promete hablar con la cabeza apoyada en el tajo, para que al punto le decapiten si no les persuade. Estas escenas, ya por sí mismas grandemente cómi-

[1]) En esto la comedia no hace más que ajustarse, á su manera, al espíritu del *arte antiguo*, el cual aventajaba grandemente al moderno en buscar expresiones adecuadas para cada idea ó sentimiento; pero en cambio se sujetaba bastante menos que el arte moderno á mantener cada expresión en todas sus consecuencias, como pedían las leyes de la vida real.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

cas, resultan aún más bufas si se tiene en cuenta que la conducta de Diceópolis no es ni más ni menos que la parodia del proceder de uno de los héroes de Eurípides, el gárrulo charlatán Telefo, que tomó de la cuna al pequeño Orestes para matarle si Agamemnon no le escuchaba, y el cual corría en presencia de los aqueos el mismo peligro á que Diceópolis se exponía cerca de los acarnienses. Aristófanes, sin embargo, prosigue esta parodia, porque ella le proporciona recursos para exagerar y hacer más cómica aún la situación de Diceópolis. Este último se dirige al mismo Eurípides, el cual es presentado á la vista del público por medio de un enciclema, en una reducida habitación [1]), rodeado de máscaras y de abigarrados trajes, como aquellos con que presentaba en la escena á sus héroes trágicos; Diceópolis le pide el más miserable de aquellos vestidos, y el poeta le da el más feo y raído, el de Telefo. Pasando por alto otras sátiras y chanzonetas que Aristófanes dirige en este punto á Eurípides, llegamos á la escena siguiente, la principal de la comedia, en que Diceópolis, disfrazado de Telefo cómico y levantando del tajo la cabeza, aboga en favor de la paz con los espartanos. Es claro que por seriamente pacíficas que fueran las inclinaciones de Aristófanes, éste no pone en labios de su protagonista ni una sola palabra seria: presenta como causa primordial de la guerra del Peloponeso, una calaverada de varios jóvenes que hallándose ébrios, habían robado de Megara á una cierta meretriz, y á lo cual habían contestado los megarenses robando á Aspasia varias doncellas. Pero no satisfaciendo á los acarnienses tales explicaciones y habiendo llamado éstos en su auxilio al belicoso Lamaco, el cual sale apresuradamente de su casa con traje de militar muy exagerado [2]), Diceópolis, en tal aprieto, recurriendo á argumentos *ad hominem*, hace ver á los ancianos que componen el coro, que están condenados á servir siempre de simples soldados mientras que los jóvenes fuertes y robustos como Lamaco,

[1]) [Véase O. Müller, *Kleine Schriften*, vol. 1, p. 537.]

[2]) Por consiguiente, la escena representaba también la casa de Lamaco. Verosímilmente, en el medio estaba la casa de Diceópolis, á un lado la de Eurípides y al otro la de Lamaco. A la izquierda, la plaza pública en que figuraba la Pnyx, y á la derecha una decoración que indicaba la existencia en aquel lado de una casa de campo, únicamente necesaria para la escena de las Dionysiacas campestres; las demás escenas de la obra se desarrollan en la ciudad. [Véase Schönborn, *Die Skene der Hellenen*, p. 307 y ss.]

harán una vida cómoda y chuparán todo el jugo del país, ya en calidad de estrategos ya como embajadores. Esta arenga produce el apetecido efecto, y el coro se muestra propicio á dar la razon á Diceópolis. A esta verdadera crisis de la acción dramática, sigue la parabasis, en cuya primera parte el poeta, aludiendo á su última comedia, se precia de ser amigo estimable del pueblo, el cual, si no es por él adulado tampoco debe temer que el poeta ridiculice en sus comedias lo que es justo [1]). En la segunda parte, desarrolla el pensamiento que Diceópolis acaba de despertar en la mente del coro: los acarnienses se quejan con amargura de que les haya usurpado sus derechos la juventud hábil y atrevida, contra la cual no tiene armas para defenderse, sobre todo ante los tribunales.

La segunda parte de la obra, esto es, la que sigue á la parabasis, es simplemente una minuciosa descripción chispeante de ingenio y de gracia, de la dicha que la paz procura al buen Diceópolis. Este comienza por abrir un mercado, al cual acuden sucesivamente un pobre diablo de Megara, lugar muy próximo á Atenas y que sobre ser estéril por naturaleza había sufrido mucho con el bloqueo de los atenienses y por anuales devastaciones, y un rudo beocio de la fértil comarca del lago Copais, tan famoso entre los atenienses por sus excelentes anguilas. A falta de otras mercancías, el megarense ha disfrazado de lechoncitos á sus hijas, niñas de tierna edad, y el honrado Diceópolis es bastante cándido para comprarlos como tales lechones, por más que no dejan de causarle extrañeza algunas de sus cualidades. Esta escena, sazonada con ingeniosísimas y delicadas frases, descansa evidentemente en el proverbio muy conocido en Atenas, de que «un megarense sería capaz de vender sus propios hijos como si fueran lechones, si hubiese alguien que se los comprara»; y aun podríamos citar muchos proverbios análogos á este, muy en boga entre los pueblos antiguos y los modernos. Entretanto, los mercaderes se ven asediados por los sicofantes, clase social que vive de los procesos públicos y muy especialmente de la persecución y descubrimiento de los fraudes cometidos en los impuestos del Estado [2]): quieren los sicofantes incautarse de las mercancías por

[1]) Verso 655: ἀλλ' ὑμεῖς μή ποτε δείσητ' ὡς κωμῳδήσει τὰ δίκαια. Con tales declaraciones no cabe dudar que Aristófanes abrigaba el sincero propósito de no volver el aguijon de su comedia sino contra el que le parecia realmente malo.

[2]) Los sicofantes recibieron ciertamente este nombre de una especie de φάσις

reputarlas contrabando; pero Diceópolis lo impide, y tras sumarísimo proceso lanza á uno de ellos del mercado y metiendo al otro, el pequeño Nicarco, en un fardo, cárgaselo al hombro al beocio, el cual deseaba llevarlo consigo como mono destinado á excitar la hilaridad del público.

De improviso comienzan á celebrarse las fiestas de Baco, denominadas *Choes:* Lamaco [1]) pide en vano á Diceópolis algunas de sus mercancías, que necesita para celebrar alegremente la fiesta; éste lo guarda todo para sí, y el coro, ya enteramente convertido, admira la prudencia de Diceópolis y la ventura que con ella se ha procurado. Mientras que Diceópolis prepara el brillante festín, algunos intentan participar de su tranquilidad; pero él despide sin compasión á un pobre labrador á quien los beocios han robado sus rebaños, y sólo se apiada de una doncella que desea conservar junto á sí á su prometido. Entretanto llega un mensajero para pedir á Lamaco que marche contra los beocios, los cuales se proponen invadir el Ática durante las fiestas Choes, y otro se presenta para suplicar á Diceópolis que vaya á celebrar la fiesta con el sacerdote de Baco. Aristófanes hace resaltar este contraste de una manera ingeniosísima, poniendo en labios de Diceópolis frases relativas al festín que se prepara á celebrar, y parodiando con ellas las que en favor de la guerra profiere Lamaco; y cuando pasado breve tiempo, que el coro ameniza con un canto satírico, Lamaco herido, es sacado del campo de batalla por dos esclavos y conducido á la escena, Diceópolis sale á su encuentro, ébrio, gozoso y apoyándose en dos muchachas de dudosa virtud, celebrando de esta suerte su evidente triunfo sobre el guerrero.

Prescindiendo de la energía del estilo, del ingenio en el manejo de la lengua, de los admirables ritmos y de los bellísimos cantos corales, no se negará que estas escenas están dispuestas, desde la primera hasta la última, con gran precisión é ingenio y que debían producir un efecto cómico extraordinario, si las deco-

esto es, de una acusación pública contra los que atentaban á los intereses fiscales del Estado. [La etimología que Plutarco en *Sol.*, cap. 24, tiene por probable, descansa en el testimonio de Istro, en Ateneo, 3, p. 74 d.]

[1]) Que sólo Lamaco representa siempre el espíritu guerrero, lo dice claramente el mismo nombre Λά-μαχος; de otra suerte, Formion, Demóstenes, Paques y otros héroes atenienses, habrían podido muy bien encontrar cabida en esta obra.

raciones, los trajes, la danza y la música eran dignos del pensamiento y del estilo del poeta. Así pues, para juzgar con acierto una comedia de esta índole, débese ante todo tener presente que es ni más ni menos que una verdadera bacanal de chistes y extravagancias, una farsa; y que por lo mismo que es siempre un hombre de convicciones probadas y de carácter noble el que en ella es protagonista, descansa siempre en una idea moral y seria, sin que por ello revele la menor seriedad ninguno de sus giros y detalles; lejos de esto, en todo, lo mismo en lo que concierne á la parte vencida que en cuanto se refiere á la vencedora, el poeta obedece á las inspiraciones de un sensualismo que nada respeta y de una espontaneidad sin límites. Sus verdaderas opiniones, Aristófanes no las expresa sino en las parabasis; en las demás partes de sus obras, desfiguradas como se hallan por el carácter de su misma comedia, sólo pueden descubrirse transportándolas al estado social que las había inspirado, tarea por extremo difícil y espinosa.

Señalóse el año siguiente, 4 de la 88.ª Olimpiada, 424 a. Chr., en la historia de la comedia, por la aparición de los *Caballeros* de Aristófanes, primera obra que el poeta dió al teatro con su verdadero nombre [1]), y en cuya representación obligáronle á tomar parte determinadas circunstancias. Esta comedia iba dirigida contra Cleon, pero no como antes los *Babilonios* y como más tarde lo fueron las *Avispas*, pues que el principal objeto de estas últimas fué censurar ciertas medidas de su política, sino para condenar clara y francamente el carácter de su demagogia. Gran valor se necesitaba para censurar, siquiera lo hiciera amparado por el carácter de las fiestas báquicas, á un jefe popular que, poderoso ya por la virtualidad de sus principios políticos consistentes en favorecer y fomentar los intereses materiales y los derechos del pueblo con detrimento de los intereses y derechos de las demás clases sociales y del Estado, había adquirido aun más temible poder merced á los medios con que ponía por obra sus proyectos: esto es, tratando como á sospechosos y acusando de aristócratas disfrazados á cuantos ciudadanos le eran hostiles; envolviendo á todos sus enemigos en peligrosos procesos políticos que, gracias á la influencia que ejercía sobre los jueces, hacía redundar en

[1]) *En el mismo sentido se expresa Th. Kock, *De Philonide et Callistrato*, Guben, 1855, p. 4.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

provecho de su persona; y por último, aconsejando insistentemente á los atenienses y obteniendo al fin de ellos así en la asamblea popular como en los tribunales, la adopción de las más terribles medidas para sofocar todo intento de rebelión contra el gobierno de las masas. De esto último es elocuente ejemplo la proposición para una matanza general de los habitantes de Mitilene. Además, en la época en que Aristófanes llevó á la escena sus *Caballeros*, la influencia y el poderío de Cleon había llegado á su apogeo, pues los caprichos de la suerte acababan de realizar las audaces aspiraciones del demagogo, quien alardeaba de ser para él empresa fácil hacer prisioneros á los espartanos de Espacteria [1]). La gloria de hacer prisioneros á tan formidables y temidos héroes, triunfo que en vano se esforzaron por alcanzar los mejores capitanes, acababa de caer como fruto ya demasiado maduro en las manos de Cleon, de suyo tímido y cobarde, el verano del año 425 a. Chr. Que era ciertamente obra por demás arriesgada y comprometida la de atacar en aquella época al poderoso demagogo, demuéstralo bien á las claras el hecho de que no hubo nadie que quisiera hacer al poeta la máscara de Cleon [2]), y menos aun quien se brindara á desempeñar el papel del demagogo, del cual tuvo al fin que encargarse el mismo Aristófanes.

Los *Caballeros* son la creación más violenta y mordaz de la musa de Aristófanes; la que más tiene de la acritud característica de Arquíloco y menos de la inofensiva alegría propia de las Dionysiacas. En ella la comedia casi traspasa los límites que le están asignados, y el teatro casi se torna en circo de atletas políticos que mantienen un pugilato á muerte; pero á la violencia del odio político, se mezcla manifiesta enemistad personal motivada por las persecuciones sufridas por el autor de los *Babilonios*. La comedia que venimos examinando forma curioso contraste con los *Acarnienses*, como si Aristófanes hubiera puesto especial empeño en demostrar que la extraordinaria variedad de escenas burlescas no era cualidad esencial y necesaria de sus comedias, y que con los medios más sencillos podía obtener también los más peregrinos efectos; y ciertamente, los *Caballeros* debían inspirar más interés que los *Acarnienses* al público de entonces, perfectamente familiarizado con las alusiones, equívocos é indirectas del gran

[1]) [Tucídides, 4, 28, 4.]

[2]) Aristófanes, *Caballeros*, 231. Véase el cap. XXVII, p. 235 del presente tomo.

cómico; si bien hay que convenir en que al lector moderno, tan ajeno y apartado de tan remota época, cuéstale á veces harto trabajo dominar el hastío que le producen las interminables escenas de aquella comedia. El número de actores es en los *Caballeros*, escaso y poco variado: el dueño de la casa, hombre ya anciano, con tres esclavos, uno de los cuales, paflagonio de nacimiento, domina completamente al viejo, y finalmente un choricero. Verdad es que el dueño de la casa representa al *pueblo de Atenas*, dos de los esclavos á los generales atenienses *Nicias* y *Demóstenes*, y el paflagonio á *Cleon;* sólo el choricero es creación caprichosa del poeta: un hombre grosero, mal educado, impudente, salido de la última clase social, la más ignorante y envilecida, es el que Aristófanes coloca enfrente de Cleon, para que su insolencia y liviandad superen á las del mismo demagogo y para abatir con su audacia la petulancia de este último: único medio de vencerlo y precipitarlo de la cumbre del poder. Tampoco el coro tiene nada de fantástico ó grotesco, sino que se compone de los caballeros del Estado [1]), esto es, de los ciudadanos que, según el censo de Solon, aún subsistente, pagaban la cuota asignada á los caballeros, y muchos de los cuales servían aún como jinetes en la guerra [2]). Estos ciudadanos, que formaban la parte más numerosa de la clase acomodada y de más escogida educación, debían profesar profunda antipatía á Cleon, el cual se había colocado á la cabeza de la muchedumbre, esto es, de los obreros y de los pobres. Como se ve, en esta obra la tendencia política era para Aristófanes lo más importante, considerando el efecto y las invenciones cómicas, más como adorno que como fondo y parte esencial de la comedia; hasta las alegorías, empleadas evidentemente con el único objeto de mitigar en lo posible la violencia del ataque, no hacen otro oficio que el de ligerísimo y traspa-

[1]) Pero difícilmente de verdaderos caballeros, porque esto sería identificar la realidad con la comedia. El hecho de que ninguna *phyle*, sino el Estado, pagase este coro (si ha de interpretarse en este sentido la palabra δημοσίᾳ que se halla en la didascalia de esta pieza; véanse los ejemplos en Böckh, *Staatshaushaltung*, libro III, § 22, al fin) no puede servir de fundamento á semejante deducción.

[2]) Que Aristófanes no consideraba á los caballeros como una *clase*, lo demuestran sus tendencias políticas harto conocidas; á menudo los presenta como parte del ejército ateniense: jóvenes vigorosos, diestros en el manejo de los caballos y cubiertos de ricas armaduras.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

rente velo. El poeta en fin, trata unas veces los asuntos del pueblo como puramente domésticos, y otras como asuntos políticos.

En conjunto, la obra tiene toda la apariencia y forma de un certamen. El choricero, de quien una predicción arrancada al paflagonio mientras dormía, ha vaticinado que saldría vencedor, comienza por competir con él en insolencia é impudicia, cualidades que el poeta presupone las más importantes, las verdaderamente esenciales, entre cuantas requiere la demagogia. El choricero refiere que habiendo robado, cuando era niño, un trozo de carne, y habiendo luego negado bajo juramento el robo, un estadista le había vaticinado que había de llegar un día en que el pueblo se entregara á su dirección. Terminada la parabasis, se reanuda la competencia: los antagonistas, que entretanto han procurado congraciarse con el Senado, acuden ante el pueblo que se halla en la Pnyx, para ganarse el favor del anciano á quien los achaques de los años tienen convertido en caprichoso é irreflexivo niño. Con graves acusaciones y cargos contra la política de Cleon, van en esta parte hermanadas burlonas invenciones, como cuando el choricero coloca un almohadon en el sitio en que va á sentarse el pueblo para que no padezcan los miembros que tanto trabajaron en Salamina [1]. Finalmente recae la polémica sobre los oráculos, á los cuales Cleon acostumbraba á apelar en sus arengas, y sabemos por Tucídides [2] la gran influencia que ejercieron sobre el pueblo las predicciones de supuestos poetas antiguos, durante toda la guerra peloponense. Mas en este punto también el choricero triunfa de su rival, con profecías que anuncian al pueblo la mayor ventura, y la ruina al que entonces dirigía sus destinos. Una escena que proporciona á la vista tanto solaz como al oído, pone término á tan prolongada querella: el paflagonio y el choricero, ambos como hosteleros (κάπηλοι), se hallan sentados delante de sendas mesas, sobre las cuales hay canastillas llenas de comestibles que uno tras otro ofrecen al pueblo, acompañando sus ofrecimientos de grotescas recomendaciones [3]; también en esta ocasión se ve que

[1]) ἵνα μὴ τρίβῃς τὴν ἐν Σαλαμῖνι, verso 785.

[2]) Tucídides, 2, 54, 8, 1.

[3]) Ambos bodegones están representados por un enciclema, como se desprende claramente del fin de la escena. [Véase O. Muller, *Kleine Schriften*, vol. 1, páginas 537 y 538.]

el choricero sabe cuidar y alimentar mejor al pueblo que su rival. Después de una segunda parabasis, el pueblo, á quien el choricero acaba de rejuvenecer en su caldero como Medea había rejuvenecido al anciano Eson, se presenta joven y hermoso, ataviado con el espléndido traje antiguo, radiante de alegría y bienestar y avergonzado de sus pasados desvaríos.

Al año siguiente, después de haber salido con bien de un nuevo proceso que le movió Cleon [1]), Aristófanes comienza con las *Nubes* una serie de producciones cómicas de índole muy diversa de la de aquellas que hasta aquí hemos examinado. Pero aunque al llevarla á la escena el poeta sabía muy bien que con esta comedia emprendía un derrotero enteramente nuevo y original, no lo debieron juzgar así los jueces y el público cuando resolvieron adjudicar el premio, no á Aristófanes, sino al viejo Cratino. El joven poeta, resentido por esto que él tenía por humillación, dirigió al público duras reconvenciones en la primera comedia que después escribió; de todas suertes, es lo cierto que aquel fracaso le movió á refundir su obra, y esta refundición, muy distinta por cierto de la comedia original, es la que se conserva [2]).

No hay obra literaria de la antigüedad, más difícil de juzgar que las *Nubes* de Aristófanes. ¿Fué realmente Sócrates, siquiera sólo en los comienzos de su carrera, el fantástico soñador y el corrompido sofista que Aristófanes presenta en esta comedia? Y si no lo fué jamás, ¿no era el poeta cómico un calumniador infame, un bufon vulgar que se complacía en manchar de vil cieno hasta lo más puro y noble? ¿Qué se hizo entonces su solemne promesa de no tomar jamás lo justo, por blanco de su sátira mordaz y de su vis cómica?

Debe existir algún aspecto, existe realmente uno, que puede

[1]) Véanse las *Avispas*, verso 1.284. Según la *Vita Aristophanis*, el poeta tuvo que sostener tres litigios contra Cleon para hacer valer sus derechos de ciudadano.

[2]) Según antigua tradición, las «primeras *Nubes*» tenían una parabasis distinta, y no tenían la contienda del δίκαιος y ἄδικος λόγος, ni el incendio de la escuela al fin. También es verosímil, según Diógenes Laercio, 2, 18 (no obstante todas las confusiones que en él se hallan) que Sócrates fuera presentado en las primeras *Nubes*, como amigo de Euripides y colaborador en las tragedias de éste. [Véase lo que en contrario dice Ritter en su bibliografía de esta obra. Según lo que se dice en la *Hipótesis*, VI, las *Nubes* que hoy conocemos es una obra retocada que nunca llegó á representarse. No existe vestigio alguno de que en época posterior se conservara la primera obra.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

que abusaban de la elocuencia aprendida en las escuelas de los retóricos, en perjuicio de sus conciudadanos. Este pensamiento es precisamente el que sirve de base á la comedia, en la cual un ateniense anciano, perseguido por sus acreedores, se esfuerza en aprender las estratagemas y malas artes de la moderna elocuencia; pero persuadido de que estaba ya él demasiado torpe y duro para tamaña tarea, envía á la dicha escuela un hijo suyo que hasta entonces había estado entregado á la vida cómoda y muelle del distinguido caballero. Resultado de todo ello es que el hijo, imbuído en las ideas del libre pensamiento, aplícalas á su propio padre rebelándose contra él, y no sólo le maltrata, sino que hasta le demuestra que tiene perfecto derecho á golpearle. Ahora bien, por qué Aristófanes para presentar y ridiculizar esta escuela de la retórica á la moda, tomó por modelo la de Sócrates, sólo se explica admitiendo que el poeta no hallaba diferencia alguna entre Sócrates y los sofistas como Gorgias y Protágoras, y prefirió hacer blanco de su punzante sátira á un ciudadano ateniense y no á sus colegas, extranjeros que accidentalmente se hallaban en Atenas. No puede negarse que Aristófanes incurrió aquí en gran error: desde luego puede concederse que Sócrates en su juventud, no había adquirido aun el sano juicio y recto criterio que se descubren más tarde en el maestro de Jenofonte y Platon; que defendió aun con más empeño que luego las especulaciones de los jonios sobre el Universo [1]); que sus teorías no se habían desembarazado aún de ciertos extraños elementos que su poderosa dialéctica extirpó más tarde; pero es de todo punto imposible admitir, y esto es lo más importante, que Sócrates abriese jamás escuela alguna de retórica donde se enseñara, como se dice de las de los sofistas, los medios y artificios por los cuales una causa mala triunfa de otra buena [2]). De todas suertes, es indudable que Aristófanes no cometió en este caso una impostura calculada y voluntaria; pues que otros pasajes de comedias suyas posteriores [3]), demuestran que el poeta tenía á Sócrates por retórico y charlatán. Engañado por las apariencias, Aristófanes confundió la

[1]) τὰ μετέωρα.

[2]) El ἥττων ὁ ἄδικος — y el κρείττων ὁ δίκαιος λόγος. Aristófanes atribuye el primer estilo ó manera de hablar á la juventud de entonces, insolente y afeminada; del segundo dice que es fruto de la educación antigua, sencilla y moral.

[3]) Véase Aristófanes, *Ranas*, 1.491, y *Aves*, 1.555. Eupolis retrataba mejor á Sócrates, al menos en su exterior. Bergk, *De rel. com. Atticae*, p. 353.

dialéctica socrática, esto es, el arte de hallar la verdad, con su mayor enemiga, la *sofística*, esto es, el arte de dar al error apariencias de verdad. Cierto, que por no haber distinguido entre ambas escuelas, Aristófanes merece la más fuerte censura; pero ¡cuántas veces no acaece en la vida, que hombres honrados condenan arbitrariamente y en monton, ideas y tendencias que no entienden y con las cuales no simpatizan! [1])

La comedia intitulada las *Nubes*, abunda en ingeniosísimas invenciones, como por ejemplo, el mismo coro de las nubes que Sócrates invoca, y que admirablemente representa el carácter frívolo y ligero de la nueva filosofía [2]). Aristófanes aplica á la escuela de Sócrates, á menudo con verdadero derroche de vis cómica, multitud de sátiras y chanzonetas populares, de esas con que en todas partes se quieren ridiculizar las sutilezas y minuciosidades de los eruditos. El honrado Estrepsiades, cuya modesta inteligencia y buen sentido están dominados por las sutilezas de los filósofos de escuela, hasta que al fin su propia experiencia le enseña á juzgar las cosas de bien distinto modo, es una figura graciosísima y divertida. Mas á pesar de todo esto, el poeta no logra disimular en tan hermosa producción los defectos que necesariamente habían de derivarse de la opinión errónea que le sirvió de base, y el modo superficial y siempre falso con que juzga la filosofía de Sócrates. Así por lo menos, ha de entenderlo siempre todo el que no caiga en las mismas redes en que Aristófanes se hallaba cogido.

Al año siguiente, 2 de la 89.ª Olimpiada, 422 a. Chr., Aristófanes dió al teatro las *Avispas*. Hállase esta pieza tan íntimamente ligada con las *Nubes*, que es imposible desconocer que en ambas se desarrollan los mismos pensamientos, con arreglo á un

[1]) [La protesta formulada por Grote y otros contra la oposición en que, siguiendo el ejemplo de Platon y Aristóteles, solemos colocar á Sócrates respecto de los sofistas, sólo está justificada cuando se trata de lo que, sobre todo á consecuencia del amplio significado que en aquella época y aun hoy mismo se da á la palabra sofista, era común al proceder de Sócrates y de los sofistas; pero nada puede contra la diferencia esencial que entre unos y otros existia.]

[2]) Este coro pierde al final su especial carácter, y exhorta á temer á los dioses; esta cualidad la tiene de común con el coro de los *Acarnienses* y el de las *Avispas*, los cuales, al fin también de las respectivas piezas, obran más en armonía con el *carácter general* del coro griego, igual en la comedia y la tragedia, que con el *papel particular* que les está asignado.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

plan predeterminado. Las *Nubes*, singularmente en su forma primitiva, iban dirigidas contra los jóvenes atenienses que con sus intrigas y capciosos discursos, atormentaban ante los tribunales á los pacíficos ciudadanos de Atenas; las *Avispas*, por el contrario, iban dirigidas contra los atenienses ancianos que pasaban los días sentados en los tribunales, ejerciendo funciones de jueces, y que, indemnizados de las pérdidas que por su incuria sufrieran en sus intereses particulares con el sueldo señalado á los jurados por Pericles, consagrábanse en absoluto á la resolución de los procesos, multiplicados considerablemente por la obligación impuesta á los aliados de llevar sus litigios á Atenas y por las luchas intestinas de los partidos; en estas condiciones, los jurados mostrábanse más soberbios y rehacios de lo que aconsejaban la razon y la justicia que se debía á los acusados. Esta comedia ofrece dos caracteres perfectamente contrarios: el de Filocleon que, confiando por entero á su hijo los asuntos domésticos, se ha consagrado enteramente también al ejercicio de las funciones judiciales y que tiene en gran estima á Cleon, protector de los jurados, y su hijo Bdelicleon, que detesta al demagogo y la manía de juzgar. Es digno de notarse cómo el curso de la conversación mantenida por estos dos personajes responde perfectamente al de las *Nubes*, de suerte que no es posible desconocer el propósito de Aristófanes, de hacer con las *Avispas*, la antítesis de aquella comedia. La ironía del destino que experimenta el anciano Estrepsiades, cuando lo que más había deseado, esto es, tener un hijo iniciado en las ideas y artificios de la sofística, redunda pronto en grave daño para él, es la misma ironía de que aparece siendo víctima en las *Avispas* el joven Bdelicleon, el cual, habiéndose propuesto curar á su padre de la manía de administrar justicia y lográdolo al fin, ya estableciendo en su propia casa un tribunal privado, ya procurándole los encantos y placeres de la vida fastuosa á que era entonces tan aficionada la juventud de Atenas, tiene pronto que deplorar amargamente tamaña metamorfosis, porque el anciano, amalgamando sus antiguas groseras tendencias y rudos modales con el lujo y la disipación modernos, traspasa los límites del decoro y de la moral, y va siempre y en todo más allá de lo que Bdelicleon habría deseado.

Las *Avispas*, es evidentemente una de las comedias más perfectas de Aristófanes. Ya antes he llamado la atención del lector

sobre el ingenioso disfraz del coro [1]). Pues bien: toda la pieza acusa y revela la misma peregrina inventiva. La escena más cómica es aquella en que Bdelicleon, con objeto de divertir á su padre, finge un proceso entre dos perros, en el cual no sólo se parodia á maravilla todo el procedimiento judicial de los atenienses, sino que se representa y ridiculiza un cierto litigio mantenido entre el demagogo Cleon y el general Laques, de tal manera, que seguramente provocaba la hilaridad del espectador más serio [2]).

Existe una quinta comedia de Aristófanes, la *Paz*, que se halla también íntimamente relacionada con aquella serie no interrumpida de producciones teatrales, y de la cual afirma una didascalia no ha mucho descubierta, que fué representada por primera vez el año 3 de la 89.ª Olimpiada, 421 a. Chr., en las grandes Dionysiacas. Según esto, la *Paz* se puso en escena muy poco antes de la llamada paz de Nicias, que puso fin á la primera parte de la guerra peloponense, y que entonces se creía fuera el término definitivo de lucha tan desastrosa para los Estados de la Grecia.

En el fondo, el asunto de la *Paz* es el mismo de los *Acarnienses*, con la sola diferencia de que en esta última comedia, la paz es únicamente aspiración de un individuo, y en la primera lo es de todos. En los *Acarnienses*, el coro era enemigo de la paz; en la *Paz*, se compone de aldeanos del Atica y de griegos de todas las comarcas de la Hélade, deseosos de tranquilidad y de quietud. Hay que confesar, sin embargo, que los *Acarnienses* superan en interés dramático á la *Paz*, la cual carece de la unidad propia de toda acción cómica. En verdad debía ser muy divertido ver á Trigeo remontarse al cielo en un escarabajo, nueva especie de Pegaso, y volver, después de arrostrar mil peligros y á despecho de la ira del dios de la guerra, acompañado de la diosa de la paz con sus dos alegres compañeras, la Alegría del Otoño y el Regocijo de las Fiestas [3]); pero el sacrificio de la paz y los preparativos para los desposorios de Trigeo con la Alegría del

[1]) Cap. XXVII.

[2]) No podemos en modo alguno admitir la opinión de A. W. Schlegel, que pospone esta obra á las demás de Aristófanes; y aprobamos completamente la entusiasta apología de T. Mitchell en la edición de las *Avispas* de 1835, cuyos destinos no ha permitido, por desgracia, al editor publicar entera la obra.

[3]) Tal deben traducirse Ὀπώρα y Θεωρία.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Otoño, están desarrollados en una serie de escenas aisladas, sin que con ellas adelante un paso el desenvolvimiento de la acción, y sin gran fuerza de cómica inventiva. Es, no obstante, evidente, que Aristófanes procuró atenuar la pesadez de estas escenas con algunos chistes que nunca dejaban de producir efecto en la plebe de Atenas. Hay que confesar además, que á menudo el poeta cuando habla de sus émulos expone, en lo que á la materia de que venimos tratando toca, principios mejores y más sanos que los que él mismo aplica á sus propias obras [1]).

Al llegar á este punto, piérdese para nosotros la serie hasta aquí no interrumpida de las comedias de Aristófanes; pero las *Aves*, puesta en escena el año 2 de la 91.ª Olimpiada, 414 a. Chr., nos compensa cumplidamente de aquella pérdida. Si en los *Acarnienses* se muestra la poesía de Aristófanes con todo el vigor y energía de la juventud, en las *Aves* ostenta todo el esplendor y rica inventiva de una imaginación completamente desarrollada, y un estilo en que se armonizan á maravilla el majestuoso vuelo de la fantasía y el más gracioso burlesco.

Vieron la luz las *Aves*, en un período del poderío de Atenas, cuyo esplendor sólo puede ser comparado al del año 1 de la 81.ª Olimpiada, 456 a. Chr., antes de la destrucción de sus ejércitos en Egipto. En esta época, Atenas, gracias á la favorable paz de Nicias, había consolidado su dominación en el mar y en las costas del Asia Menor y de Tracia; quebrantado el Peloponeso con una política hábil; aumentado considerablemente sus rentas hasta una cifra á que ni antes ni después llegaron jamás; y por último, en la expedición á Sicilia comenzada bajo tan favorables auspicios, cifrábase la esperanza de poder extender el poderío marítimo y colonial de aquella república, á las costas occidentales del Mediterráneo. Por Tucídides sabemos cuáles eran á la sazon las ideas imperantes y la disposición de ánimo de los atenienses: las brillantes perspectivas que le pintaban los demagogos y

[1]) Hay que observar que según los antiguos gramáticos Eratóstenes y Crates, había dos obras de Aristófanes, con el mismo título de la *Paz;* no hay, sin embargo, vestigio alguno que permita suponer que la que hoy existe no sea la representada el año 421 a. Chr. [Por lo que á Eratóstenes toca, lo único cierto es que dudaba de si lo dicho obedecía á que se habian dado dos ediciones distintas de esta comedia, ó á si la misma pieza habia sido representada dos veces y por esto aparecia mencionada dos veces tambien en las didascalias. Véase Dindorf, *Poetae scenici*, p. 66.]

los adivinos, deslumbraban al pueblo [1]); nada le parecía imposible de realizar, y abandonábase á las más exageradas esperanzas. Alcibiades, con su carácter frívolo, su presunción y extraña mezcla de sano entendimiento y de atrevida fantasía, era el héroe de la época; de tal manera que aun después que el desgraciado proceso de los Hermocopides le llevó al destierro, las ideas y aspiraciones por él fomentadas y sostenidas, continuaron imperando durante algún tiempo.

En esta época compuso Aristófanes su comedia intitulada las *Aves* [2]). Para comprender bien el alcance y significación de esta pieza, relacionándola con los acontecimientos del tiempo, y no atribuirle más importancia de la que en realidad tiene, precisa ante todo formarse idea clara y exacta de su argumento. Dos atenienses, Pistetero y Evelpides—nombres que podrían traducirse por Fiel-Amigo y Buena-Esperanza—cansados de la vida agitada de Atenas y del gran cúmulo de procesos, recorren el mundo en busca de la Abubilla, antigua pariente mitológica de los atenienses [3]). Al fin la encuentran en un desierto de rocas, donde á la voz de la Abubilla se congrega un ejército de aves, las cuales, aunque al principio quieren tratar á aquellos extranjeros de la especie humana como á enemigos nacionales, á instancias de la Abubilla resuelven oirlos. Entonces, Pistetero expone sus grandiosas ideas sobre el antiguo imperio de las aves y los preeminentes derechos que han perdido, y cómo fundando una gran ciudad podrían revindicar todos sus privilegios; con esto Aristófanes recuerda la reconciliación y alianza de las aldeas (συνοικισμός) á que los estadistas de Atenas habían apelado á menudo, hasta en el mismo Peloponeso, para acrecentar el poder de la democracia. Mientras que Pistetero organiza y celebra las ceremonias que precedían en Grecia á la fundación de toda ciudad, y lanza de allí á la inoportuna muchedumbre de sacerdotes, poetas, agrimensores, profetas, inspectores y legisladores —escenas llenas de punzante ironía en que se pinta la conducta

[1]) [8, 1.]

[2]) [Poco tiempo antes de la representación de las *Aves*, debió publicarse la ley aprobada á propuesta de Siracosio, prohibiendo llevar á la escena personajes reales y verdaderos. Véanse los escolios al verso 1.297. En las piezas posteriores se hacia asi, según todas las probabilidades.]

[3]) Lo era Tereo, rey de Tracia, casado con Procne, hija de Pandion. Tereo se había convertido en abubilla y su esposa en ruiseñor.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

de los atenienses en las colonias y ciudades aliadas—Evelpides inspecciona la construcción de la gran ciudad aérea, Nefelococigia (Νεφελοκοκκυγία). De repente se presenta un mensajero, el cual describe á maravilla la edificación de la gran ciudad por las diversas especies aladas; el mismo Pistetero no cree en ello [1]), y los espectadores tienen por mera fábula lo de la construcción de Nefelococigia, al oir de labios de Iris, mensajera de los dioses que ha bajado del cielo á la tierra, que no ha hallado en su camino el menor vestigio de semejante ciudad [2]). No deja de tener gran resonancia entre los hombres tamaña noticia, ni tardan en llegar varios caballeros de industria pidiendo alas y plumajes, pero Pistetero no quiere admitirlos en la ciudad. Ahora bien: como entretanto los hombres han dejado de hacer sacrificios á los dioses para adorar solamente á las aves, las deidades olímpicas se ven obligadas á participar del general engaño y á secundar á los ilusos en su locura. A consecuencia de esto se hace un tratado por cuya virtud Zeus cede la soberanía del mundo á Pistetero, el cual logra conquistarse la voluntad de Heracles, embajador de Zeus, gracias al suculento olorcillo de varias aves que había mandado prender como aristócratas rebeldes y las cuales se había hecho guisar. Al fin de la comedia aparece Pistetero con la Basileia, su prometida, ricamente ataviada y seguida de brillante cortejo nupcial formado por toda la especie alada.

En este breve bosquejo hemos suprimido de propósito todas las escenas secundarias de la obra, no obstante ser muchas de ellas por extremo sabrosas y divertidas, á fin de dar una idea exacta del conjunto de la pieza. A menudo, en esta comedia Aristófanes busca imágenes cuyo verdadero significado estaba en perfecta oposición con el plan general de sus producciones: en primer lugar, es imposible imaginar que Nefelococigia representara á Atenas, con tanto más motivo cuanto que la ciudad de las *Aves* no es en la comedia sino mero capricho de la fantasía; en segundo lugar, en todo el curso de la obra las *Aves* no dejan un

[1]) Verso 1.167: ἴσα γὰρ ἀληθῶς φαίνεταί μοι ψεύδεσιν.

[2]) Como es natural, en la escena no aparecía nada de la nueva ciudad; en todo el curso de la pieza, la escena figura un paraje cubierto de rocas y de árboles, y en medio la casa de Epops, que al terminar la obra sirve de cocina donde son asadas las aves.

punto de ser verdaderas aves, y si Aristófanes hubiera querido representar en aquellos seres á sus compatricios, las cualidades de los atenienses estarían retratadas en ellas de muy diversa manera [1]). Por otra parte, es muy difícil ver representados en Pistetero y Evelpides, á determinados estadistas atenienses; pues que los jefes populares en aquella época, no podían en manera alguna mostrarse tan enemigos como Pistetero, de la organización judicial, de la legislación y de la sicofantia. Pero es de todas suertes indudable, que Aristófanes quiso personificar verdaderos tipos de los atenienses de entonces en aquellos dos personajes, ambos hijos de Atenas, según el mismo poeta declara, y de los cuales el primero es un proyectista ingenioso, de carácter inquieto y de gran perspicacia, que sabe tornar en verosímiles las empresas más insensatas; y el otro, un loco honrado y crédulo que con la mayor candidez se asocia á todas las extravagancias de su compañero [2]). Como se ve, la comedia que venimos examinando es una sátira contra la credulidad y ligereza de carácter de los atenienses, los descabellados proyectos y la esperanza de una vida de delicias y placeres [3]) que abrigaba el pueblo de Atenas; pero tiene esta sátira un carácter tan general, ofrece tan escasos rasgos de acritud y tantos de fantástico humorismo, que no existe comedia alguna que produzca impresión más agradable que las *Aves*. En esta ocasión nuestro juicio difiere completamente del de los jueces atenienses que concedieron la corona á los *Caballeros* y sólo el segundo premio á las *Aves;* diríase que hallaron mayor mérito en la violencia y acritud de los ataques á determinadas personas, que en la originalidad cómica.

Si nuestros datos cronológicos son exactos, podemos decir que existen dos comedias de Aristófanes del año 1 de la 92.ª Olimpiada, 411 a. Chr.: *Lisístrata* y las *Fiestas de Ceres*. Una didasca-

[1]) Hállanse en Nefelococigia varias instituciones de Atenas: la Acrópolis, donde se adora á Palas Athenea, las fiestas pelásgicas, etc.; pero todo ello no prueba sino que los atenienses que trazaron los planos de la ciudad hicieron uso de los nombres que les eran familiares, como se acostumbraba hacer en las colonias.

[2]) Es muy de notar que Evelpides no está en escena más que hasta que el plano de Nefelococigia queda terminado; después el poeta para nada lo necesita.

[3]) [Véase lo que en contrario dice Bernhardy, *Griechische Litteraturgeschichte*, vol. 2, 2, pág. 659.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ®
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

lia que aún existe, coloca la representación de *Lisístrata* en el citado año, en el cual, después de la desgraciada expedición á Sicilia, la ocupación de Deceleia por los espartanos y el tratado de éstos con los persas, la guerra se hacía intolerable para los atenienses. Al mismo tiempo la organización política de Atenas, removida en sus cimientos, conducía seguramente á la oligarquía; el colegio de los Próbulos, compuesto de unos cuantos aristócratas, ejercía una alta inspección en todos los asuntos del Estado, y pocos meses después de la representación de las *Fiestas de Ceres* comenzó el gobierno de los Cuatrocientos. Aristófanes, cuya familia militaba ya en el partido de la paz compuesto de propietarios de fincas rústicas, no tenía á la sazon más anhelo que el de conseguir la paz, como si con ella debiera restablecerse necesariamente y para siempre el orden y la concordia entre los ciudadanos. En *Lisístrata* este anhelo es el verdadero fondo de una farsa, cuya licencia apenas tiene igual: en ella, las mujeres negando á sus maridos el ejercicio de los derechos conyugales, les obligan á trabar y sostener entre sí ilícito comercio. Sin embargo del cuidado con que el poeta procura no dar á su obra el carácter de sátira política y personal, infiérese claramente de ella cuán incierto era entonces el estado de cosas imperante en Atenas, y cómo Aristófanes vacilaba también acerca del partido que debía adoptar.

Aristófanes se aparta aún más de la política, en la comedia aproximadamente coetánea [1]), las *Fiestas de Ceres*, para engolfarse

[1]) La fecha de 411 a. Chr., 1 de la 92.ª Olimpiada, que se atribuye á las *Fiestas de Ceres*, se funda en parte en alusiones á la *Andrómeda* de Eurípides (véase el cap. XXV) que era un año más antigua, y á la cual por sus conexiones con las *Ranas* (escolios á las *Ranas* de Aristófanes, 53) se asigna la fecha del 412 a. Chr., 4 de la 91.ª Olimpiada. Cierto que la expresión ὀγδόῳ ἔτει nos permite colocar la *Andrómeda* en el año 413 a. Chr., y que según esto las *Fiestas de Ceres* habria que colocarlas en 412 a. Chr.; pero clama contra ello la mención de la derrota de Carmino en un combate naval (*Fiestas de Ceres*, 804), que, según Tucídides, 8, 41, se libró á principios del año 411. Sin hacer caso omiso de los escolios al verso 53 de las *Ranas* y de otras noticias perfectamente unánimes que se hallan en los escolios de Rávena á las *Fiestas de Ceres*, no puede asignarse á la aparición de éstas la fecha de 410. El pasaje, verso 808, sobre los consejeros destituídos, no puede referirse á la sustitución del Consejo de los Quinientos por la oligarquía de los Cuatrocientos (Tucídides, 8, 69), cosa que no sucedió hasta después de las Dionysiacas de 411; evidentemente debe referirse aquel pasaje al hecho de que los Buleutas cedieron una buena parte de sus funciones

en la crítica literaria, de que en sus anteriores producciones sólo se había servido como adorno, sazonada, por supuesto, con buena copia de chistes indecentes. Eurípides era tenido en Atenas por enemigo irreconciliable de la mujeres; y en realidad con harta sinrazon, porque en sus tragedias, el temperamento apasionado y vehemente de aquel sexo, tan á menudo es causa de buenas como de malas acciones. Mas fuera de ello lo que quisiere, es lo cierto que la opinión pública le había declarado misógino, y que el asunto de la obra de Aristófanes que venimos analizando, no es otro que la ficción de que las mujeres, reunidas con motivo de las fiestas Tesmoforias á las cuales no se permitía asistir á los hombres, conciertan vengarse de Eurípides y quieren condenarle á muerte; Eurípides desea hacerse representar en la asamblea por alguien á quien las mujeres puedan tomar por una de ellas, y desde luego piensa para este cargo en el afeminado Agaton —Aristófanes se proporciona de esta suerte excelente ocasión para parodiar el estilo de este poeta;—pero Agaton no se atreve á ello, y sólo accede á prestar el traje con que el anciano Mnesíloco, cuñado y amigo de Eurípides, se disfraza de mujer. Mnesíloco defiende con empeño la causa de su cuñado, pero denunciado y convicto de su verdadero sexo, á instancias de las mujeres es hecho prisionero por un esclavo escita, hasta que Eurípides, después de intentar á guisa de nuevo Menelao ó Perseo, rescatar á la nueva Helena ó Andrómeda, consigue por medios más positivos hacer desistir al escita de la vigilancia que ejercía sobre Mnesíloco. El rasgo más cómico de esta pieza, es que Aristófanes, al mismo tiempo que aparenta castigar las calumnias de Eurípides contra las mujeres, trata á éstas con mucha más dureza que el poeta trágico [1]).

La sátira literaria, que parece fué la ocupación constante de Aristófanes en los últimos aciagos tiempos de la guerra del Peloponeso, muéstrase en su forma más perfecta en las *Ranas*, re-

al colegio de los Próbulos el año 4 de la 91.ª Olimpiada (Tucídides, 8, 1). (*J. Richter, *Aristophanisches*, Berlín, 1845, p. 10—13, aboga por el año 2 de la 92.ª Olimpiada.) [Véase el programa de O. Müller, *De Aristophanis Thesmophoriazusis et Euripidis Helena*. Göttingen, 1839.]

[1]) [Las llamadas «segundas *Fiestas de Ceres*» parecen haber sido no una refundición, sino una continuación de las primeras. Véase Ateneo, 1, 29, a. Como el escoliasta del verso 299, admite un prólogo de la Καλλιγένεια, señalada como δαίμων περὶ τὴν Δήμητραν.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

presentadas el año 3 de la 93.ª Olimpiada, 405 a. Clr., y una de las primeras obras maestras que la musa de la comedia ha inspirado á sus favoritos. Su argumento es verdaderamente grandioso, y el poeta debió experimentar íntimo y profundo goce ante la ocasión de poder adornar idea tan feliz, con su inagotable riqueza de invenciones cómicas. Diónysos, el dios de la escena dramática, presentado por Aristófanes como simple mozalvete que dice ser muy entendido en materia de tragedia, desconsolado al ver que muertos Eurípides y Sófocles, la escena trágica ha quedado desierta, resuelve ir á los infiernos para traer de allí un poeta trágico cualquiera, y si le es posible, al mismo Eurípides [1]); al efecto emprende el viaje; Caronte le lleva al otro lado de la laguna que limita los infiernos; durante la travesía, las ranas le atormentan con su canto los oídos [2]); y después de correr todo linaje de peligros, llega al lugar en que el coro de los iniciados—esto es, de los que saben saborear convenientemente la libertad y alegría de la comedia—danzan y entonan himnos; mas antes de ser recibidos, él y su esclavo Xantias corren otras divertidas aventuras, á las puertas del reino de Pluton. Sucede luego que habiéndose entablado en los infiernos ruda contienda entre Esquilo, que hasta entonces había venido empuñando el cetro de la tragedia, y Eurípides, recién llegado, que lo reclamaba para sí, Diónysos quiere aprovechar esta circunstancia para realizar sus planes, y declara que llevará consigo al mundo de los vivos, al que quede vencedor en la contienda. Este altercado es una peregrina mezcla de hermosas sentencias y chanzonetas picantes, que atañe y se extiende á todas las partes de la tragedia: el asunto y la acción ética, la ejecución y el carácter del estilo, los prólogos, los cantos corales y las monodias, y á menudo también, mas sin dejar por esto el tono cómico, á la misma esencia de la tragedia. Hay que observar que Aristófanes se permite expresar su opinión, por cierto sustentada más con atrevidas imágenes que con verdaderas razones, según la

[1]) Anhela sobre todo ver la *Andrómeda* de Eurípides, que tan extraordinariamente había gustado á los abderitanos. Lucianus, *Quom. conscr. sit hist.*, 1. *Sobre la significación de este Diónysos, véase G. Stallbaum, *De persona Bacchi in Ranis Aristophanis*, Lipsiae, 1839.

[2]) El coro desempeñaba el papel de las *Ranas*, pero sin ser visto por el público (á esto se llamaba un *paracoregema*); probablemente los coreutas estaban colocados en el hiposcenio (debajo del proscenio) al nivel de la orquestra.

cual Esquilo sacaba del corazon sus nobles ideas informadas en la más sana moral, mientras que Eurípides, con razonamientos artificiosos y sutiles quebrantaba la fe y la moral, bases de la felicidad del Estado. Finalmente, los dos trágicos colocan sus versos en una balanza; las enérgicas sentencias de Esquilo la desequilibran con su peso, y levantan á lo más alto los artificiosos razonamientos de Eurípides. Fuerza es convenir, sin embargo, en que este juicio de Aristófanes es perfectamente razonable; pues la espontaneidad de sentimientos de Esquilo y sus ideas de bien y de justicia son más adecuadas para despertar en el pueblo el amor á la moralidad, que el sistema de Eurípides, quien al someterlo todo al examen de la razon, todo lo pone en duda y lo subordina al problemático resultado de un juicio. Pero no lleva razon Aristófanes al presentar como exclusiva de Eurípides una tendencia que ejercía incontrastable influencia en el espíritu en aquella época predominante; la comedia habría necesitado poder parar la rueda del tiempo y hacer volver á su antiguo cauce la corriente del progreso intelectual, para imbuir de nuevo á los atenienses las ideas que en ellos dominaban cuando aplaudían las obras de Esquilo.

Son dignas de singular atención las ideas políticas que en diversos pasajes de esta obra, expone Aristófanes al lado de las que vierte sobre crítica literaria. Como en sus demás comedias, el poeta se muestra enemigo ardiente de los demócratas, ataca al demagogo Cleofon, á la sazon en la cumbre del poder [1]), y en la parabasis recomienda al pueblo de un modo, aunque velado bastante inteligible, que se reconcilie con los oligarcas perseguidos que habían gobernado á Atenas en la época de los Cuatrocientos [2]); pero reconociendo que el pueblo no se halla en condiciones de poder salvarse de los peligros que le amenazan con el solo auxilio de su prudencia y de sus propias fuerzas, le aconseja deposite su confianza en los grandes talentos de Alcibiades; aunque en realidad no era este el ideal del ateniense con que soñaba Aristófanes, en el notable consejo que pone en labios de Esquilo:

[1]) [Por la didascalia de las *Ranas*, sabemos que con esta comedia de Aristófanes, el poeta cómico Platon presentó una comedia intitulada *Cleofon*, que obtuvo el tercer premio.]

[2]) *Véase Meier, *De Aristoph. Ranis comment. tertia.*, Halae, 1852, p. XV. [*Opuscula*, vol 1, p. 48 y ss.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

«No conviene criar en la ciudad al cachorro del leon; pero una vez criado, es necesario someterse á sus caprichos [1])»; recomendación que habría sido aun más oportuna, diez años antes.

Aristófanes fué el único de los principales poetas atenienses que sobrevivió á la guerra del Peloponeso, durante la cual habían muerto Sófocles y Eurípides, Cratino y Eupolis. Algunos años después de la guerra aún le hallamos, como extraña aparición, consagrado al cultivo de la poesía; sus *Junteras* fueron verosímilmente puestas en escena el año 4 de la 96.ª Olimpiada, 392 a. Chr.: producción extravagante, informada en el mismo credo político que Aristófanes venía sosteniendo desde hacía treinta años. El poeta presenta de nuevo en esta obra, todos los vicios de la democracia: el dinero del Estado se emplea en asuntos é intereses privados; el demagogo Agirrio recompensa con pingües sueldos la participación de la plebe en las asambleas; el pueblo sigue sin gran confianza, hoy á este caudillo, mañana á aquel otro; así las cosas, las mujeres, resuelven encargarse de la administración de la Hacienda y del gobierno del país, y presentándose en la Asamblea disfrazadas de hombres, lo consiguen gracias á ser este el único sistema no ensayado aún en Atenas [2]), y porque se abrigaba la esperanza, fundada en antiguas predicciones, de que toda empresa que acometiesen los atenienses, por descabellada que fuera, había de redundar en su favor. Entonces, se organizan las cosas de modo que, lo mismo los bienes que las mujeres sean comunes, y se otorgan grandes privilegios á las personas feas de ambos sexos, idea que el poeta desarrolla con la mayor licencia sin omitir, por supuesto, ninguna de sus consecuencias más absurdas y divertidas.

Gracias á esta combinación de un pensamiento noble y serio con las más atrevidas creaciones de vivísima fantasía, las *Junteras* pueden ser colocadas al nivel de las producciones de la época más floreciente de la comedia ateniense; pero la estructura técnica de la comedia, revela muy á las claras la influencia de la si-

[1]) [Versos 1.431 y 1.432.]

[2]) *Junteras*, 456: ἐδόκει γὰρ τοῦτο μόνον ἐν τῇ πόλει οὔπω γεγενῆσθαι. [Estos versos bastan para demostrar que en las *Junteras* no hay alusión alguna ni á las opiniones emitidas por Platon en su *República*, ni á otras que contradijeran sus discursos orales. Contra esto último puede hacerse valer la circunstancia de que Platon se dedicó á la enseñanza después de haber sido representada esta comedia.]

tuación angustiosa del Estado en aquel tiempo [1]). La organización del coro acusa desde luego la mayor economía: el disfraz era muy sencillo de hacer, pues que los coreutas representaban siempre mujeres atenienses, las cuales presentábanse al principio con barbas y capas de hombres; además para desempeñar bien estos papeles no se necesitaba gran estudio ni práctica, porque era muy poco lo que se tenía que cantar. La pieza, por otra parte, carece de parabasis, ó mejor dicho, ésta ha sido reemplazada por una breve arenga, en la cual el coro, antes de abandonar la escena, exhorta á los jueces á juzgar imparcial y equitativamente.

Estas desviaciones puramente externas del primitivo plan de la antigua comedia, van acompañadas en el *Pluto*, de grandes alteraciones también en la estructura interna de aquel género poético, y forman como una transición evidente á la llamada *comedia media* [2]). El *Pluto* que ha llegado hasta nosotros, no es el puesto en escena por Aristófanes el año 4 de la 92.ª Olimpiada, 408 a. Chr. [3]), sino el representado el año 4 de la 97.ª, 388 a. Chr., última obra que el poeta en persona dió al teatro; pues dos piezas que escribió posteriormente, el *Cócalo* y el *Eolosicon*, diólos á luz su hijo Araro [4]). En el *Pluto* que conocemos, Aristófanes prescinde en absoluto de los altos intereses del Estado y esgrime su sátira contra los vicios y defectos de la humanidad en general, imprimiéndole marcado carácter personal contra determinados individuos escogidos á capricho entre las diversas clases sociales, á fin de dar más color y eficacia á sus burlas. El pensamiento que le sirve de base, es perfectamente aplicable á todas las épocas: el dios de las riquezas, que es ciego, distribuye sus bienes al azar, enriqueciendo á los más bribones é intrigantes y dejando en la miseria á los más honrados y virtuosos; Cremilo, ciudadano bueno y honrado, le devuelve la vista, con lo cual consigue hacer felices á muchos hombres de bien y empobrecer á los malos. Del carácter

[1]) Las coregias no habían sido suprimidas, pero procurábase hacerlas cada vez menos costosas. Véase Böckh, *Staatshaushaltung der Athener*, libro III, § 22.

[2]) [Véase Platonio, sobre la Comedia, p. XXIV: τοιοῦτος οὖν ἐστιν ὁ τῆς μέσης κωμῳδίας τύπος, οἷός ἐστιν ὁ Αἰολοσίκων Ἀριστοφάνους καὶ οἱ Ὀδυσσεῖς Κρατίνου καὶ πλεῖστα τῶν παλαιῶν δραμάτων οὔτε χορικὰ οὔτε παραβάσεις ἔχοντα. Epicarmo compuso también una comedia intitulada *Pluto*.]

[3]) [Según el testimonio del escoliasta del *Pluto*, verso 173.]

[4]) [Véanse los pasajes en Dindorf, *Poetae scenici*, *Aristoph. fragmenta*, p. 192.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

general de esta fábula se infiere también que los personajes están sacados de entre los de sus respectivas condiciones y oficios; y precisamente esta circunstancia, así como su mayor decencia y su menor acritud—condiciones que quitan originalidad al lenguaje—son parte á que se asemeje á la comedia media. Sin embargo, hay que hacer constar que la transformación no es tal que pueda decirse que en esta obra de Aristófanes, aparezca ya el nuevo género en su forma definitiva. En realidad no desapareció por completo en el *Pluto* el sello de la comedia antigua, ni se puede desechar la triste persuasión de que, habiendo sobrevivido al apogeo de su arte, el gran poeta cómico caminaba con paso desigual y vacilante.

CAPÍTULO XXIX

Otros cultivadores de la comedia antigua.—Poetas de la media y de la nueva.

Poseemos los títulos y no pocas citas de numerosas piezas de Cratino y Eupolis, Ferécrates y Hermipo, Teléclides y Platon y varios de sus competidores al premio de la comedia: verdadero tesoro para el investigador de pormenores sobre la vida privada y la organización política y administrativa de los atenienses, pero de poca importancia para un trabajo como el presente, cuyo objeto es el estudio de las producciones cómicas y del carácter distintivo de los poetas [1]).

Por lo que hace á Cratino, hay que reconocer que nos sugieren más clara idea de sus obras las noticias breves, pero sustanciales, que da Aristófanes, que los escasos fragmentos que de ellas se conservan. Evidentemente su carácter y tendencias estaban en perfecta armonía con las alegres danzas del comos báquico. El carácter y espíritu de la comedia aparecían en sus obras tan poderosos y fuertes, como el carácter y el espíritu de la tragedia se mostraron en las de Esquilo: Cratino se entregaba con todo el entusiasmo de que era capaz al cultivo de aquel género de poesía, y en su sátira se revelaba un alma embebecida en el antiguo esplendor ateniense, como los ataques que dirigía á personas determinadas denotaban la mayor despreocupación y tranquilidad respecto de las consecuencias que por ellos pudieran sobrevenirle. Comparado con Cratino, Aristófanes era más culto, mejor educado, más hábil en el manejo del lenguaje, y ciertamente no libre de la influencia de la educación sofística que tanto condenaba él en Eurípides: «¿Quién eres tú,—decía Cratino en

---

[1]) [Véanse los *Fragmenta comicorum graec.*, de Meineke, Berlín, 1839—57, y los *Comicorum atticorum fragmenta*, edic. de Th. Kock, Leipzig, 1880.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

general de esta fábula se infiere también que los personajes están sacados de entre los de sus respectivas condiciones y oficios; y precisamente esta circunstancia, así como su mayor decencia y su menor acritud—condiciones que quitan originalidad al lenguaje—son parte á que se asemeje á la comedia media. Sin embargo, hay que hacer constar que la transformación no es tal que pueda decirse que en esta obra de Aristófanes, aparezca ya el nuevo género en su forma definitiva. En realidad no desapareció por completo en el *Pluto* el sello de la comedia antigua, ni se puede desechar la triste persuasión de que, habiendo sobrevivido al apogeo de su arte, el gran poeta cómico caminaba con paso desigual y vacilante.

CAPÍTULO XXIX

Otros cultivadores de la comedia antigua.—Poetas de la media y de la nueva.

Poseemos los títulos y no pocas citas de numerosas piezas de Cratino y Eupolis, Ferécrates y Hermipo, Teléclides y Platon y varios de sus competidores al premio de la comedia: verdadero tesoro para el investigador de pormenores sobre la vida privada y la organización política y administrativa de los atenienses, pero de poca importancia para un trabajo como el presente, cuyo objeto es el estudio de las producciones cómicas y del carácter distintivo de los poetas [1]).

Por lo que hace á Cratino, hay que reconocer que nos sugieren más clara idea de sus obras las noticias breves, pero sustanciales, que da Aristófanes, que los escasos fragmentos que de ellas se conservan. Evidentemente su carácter y tendencias estaban en perfecta armonía con las alegres danzas del comos báquico. El carácter y espíritu de la comedia aparecían en sus obras tan poderosos y fuertes, como el carácter y el espíritu de la tragedia se mostraron en las de Esquilo: Cratino se entregaba con todo el entusiasmo de que era capaz al cultivo de aquel género de poesía, y en su sátira se revelaba un alma embebecida en el antiguo esplendor ateniense, como los ataques que dirigía á personas determinadas denotaban la mayor despreocupación y tranquilidad respecto de las consecuencias que por ellos pudieran sobrevenirle. Comparado con Cratino, Aristófanes era más culto, mejor educado, más hábil en el manejo del lenguaje, y ciertamente no libre de la influencia de la educación sofística que tanto condenaba él en Eurípides: «¿Quién eres tú,—decía Cratino en

---

[1]) [Véanse los *Fragmenta comicorum graec.*, de Meineke, Berlín, 1839—57, y los *Comicorum atticorum fragmenta*, edic. de Th. Kock, Leipzig, 1880.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

un fragmento que se conserva—orador alambicado, cazador de sentencias, pequeño Euripidaristófanes?» [1])

Sólo los nombres de los coros revelan ya suficientemente la variedad de atrevidas invenciones que constituían los asuntos de los poemas de Cratino. Este no formaba solamente sus coros de Arquílocos y Cleobulinas, esto es, de calumniadores y de mujeres hábiles en componer enigmas, sino también de Ulises, Chirones [2]) y Panoptes, esto es, seres como el Argos-Panoptes de la mitología, con dos cabezas y multitud de ojos [3]), en quienes simbolizaba, si hemos de dar crédito á una explicación luminosa y perfectamente lógica [4]), á los discípulos de Hippon, filósofo especulativo contemporáneo suyo, para los cuales nada había oculto ni en el cielo ni en la tierra. En las comedias de Cratino formaban también coros las riquezas (πλοῦτοι) y las leyes de Atenas (νόμοι); pues la comedia ateniense se tomaba la libertad de personificar todo cuanto se le antojaba [5]).

La comedia de Cratino que mejor conocemos es la que lleva por título *Pitine* ó la *redoma*, que el poeta compuso en los últimos años de su vida. Es innegable que Cratino, en su vejez, se dió con exceso al vino, y que Aristófanes y otros poetas cómicos le calificaban de viejo á quien la bebida había hecho imbécil, y cuyas poesías estaban anegadas en vino [6]). Mas el anciano poeta alzó una vez más el vuelo con tal vigor y fortuna, que el año 1 de la 89.ª Olimpiada, 423 a. Chr., obtuvo el premio en competencia con todos sus rivales, entre los cuales se hallaba también Aristófanes, que había presentado al certamen las *Nubes*. La pieza que

---

[1]) Τίς δὲ σύ; (κομψός τις ἔροιτο θεατής)
Ὑπολεπτολόγος, γνωμιδιώτης, εὐριπιδαριστοφανίζων.
[*Schol. Plat. Apol.*, p. 330, *Fragm. inc.* 155, Meineke, lee γνωμιδιώκτης.] En el capítulo XXV hemos citado la respuesta de Aristófanes.

[2]) [Véase la pág. 277 del presente tomo, nota 2.]

[3]) κρανία δισσὰ φορεῖν, ὀφθαλμοὶ δ' οὐκ ἀριθματοί. [Hefestion, p. 18.]

[4]) Bergk, *De reliquiis comœdiæ Atticæ antiquæ*, p. 162. [Véanse los escolios á las *Nubes* de Aristófanes, verso 96.]

[5]) Así los Ἑορταί y Νίκαι de Platon, los Ἄῆροι y Τόλμαι de Crates, recibían evidentemente sus nombres del coro.

[6]) [Caracteriza perfectamente este amor al vino, el verso citado por Ateneo, 9, p. 382, d, el cual conviene á ésta como á las siguientes piezas:

πιεῖν δὲ θάνατος οἶνον ἦν ὕδωρ ἐπῇ.

Por lo demás, Cratino debía contar ya 97 años.]

le proporcionó tamaño triunfo fué la *Pitine*, donde el poeta, con maravillosa habilidad, sacó de su propia conducta el asunto de la acción cómica: la musa cómica figuraba en esta obra como legítima esposa de Cratino, fiel compañera de su juventud, y se quejaba amargamente del abandono en que la tenía su marido, mientras éste se entregaba por completo á enamorar á otra dama: la botella. En estas condiciones, la esposa resuelve quejarse de tan culpable abandono (κάκωσις) al arconte, y pedir el divorcio si el marido no torna al cumplimiento de sus deberes. Resultado de todo ello es que Cratino renuncia á sus extravíos, y en su pecho renace el antiguo amor. Al final de la obra muéstrase su genio poético en toda su fuerza y esplendor, y llega á tal punto en el drama, que sus amigos le tapan la boca para que no lo inunde todo con la armonía de sus versos [1]). A juzgar por esta obra, no parece merecer Cratino la censura que á veces se le dirige, al acusarle de no haber sabido sacar todo el partido que podía de sus excelentes invenciones.

Ya en la época en que floreció Cratino dictóse una ley limitando la libertad de la sátira en la comedia (año 1 de la 85.ª Olimpiada, 440 a. Chr.) Es muy verosímil que bajo el imperio de esta ley, que por cierto no se conservó en vigor mucho tiempo, fuera representada por vez primera la obra de Cratino intitulada la *Uliseia*, (Ὀδυσσεῖς), de cuya índole aseguraban los escritores antiguos [2]) que se acercaba mucho á la de la comedia media. Según todas las probabilidades, Cratino, absteniéndose en absoluto de recurrir á toda sátira de carácter personal, y especialmente político, mantúvose en esta obra dentro de la esfera de las cualidades comunes á todos los hombres, en la cual podía desarrollar y utilizar á maravilla el asunto por él escogido: Ulises en la caverna del cíclope Polifemo.

Un poeta romano, hombre muy escrupuloso en la elección de vocablos y que gustaba de dar á éstos todo su alcance [3]), llama á Cratino «el atrevido» y á Eupolis «el iracundo». Evidentemen-

---

[1]) *Cratini fragmenta coll.* de Runkel, p. 50. Meineke, *Hist. crit. com. græc.*, página 51.

[2]) Platonio, *De comœdia*, p. VIII. Que la obra fuera una parodia (διασυρμόν τινα) de la *Odisea* de Homero, no quiere decir que Cratino pretendiera censurar y ridiculizar al gran poeta.

[3]) Persio, 1, 124. También la *Vita Aristophanis* [donde se dice: πικρότερον καὶ αἰσχρότερον Κρατίνου παὶ Εὐπόλιδος βλασφημούντων ἢ ἔδει] confirma este juicio.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ®
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

te la indignación más violenta contra los vicios de la sociedad ateniense, y una singular acritud en la sátira, eran los rasgos más salientes del carácter de Eupolis cuya inagotable inventiva es también objeto de la mayor alabanza [1]). El mismo Eupolis se atribuía una buena parte en los *Caballeros* de Aristófanes, que es precisamente la comedia en que más prevalece la sátira personal [2]). Por otro lado, Aristófanes sostiene que Eupolis imitó en su *Marica* los *Caballeros*, desnaturalizando esta última pieza con adiciones de mal gusto [3]). Todo lo que sabemos de *Marica*, comedia representada por vez primera el año 3 de la 89.ª Olimpiada, 421 a. Chr., es que un esclavo de este nombre representaba al demagogo Hiperbolo, sucesor de Cleon en el favor popular, y que, como Cleon, era hombre inmoral y mal educado. Nicias era en esta pieza el blanco de sus odios y malas artes. Pero de todas las comedias de Eupolis, los *Baptæ*, que aunque á menudo citada por los escritores antiguos no lo ha sido por nadie en términos que basten á dar clara idea de su índole y carácter, era evidentemente la más violenta. Para el autor de este libro es lo más verosímil que el fin de esta comedia no fuese otro que fustigar á los amigos (*hetairia*) de Alcibiades, y muy especialmente censurar aquella mezcla de libertad impía que menospreciaba las tradicionales costumbres, y de frívolo desdén por las religiones nacionales que á la sazon se hallaba en moda, y la manía por los cultos extraños. En esta pieza aparecía Alcibiades y sus camaradas con el nombre de Bapte—palabra que parece derivarse de un uso místico del bautismo [4])—como adoradores de una divinidad bárbara, la Cotys ó Cotyto de Tracia, de cuyo culto, que se celebraba con acompañamiento de estruendosa música, se servían para disimular todo linaje de li-

[1]) φαντασία, εὐφάνταστος. El mismo gramático elogia también el vigor (ὑψηλός) y la gracia (ἐπίχαρις) de Eupolis. Quizá exagera demasiado esta última cualidad.

[2]) [El escoliasta de las *Nubes* de Aristófanes, 550, cita los siguientes versos de sus *Baptæ*:

κἀκεῖ νους τοὺς Ἱππέας
συνεποίησα τῷ φαλακρῷ τούτῳ κἀδωρησάμην.

Véase Meineke, *Fragm. com.*, vol. 2, p. 577 y ss.]

[3]) Aristófanes, *Nubes*, 553.

[4]) [Preller, en la *Griech. Mythol.*, vol. 1, p. 548, da otra explicación; esto es, la de τριχῶν πλάσται, *molles*, *calamistrati*, tomándola de Sinesio, *Encom. calvit.*, p. 85, Petav.]

viandades. A juzgar por la imitación de Juvenal [1]), la descripción que en esta comedia hacía Eupolis de aquellos ritos, debía ser por extremo enérgica y viva.

Eupolis escribió dos comedias íntimamente relacionadas entre sí, por referirse ambas á la situación política de Atenas: una presentaba aquella situación en el interior y otra en el exterior. Intitulábase la primera los *Demos*, y en ella los coreutas representaban á las aldeas del Ática (δῆμοι). En esta pieza, Mirónides, capitán y estadista distinguido del siglo de Pericles, que había sobrevivido á éste y demás grandes hombres del dicho período y que, ya anciano, se hallaba solo y aislado entre una generación ruín y pervertida, baja á los infiernos con el propósito de sacar de allí, para devolverlo á Atenas, á alguno de sus antiguos gobernantes; y en efecto vuelve acompañado de Solon, Milciades, Arístides y Pericles [2]). Con este motivo Eupolis pinta maravillosamente las cualidades de estos grandes hombres, sin que el respeto debido á sus talentos contenga sus humorísticas burlas, y expone con admirable energía la triste orfandad de Atenas, privada de sus mejores capitanes y estadistas. Parece, á juzgar por algunos fragmentos, que los antiguos héroes no se hallaron bien en este mundo, y que el coro tuvo que suplicarles con insistencia que no dejaran entregados á jóvenes afeminados y débiles el Estado y el ejército atenienses. La pieza termina ofreciendo el coro á los recién llegados de los infiernos, las ramas de olivo envueltas en lana (εἰρεσιῶναι) con que les habían rendido culto y apoyado sus plegarias, y venerándolos como á dioses [3]). En los *Poleis* de Eupolis, por el contrario, los coreutas representaban á las ciudades aliadas, ó mejor dicho, tributarias [4]); entre todas ellas sobresalía la isla de Chíos, que por haber permanecido siem-

[1]) Juvenal, 2, 91. Véase Buttmann, *Mythologus*, vol. 2, p. 159—167. Meineke, *Quæst. scen. spec.*, 1, p. 44. Lobeck, *Aglaophamus*, vol. 2, p. 1.008. Lucas, *Eup. et Crat.*, p. 84. Fritzsche, *Quæst. Aristoph.*, p. 201.

[2]) Que Mirónides sacó á Pericles, lo prueba claramente la comparación del *Pericles* de Plutarco, cap. 24, con los pasajes de Arístides, de Platonio, 2, tomo 2, p. 300 de Dindorf y los escolios, t. 3, p. 672 (Raspe, *De Eupolidis*, Δήμοις, *ac.* Ιλόλεσιν, Lipsiæ, 1832). Pericles pregunta á Mirónides que por qué le saca á él, que si no hay en Atenas hombres de mérito, que si su hijo, nacido de Aspasia, no era un gran estadista, etc. Infiérese claramente de aquí que fué Mirónides quien le sacó.

[3]) [Es mera hipótesis el creer que la pieza terminaba de otro modo.]

[4]) [En lo cual se asemejaba á los Νῆσοι de Aristófanes.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

pre fiel á los atenienses había sido la mejor tratada por éstos. Cicico, en la Propóntide, cerraba el cortejo. Poco más de esto, es lo que se conoce sobre el asunto de la obra.

Entre los demás poetas cómicos de aquel tiempo, *Crates* es el que más se distingue, por haberse desviado más que otro alguno del rumbo seguido por sus predecesores y contemporáneos en el cultivo de la comedia. De simple actor de las comedias de Cratino, Crates se convirtió en poeta cómico, si bien no puede en manera alguna considerársele como imitador de aquél. Crates abandonó en absoluto el campo en que Cratino y los demás cómicos maniobraron siempre: la sátira política; bien porque, no gozando de independencia, no se atreviera á atacar y combatir en la escena á los demagogos más poderosos é influyentes, bien porque creyese que en este terreno los mejores laureles habían sido ya conquistados. Su mérito radicaba simplemente en lo artístico de sus piezas [1]), y el interés de éstas en la trabazon de los diversos incidentes que formaban la intriga. Por esto dice de él Aristófanes [2]) que recreaba á los atenienses á bien poca costa, dándoles á probar los más ingeniosos pensamientos, sin tomarse siquiera la molestía de sazonarlos. Las comedias de Crates eran verdaderos cuadros de costumbres; así, él fué el primero en llevar á la escena el tipo del borracho [3]), como *Ferécrates*, que es de entre todos los poetas cómicos atenienses el que más se asemeja á Crates [4]), fué el primero en llevar al teatro el tipo del glotón [5]).

Aristóteles coloca á Crates en la misma categoría que á Epicarmo, é indudablemente era de todos los cómicos atenienses el que

[1]) Aristóteles, *Poëtica*, c. 5: τῶν δὲ Ἀθήνησι Κράτης πρῶτος ἦρξεν, ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας, καθόλου λόγους ἢ μύθους ποιεῖν: esto es, entre los poetas cómicos atenienses, Crates fué el primero que, renunciando á la sátira personal, compuso poemas y fábulas de carácter general.

[2]) *Caballeros*, 535. Véase Meineke, *Hist. crit. com. graec.*, p, 60.

[3]) [En el anónimo *De Comœdia*, p. XXIX, se dice de Crates: πρῶτος μεθύοντας ἐν κωμῳδίᾳ προήγαγε; con lo cual hay que relacionar la observación de Ateneo. 10, p. 429, a: ἀγνοοῦσι τε οἱ λέγοντες πρῶτον Ἐπίχαρμον ἐπὶ τὴν σκηνὴν παραγαγεῖν μεθύοντα μεθ' ὃν Κράτητα ἐν Γείτοσι, las cuales, prescindiendo de su exactitud, se derivan de una antigua fuente.]

[4]) Anónimo, *De Comœdia*, p. XXIX. [ἐζήλωκε Κράτητα καὶ αὖ τοῦ μὲν λοιδορεῖν ἀπέστη, πράγματα δὲ εἰσηγούμενος καινὰ ηὐδοκίμει, γενόμενος εὑρετικὸς μύθων.]

[5]) [También en esto le había precedido Epicarmo. Véase el fragmento citado por Ateneo, 10, p. 411, a, b, p. 223 de Lorenz.]

más afinidad tenía con el poeta siciliano [1]). Este es el momento más oportuno para hablar de tan célebre poeta cómico; pues habría entorpecido mucho la clara exposición del desenvolvimiento histórico del drama en Atenas, el pretender examinar antes de ahora el desarrollo de la comedia en Sicilia. Aunque, como ya tenemos dicho (capítulo XXVII), la comedia siciliana se deriva también de las antiguas farsas megarenses, siguió sin embargo, rumbo distinto del de la comedia de Atenas. Evidentemente las farsas de Megara no tenían el carácter político que pronto adoptó la comedia ateniense [2]); sino que esta escuela cultivaba un género de cómico perfectamente ajeno á las obras de Aristófanes: la imitación burlona de determinadas clases y oficios de la sociedad. La observación atenta de las costumbres y procederes que parecían íntimamente ligados con determinados empleos y ocupaciones, ofrecía al poeta cómico algo de característico y á menudo también de un exclusivismo, extraño á toda educación liberal, que incapacitaba á los hombres para consagrar sus facultades á toda ocupación ajena á la rutina de su oficio, y que por ende abría ancho campo á la sátira. Así, *Meson*, antiguo actor y poeta cómico de Megara [3]), usó constantemente la máscara de cocinero ó marmiton, por lo cual en Atenas se llamaba á ciertas gentes Mesones y mesónicas á sus sátiras [4]). La gesticulación, á que

[1]) Bergk, *De rel. com. Att.*, p. 285.

[2]) [A lo cual parece, sin embargo, oponerse la circunstancia de que entre las pruebas alegadas por los megarenses (según el testimonio de Aristóteles, *Poética*, cap. 3) en apoyo de su pretensión á ser considerados como inventores de la comedia, ocupa lugar preferente la subsistencia de la democracia. Véase O. Müller, *Dorier*, vol. 2, p. 344.]

[3]) Indudablemente vivía en la época en que al lado de la comedia ática existió una comedia megarense, que Ecfántides, anterior á Cratino, y otros poetas presentan como farsa grosera. En la misma época floreció el cómico megarense *Tolino*. [Lo mismo Meson que Tolino deben ser excluídos del número de los poetas. La existencia del último no reconoce otra base que un pasaje del *Etymol. M.*, p. 761, 47, que parece alterado; véase Meineke, *Hist. comic.*, p. 38, y Lorenz, *Epicharm.*, p. 37. Por lo que respecta al primero, como demuestra singularmente Schneidewin, *De Maesone comœdo Megarensi*, en sus *Conjectanea critica*. Göttinguen, 1839, p. 120 y ss., se le ha elevado á la categoría de poeta cómico merced á una serie de combinaciones por extremo arbitrarias. Lo único que parece cierto es que con este nombre se designaba á ciertos personajes de la comedia. Véase Von Wilamowitz-Möllendorf, *Ueber die Megarische Komödie*, en el HERMES, vol. 9.]

[4]) El gramático Aristófanes de Bizancio, en Ateneo, 14, p. 659, a y Festo, en *Meson*.

los dorios parece que fueron bastante más aficionados que los atenienses, era elemento importantísimo de esta clase de comedias; así por ejemplo, los mimos de los *dicelictes* espartanos consistían en la simple imitación de determinados tipos de la sociedad, por ejemplo el médico extranjero, por medio de una pantomima y empleando el lenguaje vulgar. Que este género cómico fuera importado á Sicilia por los dorios colonizadores, es tanto más verosímil cuanto que en las fronteras occidentales del mundo helénico, hallamos difundida una clase de comedia con los mismos tipos é idénticas máscaras. El juego osco nombrado *Atelanas*, importado á Roma de la Campania, tenía también por carácter distintivo la referida máscara; y aunque parezca muy grande la distancia que separaba á los dorios del Peloponeso de los oscos de Atela, es lo cierto que los nombres de aquellas máscaras acusan claramente la influencia griega [1]).

Selinonta, colonia megarense, es la primera ciudad de Sicilia en que hallamos la comedia. Allí vivió antes que Epicarmo—si bien no existe testimonio fidedigno alguno que fije el tiempo—*Aristoxeno*, el cual compuso comedias en dialecto dórico. Sábese muy poco de su vida; es, sin embargo, muy digno de nota, que entre los escasos fragmentos suyos que se conservan, existe un verso con el cual comienza un largo apóstrofe contra los adivinos [2]).

---

[1]) Entre las máscaras de las Atelanas, se cuentan el *pappus*, cuyo nombre es evidentemente el πάππος griego, y recuerda sobre todo el Παπποσείληνος, el anciano jefe de los sátiros en el drama satírico [este nombre sólo se encuentra en Polux, 4, 142, donde únicamente se halla una sola vez Παπποσείληνος; en los demás, ὁ πάππος Σείληνος]; el *maccus*, cuyo significado revela el griego μακκοᾶν; y el *simus* (por lo menos en los últimos tiempos, Suetonio, *Galba*, 13) nombre dado especialmente á los sátiros por tener nariz chata. [Véase Teuffel, *Geschichte der römischen Litteratur*, § 9, 3.]

[2]) En Hefestion, *Encheir.*, p. 45. [Lo dicho sobre Aristoxeno descansa en base muy insegura. En Hefestion, *op. cit.*, se dice: Ἀριστόξενος δὲ ὁ Σελινούντιος Ἐπιχάρμου πρεσβύτερος ἐγένετο ποιητής, οὗ καὶ αὐτὸς Ἐπίχαρμος μνημονεύει ἐν Λόγῳ καὶ Λογίννᾳ·

οἱ τοὺς ἰάμβους καττὸν ἀρχαῖον τρόπον,
ὃν πρᾶτος εἰσηγήσαθ' Ὡριστόξενος·

καὶ τούτου τοίνυν τοῦ Ἀριστοξένου μνημονεύεταί τινα τούτῳ τῷ μέτρῳ γεγραμμένα.

τίς ἀλαζονίαν πλείσταν παρέχει τῶν ἀνθρώπων; τοὶ μάντεις.

A esto observa el escoliasta, p. 180 de Gaisford: τετράμετρον δὲ καταληκτικόν, τὸ καλούμενον Ἀριστοφάνειον, ᾧ καὶ Ἀριστόξενος καὶ Ἐπίχαρμος καὶ Κρατῖνος ἐχρήσαντο —El Aristoxeno nombrado por Epicarmo, es, pues, el mismo que en

Evidentemente ridiculizó también las monomanías y extravagancias de ciertas clases sociales.

El período floreciente de la comedia siciliana, fué aquel en que compusieron sus obras *Formis*, *Epicarmo* y su hijo ó discípulo *Dinoloco*. Dícese de Formis que fué amigo de Gelon y preceptor de sus hijos [1]). Según las noticias más fidedignas, Epicarmo, nacido en Cos [2]), trasladóse á Sicilia con el tirano Cadmos, después que éste hubo renunciado el gobierno de Cos, hacia la 73.ª Olimpiada, 488 a. Chr., y vivió buen tiempo en la Megara siciliana [3]), donde verosímilmente comenzó su carrera de poeta cómico. Cuando por los años 1 ó 2 de la 74.ª Olimpiada, 484 ó 483 a. Chr., Megara fué conquistada por Gelon y sus habitantes transportados á Siracusa, Epicarmo pasó también á esta ciudad; de suerte que floreció bajo el reinado de Hieron (año 3 de la 75.ª al 2 de la 88.ª Olimpiada, 478-467 a. Chr.). De estos datos cronológicos, puede muy

---

Georg., *Syncell.*, p. 213, se cita como músico en unión de Arquiloco y de Simónides de Amorgos, y que Eusebio coloca hacia la 29.ª Olimpiada (véase Cyrillus, *c. Julian.*, p. 12, c.); así, es de todo punto imposible que él mismo fuera autor de comedias; antes bien, debe considerársele como poeta yámbico.]

[1]) [Aristóteles, *Poëtica*, cap. 5, dice Φόρμις; pero Temistio, *Or.*, 27, p. 406, y Suidas escriben Φόρμος, y lo mismo Ateneo, 14, p. 652, a. Solo como remotamente verosímil, puede sostenerse la opinión de que el poeta y el Formis nombrado por Pausanias, 5, 27, que se distinguió como general bajo los reinados de Gelon y de Hieron y que obtuvo en Olimpia suntuosos presentes, fuesen el mismo personaje. Véase O. Müller, *Dorier*, vol. 2, p. 346.]

[2]) [Diomedes, lib. 3, p. 489, de Keil, dice así: *Sunt qui velint Epicharmum in Co insula exulantem primum hoc carmen frequentasse, et sic a Co comoediam dici.*]

[3]) [Lorenz, *Leben und Schriften des Epicharmos*, p. 46, carece evidentemente de razon cuando fundándose en las palabras de Heródoto, 7, 164: (Κάδμος) μετὰ τῶν Σαμίων ἔσχε τε καὶ κατοίκησε Ζάγκλην, tilda al autor de haber incurrido aquí en un error cronológico. Más confirmada está en Heródoto, la variante παρὰ τῶν Σαμίων, que también admite Stein. Por el contrario, es indudablemente razonable lo que Lorenz observa acerca del tiempo que Epicarmo permaneció en Megara, que no pudo ser en manera alguna muy breve, porque ya Aristóteles, *Poëtica*, cap. 3, llama al poeta, megarense, y con ello está perfectamente conforme Diógenes Laercio, 8, 78: Ἐπίχαρμος Ἠλοθαλοῦς Κῶος..... τριμηνιαῖος δ' ὑπάρχων ἀνηνέχθη τῆς Σικελίας εἰς Μέγαρα, ἐντεῦθεν δ' εἰς Συρακούσας, ὡς φησι καὶ αὐτὸς ἐν τοῖς συγγράμμασι. Véase además el cap. XXVII, págs. 230, 231 y 232 del presente tomo. Sobre todo, debe considerarse como la menos comprobada la tradición á que O. Müller ha dado la preferencia, así aquí como en los *Dorier*, vol. 2, p. 345 y 346, en unión con Grysar, *De Doriensium comœdia*. Las dificultades cronológicas son tanto menos de tener en cuenta, cuanto que unánimemente se atribuye á Epicarmo una edad muy avanzada. Según Suidas llegó á los 90 años, y según Pseudo-Luciano Macrobio á 97.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

bien inferirse que no era político el carácter de la comedia de Epicarmo; pues que la seguridad y autoridad del tirano, era difícilmente compatible con la libertad en las representaciones dramáticas. No debe deducirse de aquí que los grandes acontecimientos contemporáneos, los destinos de la patria, no fueron nunca representados y acaso circunstanciadamente descritos en las comedias de Epicarmo, puesto que podemos patentizar hoy mismo las alusiones que en varias de ellas se hacían á los sucesos de la época [1]); pero es también evidente que la comedia de Epicarmo no tomó, como la de Aristófanes, partido determinado en la lucha de los bandos políticos, ni intentó jamás presentar como la mejor ni como la más mala, ninguna de las situaciones políticas por que atravesaba Siracusa. La comedia de Epicarmo tenía un carácter universal y humano, y limitábase á ridiculizar defectos y torpezas propias, no de determinados individuos, sino de ciertas clases sociales. Una buena parte de sus piezas parecen haber sido comedias de carácter, como por ejemplo el *Aldeano* (Ἀρωστῖνος) y los *Embajadores á una fiesta* (Θεᾶροι) [2]), y sabemos de una manera cierta que Epicarmo fué el primero que presentó en escena los tipos del parásito y del borracho, que Crates trasladó á la comedia ateniense [3]). Epicarmo fué también el primero que bautizó á personajes de sus comedias con el nombre de parásitos [4]), que tan á menudo se halla posteriormente en el teatro griego y en el romano; y más aún: no pocos de los graciosos rasgos con que Plauto acostumbraba dibujar el carácter de este personaje, tiene su origen en Epicarmo [5]). El

[1]) [La opinión emitida en este lugar es indudablemente más exacta que la expuesta en los *Dorier*, vol. 2, p. 350 de la 2.ª edic., donde se dice que la comedia de Epicarmo elegía también temas políticos como la de Aristófanes, sin que basten á contradecir este aserto alusiones puramente ocasionales á las piezas Ἁρπαγαί, Νᾶσοι y Πέρσαι. Véase Lorenz, *op. cit.*, p. 171 y 172.]

[2]) [Véase *Dorier*, vol. 2, p. 350. Esta pintura de caracteres formó más tarde un elemento esencial de los mimos del poeta siracusano Sofron, como se infiere de los títulos de algunos de ellos, por ejemplo, Ἀγροιώτης, Ἁλιεῖς, Πενθερά, etc.]

[3]) [Ateneo, 6, p. 235, e, 236, a. 10, p. 429 a.]

[4]) En el drama ático de Eupolis, los parásitos de Calias el rico, aparecían como κόλακες; pero el hecho de formar ellos el coro impedía que pudiesen ser también los verdaderos protagonistas de la sátira cómica. *Alexis*, de la comedia media, fué el primero que llevó á la escena el parásito con este nombre. [Véase Meineke, *Hist. crit. com. gr.*, p. 377 y 378, y más adelante, pág. 288, nota 1 del presente tomo.]

[5]) El nombre de Micotrogo que lleva el parásito en el *Stichus* de Plauto, no

poeta siracusano dió, sin duda alguna, en la concepción de estos personajes, patentes muestras del talento, más propio de los dorios que de ninguna otra de las tribus griegas, de resumir toda una serie de atentas observaciones sobre la naturaleza humana, en pocos rasgos y escasas enérgicas expresiones; de arte que bastaba haber oído pronunciar al personaje algunas palabras para conocerlo bien. Mas Epicarmo unía á esta relevante cualidad una cierta tendencia filosófica. Epicarmo era un hombre austero y de varia y sólida ilustración. Pertenecía de abolengo á la escuela de medicina de Cos, cuyas enseñanzas tenían su origen en las de Esculapio. Arcesas, discípulo de Pitágoras, habíale iniciado en las teorías filosóficas de su maestro, y sus comedias abundaban en disertaciones filosóficas [1]), no sólo, como veremos pronto, sobre el concepto y fundamentos de la moral, sino también, sobre cuestiones metafísicas, como Dios y el Universo, el cuerpo y el alma. Es muy difícil comprender cómo Epicarmo ingería en sus comedias estos discursos de filosofía especulativa; pero es de todas suertes indudable, que el poeta de Siracusa halló medio y camino de relacionar y enlazar con las más elevadas especulaciones acerca de la naturaleza de las cosas, la exposición de las extravagancias y defectos de la sociedad contemporánea; de todo lo

es ático, sino dórico, y se remonta probablemente á Epicarmo. [Es inverosimil suponer que Epicarmo ejerciera inmediata y directa influencia en el arte de Plauto, no obstante el conocido verso de Horacio, *Epistol.*, 2, 1, 58: *Plautus ad exemplar siculi properare Epicharmi* Véase Lorenz, *op. cit.*, p. 211 y ss.]

[1]) El mismo Epicarmo dice en ciertos hermosos versos, citados por Diógenes Laercio, 3, 1, § 17, que llegaría dia en que un sucesor suyo venciera á todos los demás pensadores, componiendo discursos en otra forma y sin recurrir al metro. [Bernhardy, *Griech. Litteratur.*, vol. 2, 2, p. 531, tiene estos versos por apócrifos.] Es muy verosímil que la antología filosófica que corría con el nombre de Epicarmo, y que Ennio imitó en su *Epicarmo* (en tetrámetros trocáicos), fuera precisamente un extracto de la comedia de Epicarmo; como la gnomología de Teognis que hoy se conserva, es un extracto de sus elegías. [Más acertada parece la opinión de Vahlen, *Enniauae poesis reliquiae*, p. XCII, según la cual Ennio eligió aquel título, porque Epicarmo aparecia en este poema como defensor de la verdad pitagórica. Entre los más famosos versos de Epicarmo, y ciertamente también entre los más á menudo citados por su asunto filosófico, se cuentan los dos siguientes:

νόος ὁρῇ καὶ νόος ἀκούει· τἄλλα κωφὰ καὶ τυφλά,

y

νᾶφε καὶ μέμνασ' ἀπιστεῖν· ἄρθρα ταῦτα τᾶν φρενᾶν.

De su autenticidad no puede dudarse, como lo hace Von Wilamowitz-Möllendorf en *Hermes*, vol. 10, p. 345. Véase Bernays, en el *Rhein. Museum*, vol. 8, p. 280.]

cual puédese claramente inferir, cuán distinto del de la ateniense era el carácter de su comedia.

Con este carácter humano y filosófico, podíase armonizar á maravilla la forma mítica de una buena parte de las comedias de Epicarmo [1]. Las cualidades y tendencias de los personajes míticos, tienen siempre algo de general y corriente, independiente de accidentes de escasa monta, que permite mostrar las causas, las consecuencias y los síntomas de las más opuestas disposiciones del ánimo. Si hubieran llegado á nosotros la comedia dórica y las particularidades de la antigua y con especialidad de la media que de aquélla derivaban, podríamos ver clara y patentemente lo que hoy sólo podemos inferir de los títulos y breves fragmentos de varias producciones cómicas, á saber: que la mitología de esta suerte tratada, era fuente tan fecunda de materiales para la comedia, como para el mundo ideal del drama trágico. Como era natural, para adaptarla á la acción cómica, fué forzoso trasladar y reducir á más baja esfera, el mundo de los dioses y de los héroes; así, el antropomorfismo aplicado á los dioses tuvo que dar el último paso, equiparando la vida de aquéllos á la de los hombres y atribuyéndoles á la par los instintos y tendencias más vulgares. Epicarmo, en efecto, pinta de mano maestra en una de sus obras, la voracidad insaciable de Heracles [2]); en otra [3]), presenta como sublime del lujo, un banquete de bodas celebrado por los dioses; en una tercera, *Hephestos* ó los *Bebedores* [4]), describe la pugna entre el dios del fuego y su madre Hera, como rencilla de familia terminada de la manera más jovial: Baco invita á una comilona al airado Hephestos, que en un momento de cólera

---

[1]) De treinta y cinco títulos de comedias de Epicarmo que se han conservado, diecisiete están tomados de personajes mitológicos. Grysar, *De Doriensium comœdia*, p. 274 Véase *Epicharmi fragmenta coll.* de H. Polman Kruseman, Harlemi, 1834. [Son mejores los fragmentos de Epicarmo posteriormente recopilados por Ahrens, *De dialecto dorica*, y por Lorenz, *op. cit.*]

[2]) En su *Busiris*. [Véase O. Müller, *Dorier*, vol. 2, p. 347, donde se intenta aclarar los asuntos de las citadas obras, por medio de monumentos artísticos aún existentes: pues los dibujos y pinturas de los vasos parecen ofrecer grande analogia con las pinturas de la comedia. Sobre los títulos, véase Meineke, *Hist. com. gr.*, p. 351.]

[3]) En las *Bodas de Hebe*. [En una segunda refundición se llamaba esta comedia, según Ateneo, 3, p. 110, b., Μοῦσαι.]

[4]) Ἥφαιστος ἢ Κωμασταί. [ἐν Κωμασταῖς ἢ Ἀφαίστῳ, solo en Apolonio Dyscol., *De pronom.*, p. 96, a de Bekk, ó simplemente ἐν Κωμασταῖς.]

abandona el Olimpo, á donde, después de haberlo emborrachado, lo vuelve á llevar seguido de alegre cortejo. Las escenas de Aristófanes, análogas á estas de que dejamos hecha mención, son las que más clara idea dan del carácter general de esta comedia mitológica: Prometeo, descontento é intrigante en el Olimpo, exponiendo los medios de arrebatar la soberanía á los dioses; y la embajada de las tres deidades, en la cual el olor de un asado hace olvidar á Heracles el interés de los habitantes del Olimpo, de arte que el voto del último de los tres constituye la mayoría [1]), demuestran bien á las claras cómo del mundo de los dioses podían sacarse imágenes y cuadros para situaciones perfectamente humanas. Despréndese también claramente de todo ello, cuánto se diferenciaba el empleo que de la mitología hacía la comedia, del que hacía el drama satírico; en este último, dioses y héroes hallábanse incluídos en una clase de seres cuya vida tenía mucho de grosera y sensual, mientras que en la primera descienden á la vida social y quedan sujetos á todos los males y defectos inherentes á la humana naturaleza [2]).

El desenvolvimiento artístico de la comedia siciliana precedió una generación próximamente al de la ateniense; y sin embargo, la transición á la llamada comedia media de Atenas, es más suave y natural en Epicarmo que en Aristófanes: pues la comedia de Aristófanes que más se asemeja á este último género, es precisamente la que menos en armonía está con su carácter propio y su vis cómica. La comedia media floreció en una época en que aun la democracia ateniense obraba con la más absoluta libertad; pero diríase que el pueblo no tenía bastante independencia de criterio y la necesaria confianza en sus esfuerzos, para ridiculizar en la escena á sus jefes y los principios políticos en vigor, sin por esto vacilar un punto en la aplicación de estos mismos principios á la vida práctica. El desgraciado desenlace de la guerra del Peloponeso, había quebrantado el primitivo poderío de Atenas, sin que el restablecimiento de la libertad y de la democracia y aun de una cierta supremacía marítima de los atenienses, bastara á resucitar también las primeras energías de la vida pública. Todos los ramos de la Administración, la Hacienda, la

---

[1]) [*Aves*, versos 1.494 y ss.]

[2]) [Sobre la comedia siciliana en general, el traductor francés remite al lector á la *Histoire de la comédie* de Edelestand du Méril, p. 260 á 285.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

organización militar y la de tribunales, adolecían de grandes vicios que ciertamente no pasaban desapercibidos para los atenienses; pero eran éstos demasiado indolentes y amantes del reposo, para consagrarse á remediarlos con decisión. En tales circunstancias, la sátira de Aristófanes, que no acostumbraba por cierto á presentar brillantes cuadros con ligeras sombras, sino pinturas hechas con las tintas más negras, habría sido intolerable. Por esto, los poetas cómicos de aquella época, imprimieron á sus obras aquel carácter universal y humano que hemos hallado ya en la comedia megarense y en cuanto con ella se relaciona: presentaban el lado ridículo de las diversas clases sociales [1]), é imitaban también con gran fidelidad el lenguaje vulgar más frecuentemente aún que el mismo Aristófanes, exceptuando algunos pasajes en que interrumpían su curso las imitaciones paródicas de la epopeya y de la tragedia [2]). La sátira en estas comedias, no dejaba de ostentar á trechos carácter personal; pero también es verdad, que rara vez intentó zaherir á los poderosos ni á los ídolos populares [3]), y que cuando por excepción les atacaba, jamás lo hacía ridiculizando sus tendencias políticas, ni sus medidas de gobierno aprobadas por la Asamblea. La comedia media cultivó un campo estrecho y limitado: el campo de los bandos y rivalidades literarias. Las producciones de este género no sólo ridiculizaban á la Academia platoniana, la escuela pitagórica restaurada, los oradores y retóricos de la época [1]), los poetas épicos y trágicos, sino que remontándose al pasado, sometían á su crítica hasta lo que hallaban en Homero deficiente ó defectuoso. La índole de esta crítica era completamente distinta de la índole de la que Aristófanes empleó contra Sócrates y cuyo fundamento estaba en las exigencias de la vida práctica. En suma, la crítica de la comedia media afectaba siempre á aspectos meramente literarios; y á juzgar por algunas muestras, desmenuzaba ó censuraba con gran proligidad las tendencias literarias de los hombres á quienes escogía para blanco de sus tiros [2]). En la transición de la comedia antigua á la media, vése ya acercarse la gran crisis de la historia interna de Atenas, en que de pueblo de estadistas se tornaron los atenienses en nación de literatos; en que en lugar de la política helénica y de los procesos de los aliados, juzgaban de la pureza del lenguaje y del buen gusto de la elocuencia; y en que en vez de preocuparles el antagonismo de las ideas políticas de Temístocles y de Cimon, curábanse sólo de la lucha entre las escuelas enemigas de filósofos y retóricos. Este importante cambio se completó bajo la dominación de los sucesores de Alejandro; pero la comedia media es, de todas suertes, como columna miliaria que señala el nuevo camino. Si en esta comedia, como en la siciliana, la forma rústica era frecuente [3]), causa de ello fué la circunstancia de que también la de Sicilia personificaba en figuras legendarias caracteres comunes. No debemos ocultar que hay algo inseguro é incierto en la idea que tenemos formada de la comedia media; mas también consignaremos que la razon de ello está en la índole misma de dicha comedia, la cual

---

[1]) Un marmiton pedante, papel principal en la comedia media, era ya el protagonista en el *Eolosicon* de Aristófanes. Despréndese claramente la gran influencia que en la creación de caracteres universales ejerció la comedia megarense y siciliana, del hecho de que Polux, *Onom.*, 4, § 146, 148, 150, nombra entre los personajes de la comedia nueva, el parásito siciliano y el marmiton Meson (según el texto restaurado por Meineke, *Hist. crit. com. graec.*, p. 564. Véase más arriba).

[2]) Esto explica por qué el escoliasta del *Pluto*, 515, reconoce el carácter de la comedia media en el tono épico de este pasaje.

[3]) Por el contrario, estos poetas cómicos se permitian ridiculizar á soberanos extranjeros, como el *Dionisio* de Eubulo ridiculizaba al tirano de Siracusa, y el *Dionisalexandro* de Cratino el Joven iba dirigido contra Alejandro de Fere. [Véase Meineke, *Hist. comic. gr.*, p. 513]. Más tarde Menandro ridiculiza también á Dionisio, tirano de Heraclea, y Filemon al rey Magas de Cirene. [Aristóteles determina perfectamente la diferencia entre la comedia antigua y la nueva, esto es, la que nosotros llamamos media, con las siguientes palabras: *Ethic. Nicom.*, 4, 14: ἴδοι δ'ἄν τις καὶ ἐκ τῶν κωμῳδιῶν τῶν παλαιῶν καὶ τῶν καινῶν· τοῖς μὲν γὰρ ἦν γελοῖον ἡ αἰσχρολογία, τοῖς δὲ μᾶλλον ἡ ὑπονοία, donde ὑπονοία no puede tomarse, como lo hace Bernhardy, *Griechische Litteratur.*, vol. 2, 2, p. 683, en el sentido de parodia, sino más bien en el de alegoría.]

[1]) [Véase Antífanes en Ateneo, 3, p. 99, 4, 134 b. Es diferencia esencial que distingue esta comedia de la antigua, la de que en la primera, estos personajes eran nombrados pero no presentados en la escena. En una fría imitación de una conocida escena de las *Nubes* de Aristófanes, hecha por el poeta Epicrates, y la cual trae Ateneo, 2, p. 59 c. f, se trata pura y simplemente de dar una noticia sobre el sistema de enseñanza de la Academia, y de ningún modo de presentar en escena la misma Academia.]

[2]) [El gran papel que desempeñó esta crítica en la comedia media, infiérese claramente del hecho de que, según testimonio de Ateneo, 11, p. 482, c, un gramático de Alejandría, Antíoco, escribió una obra especial: περὶ τῶν ἐν τῇ μέσῃ κωμῳδίᾳ κωμῳδουμένων ποιητῶν.]

[3]) Meineke da una larga lista de estas comedias mitológicas, *Hist. crit. com. graec.*, p. 283 y ss.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

es más bien que un género independiente, una simple forma de transición. De aquí que encontremos en la comedia media, al lado de semejanzas y afinidades con la antigua, particularidades y caracteres de la nueva. Aristóteles, por su parte, sólo habla en sus obras, de la comedia antigua y de la nueva; de suerte que no distinguía esta última de la media [1]).

Los poetas de la comedia media son, igualmente, muy numerosos, y ocupan todo el lapso de tiempo que corre entre la 100.ª Olimpiada, 380 a. Chr., y el advenimiento de Alejandro al trono. Cuéntase entre los más antiguos, á los hijos de Aristófanes, *Araro* y *Filipo*, y al fecundísimo *Eubulo* que floreció hacia la 101.ª Olimpiada, 376 a. Chr. Aparecen después *Anaxándridas*, el primero que introdujo en la comedia historias de amor y de seducción [2]), —elemento que hace que se asemeje más aún á la comedia nueva, la media, y que constituye por decirlo así el germen de su desenvolvimiento—*Amfis* y *Anaxilao* que hicieron á Platon blanco de sus sátiras, *Cratino el Joven*, y *Timocles* que ridiculizó á los oradores Demóstenes é Hipérides; más tarde *Alexis*, uno de los más distinguidos y fecundos de estos poetas, cuyos fragmentos revelan una afinidad clara y decisiva con la comedia nueva y el cual componía aún en la época de Menandro y Filemon [3]). Finalmente, por el mismo tiempo aparece *Antífanes* [4]), el más fecundo de los cultivadores de la comedia media y hombre de ingenio y vis cómica inagotables. El número de sus comedias, que según unos llegaba á trescientas y que otros hacen subir á más, acredita que los poetas cómicos de esta época, no componían sólo piezas sueltas para las Leneas y las grandes Dionysiacas, sino que, ó componían también para otras solemnidades, ó lo que parece más verosímil, presentaban no una, sino varias piezas para las mismas fiestas.

Estos últimos cultivadores de la comedia media, eran ya contemporáneos de los poetas de la nueva, que se alzaban á su lado como rivales suyos, y los cuales sólo se diferenciaban de

[1]) [Véase la pág. 288, nota 1, del presente tomo.]

[2]) El *Cocalo* de Aristófanes (ó de Araro) era, según testimonio de Platonio, una historia de seducción y reconocimiento, como las de las comedias de Menandro.

[3]) Como se ve por el fragmento del *Hipobolimeo* en Ateneo, 11, p. 502, b. Meineke, *Hist. crit. com. graec.*, p. 375.

[4]) Mencionaba al rey Seleuco, Ateneo, 4, p. 156, c.

ellos en haber seguido los nuevos derroteros con mayor resolución y energía. Eran éstos: *Menandro*, uno de los más antiguos, pues floreció á raíz de la muerte de Alejandro [1]), y el mejor de todos, lo cual no sorprenderá si se considera la comedia media, como preparación de la nueva [2]); *Filemon*, algo anterior á Menandro, á quien, sin embargo, sobrevivió mucho tiempo, muy estimado del público ateniense, pero mirado por los inteligentes como inferior á su colega [3]); *Filípides*, contemporáneo de Filemon [4]); *Difilo* de Sínope [5]), algo más joven que aquéllos; *Apolodoro* de Gela, contemporáneo de Menandro; *Apolodoro* de Caristo, que figura ya en la generación siguiente [6]), y considerable número de poetas que con mayores ó menores méritos siguieron el camino por aquéllos trazado [7]).

Pasando con esto de la comedia media á la nueva, entramos en región menos oscura: las imitaciones romanas, juntamente con numerosos y en parte muy extensos fragmentos, bastan para formar clara idea del conjunto y pormenores de una obra de Menandro. El hombre de verdadero talento y que merced á detenido estudio se halle familiarizado con la lengua griega y la delicadeza del estilo ateniense, podría fácilmente hoy en día restaurar una comedia de Menandro, rehaciendo el original perdido. Mas no hay que mirar la comedia romana como simple imitación literaria de la griega; pues que con ella se relaciona por haberse transportado á Roma todo el teatro helénico, y no en

[1]) Menandro dió al teatro su primera obra, siendo aún muy joven (ephebo), año 3 de la 114.ª Olimpiada. 322 a. Chr., y murió el año 1 de la 122.ª Olimpiada, 291 a. Chr.

[2]) Según el anónimo *De comœdia*, Menandro fué amaestrado en su arte por Alexis.

[3]) Cuando Filemon obtuvo el premio en concurrencia con él, Menandro le dijo: «Filemon, ¿no te avergüenzas de vencerme?», Aulo Gelio, 17, 4.

[4]) Según Suidas, comenzó á dar piezas al teatro en la 111.ª Olimpiada, antes que Filemon.

[5]) Sinope era, pues, patria de tres poetas cómicos: Difilo, Dionisio y Diodoro, y del cínico Diógenes. Debía ser costumbre muy generalizada en Sinope, la de derivar los nombres de Zeus (Zeus Chthonio ó Serapis de Sinope).

[6]) Según los cálculos de Meineke, *Hist. crit. com. graec.*, p. 459 y 462.

[7]) [Deben ser mencionados también Posidipo de Casandrea, cuyos Διδυμοι sirvieron verosímilmente de modelo á los *Menecmos* de Plauto; y Demófilo, citado en el prólogo de la *Asinaria*, como autor de la pieza que sirvió de base á ésta. Véase Fleckeisen, *Jahrbücher*, vol. 97, p. 212 y ss.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ®
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

modo alguno por la simple trasmisión de libros. Por lo que hace á la cronología, puede asegurarse que entre la comedia latina y la griega no hubo solución de continuidad. Aunque la comedia alcanzó su verdadero apogeo en los tiempos inmediatamente posteriores á la muerte de Alejandro, á la primera generación sucedió una segunda, como á Filemon padre sucedió Filemon hijo, y otros poetas cómicos de menores autoridad y mérito compusieron durante mucho tiempo nuevas comedias para solaz del pueblo. Así, cuando Livio Andrónico compuso en Roma comedias calcadas en modelos griegos (año 514 de la fundación de Roma, 240 a. Chr.), su empresa no consistió más que en intentar en lengua romana lo que muchos de sus contemporáneos habían ya hecho en lengua griega en las ciudades helénicas. De todas suertes, las piezas de Menandro y Filemon constituían entonces el solaz más grato que el público culto de las ciudades griegas, así del Asia como de Italia, buscaba en los teatros. Considerada la cuestión bajo este aspecto, colocámonos á la par en el punto de vista único desde el cual podemos descubrir perfectamente las relaciones de los poetas cómicos latinos con los griegos: relaciones tan singulares que sólo pudieron nacer y desarrollarse al calor de estas determinadas condiciones históricas. Ahora bien; de las dos hipótesis que pueden formularse al tratar de explicar este fenómeno literario, la que supone que eran simples traducciones de comedias de Menandro, Filemon etc., las que se sometían al ilustrado público de Roma: y la que sostiene que fueron imitaciones libres por las cuales se trasplantaba aquellas producciones al suelo romano, romanizándolas no solo en todas sus alusiones á costumbres é instituciones nacionales sino también en su espíritu y carácter, acomodándolas, en suma, á los gustos del pueblo de Roma; de estas dos hipótesis, repito, no puede admitirse ninguna; sino que hay que adoptar una presunción intermedia, según la cual aquellas piezas fueron romanizadas sin que por ello dejaran de ser completamente griegas. En otros términos: con la comedia griega de los romanos, llamada *comœdia palliata*, la civilización griega y sobre todo la ateniense, penetró en Roma y obligó á los romanos, como antes ó después sucedió con todo el mundo civilizado, á aceptar las formas y condiciones externas, el traje griego y el local de estas comedias, á admitir como norma y modelo de franca sociabilidad la vida de Atenas, y—digámoslo sin rodeos—á considerarse á sí mismos por algunas horas como *bárbaros*, calificativo que ya comenzaban á adjudicar á sus compatriotas, los poetas cómicos de Roma [1]).

Tales consideraciones, aunque juzgando por la época á que se refieren parezcan en este lugar inoportunas y extemporáneas, son de todo punto necesarias si hemos de justificar el uso que, para nuestro objeto, debemos hacer de las obras de Plauto y de Terencio. Los poetas cómicos de Roma acomodaban los manjares griegos al paladar romano, pero cada uno según su propio gusto: Plauto, por ejemplo, aderezábalos de una manera tosca y grosera, y Terencio con más delicadeza [2]); pero el manjar continuaba siendo griego. Era la Atenas bajo la dominación de los reyes macedonios, denominados Diadocos y Epígonos, lo que los romanos tenían delante de los ojos [3]).

Era, pues, la Atenas sin libertades ni grandeza política que había perdido en la batalla de Queronea y más aún en la guerra de Lamia, pero que continuaba siendo ciudad populosa y de las primeras del mundo, floreciente por su comercio y navegación, rica como Estado y rica también por las pingües rentas de muchos de sus ciudadanos [4]). Mas entre esta Atenas y la Atenas de Cimon y de Pericles había la misma diferencia que entre el anciano débil, pero jovial y deseoso de goces y placeres, y el joven robusto que se halla en el apogeo de su fuerza física y de su energía intelectual. Las cualidades en otro tiempo tan fuertemente unidas en el carácter del pueblo ateniense, el valor y la sutileza de entendimiento, habíanse divorciado: la primera tenía á la sazon su único y propio asiento en las huestes de mer-

---

[1]) Véase Plauto, *Bacchid.*, 1, 2, 15. *Captivi*, 3, 1, 32. 4, 2, 104. *Trinumm.*, prol. 19. Festo en *barbari* y *vapula*. [Véase también *Asinaria*, prol. v. 11.]

[2]) Plauto, sin embargo, es á menudo más imitador y aun traductor de los poetas cómicos del Atica, de lo que generalmente se le supone. Excepción hecha de Terencio, Cecilio Stacio es el que más servilmente ha seguido á Menandro.

[3]) De tal suerte que las instituciones más características del derecho ático, como la de los epicleros ó herederos, y las instituciones políticas de Atenas, como la clerucia de Lemnos, desempeñan un papel importante en la comedia romana.

[4]) El estado de la Hacienda de Atenas bajo Licurgo, (esto es de 338 á 326) era al parecer tan próspero como en tiempo de Pericles. El famoso censo de Demetrio Faléreo (317) demuestra el número de ciudadanos y esclavos de Atenas. Bajo Demetrio Policrates, Atenas poseía aún una flota considerable. No faltaban, en suma, medios con que Atenas pudiera imponerse á los reyes: faltabale sólo valor y energía.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

cenarios sin patria ni hogar que hacían de la guerra un oficio, mientras que los atenienses, sólo movidos por rarísimos impulsos, se abandonaban á un entusiasmo bélico, que no bien se había encendido volvía á extinguirse por completo; entretanto, el maravilloso ingenio y el buen sentido de los atenienses, sin intereses políticos á que atender, ejercitábanse en las vicisitudes de la vida social y en el solaz de una existencia ociosa, cuando no se perdían en las escuelas de los filósofos y retóricos.

El asunto principal de la poesía dramática fué entonces el mismo que luego ha continuado siendo en casi todos los pueblos que recibieron la civilización helénica: el *amor* [1]); pero no en modo alguno el amor bajo la forma pura y noble á que más tarde supo elevarse. El género de vida retirada y poco sociable de las doncellas atenienses, tal como lo hemos descrito al hablar de la poesía de Safo [2]), seguía imperando inalterable en las familias de Atenas; y estas costumbres, hacían imposible el sostenimiento de relaciones amorosas con la hija de un ciudadano ateniense; los fragmentos é imitaciones de las comedias de Menandro no nos ofrecen tampoco ejemplo alguno de ello. Cuando la seducción de una joven ateniense forma el nudo de la pieza, aquélla se consuma siempre ó en un encuentro repentino, ó en un *pervigilium* de los que la religión de Atenas tenía sancionados de antiguo, en la embriaguez y arrebatos de la juventud, en suma; ó es la protagonista una supuesta esclava ó hetaira de quien un joven está perdidamente enamorado, y la cual es reconocida luego como ateniense de buen nacimiento; en este caso el matrimonio corona las relaciones amorosas comenzadas con bien distinto propósito [3]).

El comercio de los mancebos atenienses con hetairas, que en la época de Aristófanes era aún para un joven motivo de acre censura [4]), habíase convertido en regla general entre los jóvenes de posición desahogada, para quienes sus padres no eran mezquinos. Estas mujeres, extranjeras ó libertas, mejor ó peor edu-

[1]) *Fabula jucundi nulla est sine amore Menandri.* Ovidio, *Trist.*, 2, 371. Meineke, *Menandri et Philem. fragm.*, p. XXVIII.

[2]) Cap. XIII.

[3]) Esto es, la φθορά y la ἀναγνώρισις que formaban la base de tantas comedias de Menandro.

[4]) Véanse, por ejemplo, las *Nubes*, 996.

cadas y siempre elegantes [1]), trababan relaciones íntimas y más ó menos fuertes y durables con los que se hallaban en condiciones de poderlas mantener, y que como es natural tenían pocos deseos de contraer matrimonio; con tanto más motivo cuanto que las honradas hijas de los ciudadanos atenienses, de ilustración escasa y de educación harto mezquina, pocos atractivos podían ofrecerles. Los padres, ó concedían á sus hijos una libertad razonable, siguiendo la máxima tan generalizada de que es preciso que la juventud satisfaga moderadamente sus pasiones; ó bien por avaricia, bien por exagerada rigidez, procuraban sujetarlos y privarlos de todo, aunque á menudo acontecía que los más severos y ancianos entregábanse á los mismos extravíos que tan rigorosamente condenaban. Los esclavos desempeñaban importantísimo papel en estas intrigas domésticas. Favorecidos ya en tiempos de Jenofonte [2]) por el espíritu democrático de la época, y apenas diferenciados, en apariencia al menos, de los ciudadanos atenienses, los siervos habían ganado aun posición mejor merced á la corrupción de las costumbres y la licencia general; de aquí que no sea raro hallar en las comedias, que un esclavo trace el plan de una intriga, salve, por la astucia, á su joven señor de algún trance apurado, y hasta le procure la posesión de su amada; hay sin embargo también, esclavos juiciosos y razonables que intentan persuadir á su señor de que deben sustraerse con resolución firme al yugo demasiado pesado de alguna orgullosa hetaira [3]). No desempeñan papel menos importante en muchas piezas, los *parásitos:*

[1]) Tal es lo que distingue esencialmente la ἑταίρα de la πόρνη, la cual era esclava del ó de la πορνοβοσκός (leno, lena), aunque á menudo las πόρναι pasaban á más noble condición, gracias á que eran rescatadas (λύονται) por sus amantes.

[2]) [Véase el tratado sobre el *Estado ateniense*, cap. 1, § 10.]

[3]) Como en el *Eunuco* de Menandro, en la escena de que Persio, *Sat.*, 5, 161, da una imitación abreviada, una copia en miniatura. Persio, en este lugar, tuvo presente la misma obra de Menandro, y no la imitación de Terencio, *Eunuchus*, act. 1, sc. 1, si bien *Fedria*, *Parmenon* y *Thais* de Terencio no son ni más ni menos que *Cherestrato*, *Daos* y *Chrisis* de Menandro. En la comedia de Menandro, el joven se aconseja de su esclavo cuando la hetaira le despide, para el caso de que de nuevo le llame. En la de Terencio, el mancebo, después de la riña, ha sido ya invitado á una reconciliación. La razon de esta diferencia estaba en que Terencio, poniendo en práctica un procedimiento entre los cómicos latinos muy frecuente y que se denominaba *contaminatio*, habia refundido en una, dos piezas de Menandro: *Eunuco* y *Colax*; por esto se ve obligado, para ganar espacio, á seguir ya algo tarde el hilo del *Eunuco*. De la misma suerte, los

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ©
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

pues excepción hecha de las situaciones cómicas en las cuales se revela su verdadero oficio de comer sin trabajar, son un gran recurso para el poeta como semi-miembros de la familia, que al mismo tiempo sostienen las relaciones sociales más variadas, y que por una comida muéstranse propicios á desempeñar todas las comisiones imaginables. De otros tipos menos frecuentes, sólo mencionaré el soldado fanfarron, *miles gloriosus*. No es éste el guerrero ateniense ni el soldado burgués, como los héroes de los buenos tiempos; sino el jefe de mercenarios sin patria, que recluta soldados para Seleuco ó para cualquier otro rey; que sin gran trabajo recoje en el Asia rico botín, el cual disipa en compañía de las amables cortesanas de Atenas, y que comerciando con sus servicios se ha habituado á vanagloriarse de sus hazañas: un semibárbaro, dominado por un parásito y engañado por algún sagaz esclavo: cualidades que, aunque con otras muchas de análoga índole abundan en la comedia romana, sólo pueden ser apreciadas en su verdadero alcance y valor, colocando al personaje que las posee cien años atrás [1]).

Tal era la sociedad en que Menandro vivió y la que según testimonio general, retrató con tan maravillosa maestría: sociedad no ciertamente movida por intereses poderosos y grandes ideas. El rigor de las antiguas máximas morales, el calor de los sentimientos religiosos, políticos, nacionales, habíanse enervado poco á poco hasta quedar reducidos á una especie de filosofía práctica, de la cual eran principales elementos la equidad natural y el buen sentido innato, fortalecido por atenta observación y experiencia de las cosas, y cuyo supremo principio era el de «vivir y dejar vivir», consignado por la democracia ateniense y amplificado y difundido por la moral relajada de la época [2]).

Adelphi de Terencio eran producto de la combinación del Γεωργός de Menandro y los Συναποθνήσκοντες de Difilo.

[1]) El ἀλαζών de Teofrasto (*Caracteres*, 23) tiene cierto parentesco con el Traso de la comedia—como lo tienen en general los caracteres de Teofrasto con los personajes de Menandro; —pero es un ciudadano ateniense, orgulloso de sus relaciones con los macedonios y no un soldado mercenario. [Es indudable que existían íntimas conexiones entre los estudios retóricos de la época y la comedia nueva, por más que hoy sea difícil demostrarlo por haberse perdido todas las obras de aquel tiempo. Sobre todo, es de lamentar que no se hayan conservado los escritos de Teofrasto sobre lo ridículo ó sobre la comedia.]

[2]) Las instituciones aristocráticas iban acompañadas en la Grecia de entonces,

Es circunstancia muy interesante para la historia interna de aquella época, la de que Menandro y Epicuro nacieron el mismo año en Atenas, y pasaron la juventud juntos, tomando parte en los mismos ejercicios [1]): una amistad estrecha unía á aquellos dos hombres, cuyas tendencias é inclinaciones tenían tantos puntos de contacto. Aunque evidentemente se les haría gran injusticia considerándoles como esclavos de grosero sensualismo, no es menos cierto que ambos carecían de entusiasmo por la moral, y que ambos también mostrábanse inclinados á pasar la vida lo más agradablemente que les fuera posible. Eran, sin embargo, demasiado prudentes para abandonarse por completo al vicio: la experiencia les había hecho conocer la vanidad de estos groseros placeres, y la saciedad de ellos había producido hasta en el mismo Menandro una cierta sobriedad y calma [2]); si bien éste buscó menos la dicha en la plácida tranquilidad de Epicuro, que en los varios géneros de moderado deleite. Sabido es cómo se entregó á los placeres de las hetairas, no sólo con la sentimental Glicera, sino también con la altiva Thais, y que su traje afeminado escandalizó, según una anécdota muy conocida [3]), al mismo Demetrio Faléreo, regente de Atenas bajo Casandro y el cual hacía también vida harto disoluta. Semejante filosofía que no realiza el bien común si no á impulsos de un bien entendido egoísmo, podría prescindir perfectamente de los dioses á quienes Epicuro relegaba á las regiones intermundanas, porque los principios fundamentales de su física no le permitían aniquilarlos por completo. De acuerdo con su amigo, Menandro creía que los dioses llevarían vida muy trabajosa y ocupada, si diariamente quisieran distribuir

---

de una severa vigilancia sobre las costumbres, *censura morum*. Por el contrario, la base fundamental de la democracia ateniense era no coartar al ciudadano en su vida privada, más de lo que exigiese de una manera inmediata el interés de la comunidad. Sin embargo, en las obras de la comedia nueva no escaseaban tampoco las invectivas personales, y de aquí que se discutiera mucho sobre la libertad de la escena cómica (Plutarco, *Demetr.*, 12, Meineke, *Hist. com. graec.*, p. 436). Los cómicos latinos también solían salpicar sus piezas con estos rudos ataques. Nevio fué el que más se distinguió por la acritud de sus invectivas. [Véase Gelio, *Noct. Att.*, 3, 3, 15.]

[1]) Estrabon, 14, p. 638. Meineke, *Menandri et Philem. fragm.*, p. XXV.

[2]) Véanse características muestras de esta filosofía, en Meineke, *Menandri fragm.*, p. 166.

[3]) Fedro, *Fábulas*, 5, 1.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

entre los mortales el bien y el mal [1]); de aquí el importantísimo papel que la casualidad desempeñaba en las teorías del filósofo sobre el origen del Universo y el destino del hombre. En consecuencia, Menandro proclama soberana del Universo, á Tyche [2]), la cual no es ya la hija del Omnipotente Zeus que salva á los hombres presentándose en el momento oportuno, sino la casualidad incalculable, la combinación fortuíta de las cosas en la naturaleza y en la vida humana.

Mas precisamente en esta época de disolución y de libertinaje, fué cuando la comedia alcanzó una influencia distinta, sí, de la que ejerció con la sátira acerba de Aristófanes, pero acaso más eficaz: la influencia del ridículo que enseña á temer como á insensatez y locura, lo que no es temido como vicio; y este influjo hízose más fuerte y poderoso, con mantenerse siempre dentro de la realidad y no dar á las insensateces que condenaba, las proporciones gigantescas y sobrehumanas que les daba la comedia antigua. Esta última, necesitada de crear situaciones y figuras cómicas, inventaba tipos que con enérgicos rasgos expresaran las ideas y tendencias de toda una clase social; mientras que la nueva, tomaba sus personajes de la vida real, conservándoles todas sus cualidades individuales, y sin darles otra significación que la que cuadraba á individuos de su carácter y condiciones propias [3]). Por este mismo motivo se dió mayor importancia en la comedia nueva, á la invención de la fábula y al nudo y desenlace de la acción dramática, que Menandro consideraba como elemento principal de su poesía: pues mientras la comedia antigua usó de gran libertad en mover sus personajes, según lo requería el desarrollo de la idea principal, la nueva tuvo que acomodarse en todo á las leyes de la verosimilitud dentro de la vida real, y componer una trama en que todas las circunstancias y propósitos se derivaran naturalmente de los caracteres y costumbres de la época. El interés del espectador, que en las comedias de Aristófanes estaba sostenido por el relieve cada vez más pronunciado del pensamiento cómico, manteníanlo aquí la com-

[1]) En un fragmento dado á conocer recientemente por el comentario de David á las *Categorías* de Aristóteles, p. 23, b, 29. Meineke, *Hist. crit. com. graec.*, p. 454.

[2]) Meineke, *Menandri fragm.*, p. 168.

[3]) De aquí la exclamación: Ὦ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ' ὑμῶν πότερον ἀπεμιμήσατο. [Véase Nauck, *Aristoph. Byz. reliquiæ*, p. 249.]

plicación y desenvolvimiento de las dificultades exteriores y la simpatía que inspiraban al público determinados personajes.

El que haya seguido atentamente el curso de estas consideraciones, habrá echado de ver que con sus comedias, Menandro y Filemon no hicieron ni más ni menos que acabar la tarea que cien años antes había comenzado *Eurípides* en la escuela trágica. Eurípides había quitado también á sus caracteres aquella grandeza ideal que tanto brilló en las creaciones de Esquilo, dándoles en cambio una parte mayor de flaquezas humanas y por ende de aparente individualidad. Además abandonó el terreno de los principios nacionales y religiosos en que descansaba la antigua moral de los griegos, sometiéndolo todo á un razonamiento dialéctico, sofístico á las veces, que no tardó en conducir como por la mano á aquella moral relajada que vemos prevalecer en la comedia nueva. Eurípides y Menandro, por consiguiente, están tan de acuerdo en sus máximas y sentencias, que es muy fácil confundir los fragmentos de uno y otro; y la tragedia y la comedia, formas del drama derivadas de tan distintas fuentes, se encuentran en sus obras como lados de un mismo ángulo [1]). A esto contribuye indudablemente en gran manera, la forma de la dicción: pues mientras Eurípides había bajado el tono poético de la tragedia hasta el de la conversación habitual y ordinaria, la comedia en general, la media inclusive [2]), pero aun más la nueva, renunciaba por una parte, á la poesía altisonante adoptada por Aristófanes especialmente en los cantos corales, y por otra, á lo burlesco que hasta entonces había sido elemento necesario en la pintura de los caracteres. En todas las piezas de Menandro, la forma del discurso es pulida y elegante [3]). Merced á la brevedad de sus períodos y al débil enlace de sus cláusulas, Menandro da más vivacidad y libertad á los relatos de sus actores; mientras que las comedias de Filemon son por su estilo más severo y periódico, más para leídas, que para representadas [4]). Los poetas cómicos latinos, Plauto por ejemplo, ha-

[1]) Fué Filemon tan entusiasta admirador de Eurípides, que decía que se daría con gusto la muerte para ver á Eurípides en los infiernos, si hubiera estado convencido de que los muertos tenían vida é inteligencia.

[2]) Según el anónimo *De comœdia*, p. XXVIII.

[3]) Plutarco insiste mucho en este punto, *Aristophanis et Menandri compar.*, capítulo 2.

[4]) Según la aguda observación del llamado Demetrio Faléreo, *De Elocut.*, § 193.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

cían del burlesco más uso del que hicieron sus modelos atenienses; y es que probablemente, además de la comedia nacional esplotaban la de Epicarmo de Sicilia [1]). Lo poético sublime debió desaparecer con los coros, de los cuales no se encuentran ya vestigios ciertos en la comedia media [2]). La combinación de la poesía lírica con la dramática había quedado limitada al empleo, por los personajes de la comedia, de versos líricos de varios metros que entonaban, acompañándolos de animados gestos, para expresar sus afectos y pasiones. Pero más bien que las partes líricas de Aristófanes, sirvieron en esto de modelo á los últimos cultivadores de la comedia, las monodias de Eurípides.

Hemos seguido la historia del drama ateniense desde *Esquilo* hasta *Menandro*, y al nombrar á estos dos poetas, puntos extremos del desarrollo de la poesía dramática, no puedo menos de recordar á mis lectores, el tesoro de pensamientos y de vida abierto delante de nuestros ojos; las curiosas metamorfosis sufridas por el genio griego, no sólo en las formas de la poesía si no en su misma esencia; y cómo en estas vivísimas y fieles pinturas de caracteres, encontramos una parte importante de la historia de la humanidad.

---

[1]) [Véase la página 284, nota 5 del presente tomo.]

[2]) Según Platonio, la comedia nueva no tenía parabasis, porque tampoco tenía coro. El *Eolosicon* carecia de cantos corales. Los cómicos nuevos, imitando en esto á los antiguos, escribían al final de los actos la palabra ΧΟΡΟΣ; pero verosímilmente era un flautista el que se encargaba de distraer al público en los intermedios. Tal era, por lo menos, la costumbre admitida en Roma, y esto es también lo que parece querer decir Evantio, *De comœdia*, p. LV, en el *Terencio* de Westerhov.

CAPÍTULO XXX

La poesía lírica y la épica en este periodo.

La poesía dramática reflejaba tan á maravilla las ideas y sentimientos del pueblo ateniense en la época de su florecimiento, que los demás géneros poéticos quedaron por ella oscurecidos, y mirábalos el público más como solaz aislado y pasajero, que como expresión poética de sus pensamientos y aspiraciones.

Sin embargo, la poesía *lírica* continuó progresando todavía, y supo tocar fibras que conmovieron grandemente á aquellas generaciones: representa este progreso el nuevo *ditirambo* cuya cuna fué antes que ninguna otra ciudad de la Grecia, Atenas; si bien algunos de los poetas que cultivaron esta nueva forma poética, habían nacido en otras comarcas [1]).

Ya *Laso* de Hermiona, rival de Simónides y maestro de Píndaro, había compuesto sus majestuosos ditirambos principalmente en Atenas—así lo hemos indicado antes [2]),—y en sus poesías, el ritmo ditirámbico había adquirido la libertad que en adelante debía caracterizarle. Ahora bien: los ditirambos de Laso no debían diferenciarse mucho de los de Píndaro, de los cuales conservamos aún un buen fragmento destinado á las Dionysiacas primaverales que habían de celebrarse en Atenas, y que en efecto parece conservar el perfume y la brillantez de color de la primavera [3]). La estructura rítmica de este fragmento, es realmente rica y atrevida y de una animación rayana en tempestuosa [4]); pero esta animación y movimiento están sujetos á una

---

[1]) *Véase en general G. M. Schmidt, *Diatribe in dithyrambum pœtarumque dithyr. reliquias*, Berolini, 1845.

[2]) Cap. XIV.

[3]) Véase el cap. XIV. [Fragm. 53 de Bergk.]

[4]) El ritmo peónico que los antiguos denominaban el grandioso τὸ μεγαλοπρεπές, es el que aquí predomina.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

cían del burlesco más uso del que hicieron sus modelos atenienses; y es que probablemente, además de la comedia nacional esplotaban la de Epicarmo de Sicilia [1]). Lo poético sublime debió desaparecer con los coros, de los cuales no se encuentran ya vestigios ciertos en la comedia media [2]). La combinación de la poesía lírica con la dramática había quedado limitada al empleo, por los personajes de la comedia, de versos líricos de varios metros que entonaban, acompañándolos de animados gestos, para expresar sus afectos y pasiones. Pero más bien que las partes líricas de Aristófanes, sirvieron en esto de modelo á los últimos cultivadores de la comedia, las monodias de Eurípides.

Hemos seguido la historia del drama ateniense desde *Esquilo* hasta *Menandro*, y al nombrar á estos dos poetas, puntos extremos del desarrollo de la poesía dramática, no puedo menos de recordar á mis lectores, el tesoro de pensamientos y de vida abierto delante de nuestros ojos; las curiosas metamorfosis sufridas por el genio griego, no sólo en las formas de la poesía si no en su misma esencia; y cómo en estas vivísimas y fieles pinturas de caracteres, encontramos una parte importante de la historia de la humanidad.

---

[1]) [Véase la página 284, nota 5 del presente tomo.]

[2]) Según Platonio, la comedia nueva no tenía parabasis, porque tampoco tenía coro. El *Eolosicon* carecia de cantos corales. Los cómicos nuevos, imitando en esto á los antiguos, escribían al final de los actos la palabra ΧΟΡΟΣ; pero verosímilmente era un flautista el que se encargaba de distraer al público en los intermedios. Tal era, por lo menos, la costumbre admitida en Roma, y esto es también lo que parece querer decir Evantio, *De comœdia*, p. LV, en el *Terencio* de Westerhov.

CAPÍTULO XXX

La poesía lírica y la épica en este periodo.

La poesía dramática reflejaba tan á maravilla las ideas y sentimientos del pueblo ateniense en la época de su florecimiento, que los demás géneros poéticos quedaron por ella oscurecidos, y mirábalos el público más como solaz aislado y pasajero, que como expresión poética de sus pensamientos y aspiraciones.

Sin embargo, la poesía *lírica* continuó progresando todavía, y supo tocar fibras que conmovieron grandemente á aquellas generaciones: representa este progreso el nuevo *ditirambo* cuya cuna fué antes que ninguna otra ciudad de la Grecia, Atenas; si bien algunos de los poetas que cultivaron esta nueva forma poética, habían nacido en otras comarcas [1]).

Ya *Laso* de Hermiona, rival de Simónides y maestro de Píndaro, había compuesto sus majestuosos ditirambos principalmente en Atenas—así lo hemos indicado antes [2]),—y en sus poesías, el ritmo ditirámbico había adquirido la libertad que en adelante debía caracterizarle. Ahora bien: los ditirambos de Laso no debían diferenciarse mucho de los de Píndaro, de los cuales conservamos aún un buen fragmento destinado á las Dionysiacas primaverales que habían de celebrarse en Atenas, y que en efecto parece conservar el perfume y la brillantez de color de la primavera [3]). La estructura rítmica de este fragmento, es realmente rica y atrevida y de una animación rayana en tempestuosa [4]); pero esta animación y movimiento están sujetos á una

---

[1]) *Véase en general G. M. Schmidt, *Diatribe in dithyrambum pœtarumque dithyr. reliquias*, Berolini, 1845.

[2]) Cap. XIV.

[3]) Véase el cap. XIV. [Fragm. 53 de Bergk.]

[4]) El ritmo peónico que los antiguos denominaban el grandioso τὸ μεγαλοπρεπές, es el que aquí predomina.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

ley fija, y todas las partes del poema enlazadas con tal arte, que vienen á formar un conjunto armónico y completo. Ciertamente demuestra este fragmento, que ya entonces se daba gran extensión á las estrofas de los cantos ditirámbicos; pero, por razones que más adelante veremos, debemos suponer que á estas estrofas correspondían otras antiestrofas.

Melanípides de Melos, dió nuevo carácter al ditirambo. Era nieto de Melanípides el antiguo, nacido hacia la 65.ª Olimpiada, 520 a. Chr. y que vivía en la época de Píndaro [1]); Melanípides el Joven, bastante más célebre que su abuelo, vivió durante algún tiempo en la corte del rey de Macedonia Perdicas, el cual reinó desde el año 2 de la 81.ª hasta el 2 de la 91.ª Olimpiada, 454 al 414 a. Chr.; antes por consiguiente, de la guerra del Peloponeso y durante la mayor parte del tiempo que duró esta lucha. En sus días, según el poeta cómico Ferecrates, que, como Aristófanes, defendió la sencilla música antigua considerándola parte esencial de las antiguas costumbres, comenzó la corrupción de las melodías primitivas. Con este hecho hállase íntimamente relacionado el predominio de la música instrumental; de aquí que, á partir de la época de Melanípides, los *auletas* que hasta entonces habían recibido sus salarios de los poetas, como simples auxiliares y comparsas, fueron pagados por los empresarios de las fiestas [2]).

Sucedió á Melanípides, *Filoxeno* de Citera, esclavo primero, luego discípulo de Melanípides, y ridiculizado por Aristófanes en sus últimas comedias, sobre todo en el *Pluto* [3]). Vivió más tarde en la corte de Dionisio I, y cuéntase que se permitía todo linaje de libertades contra el tirano, decidido amante de la poesía; pero cuando Dionisio estaba de mal humor, el poeta pagaba su atrevimiento en las Canteras. Murió el año 1 de la 100.ª Olimpiada,

[1]) El testimonio terminante de Suidas y su relación cronológica con Cinesias y Filoxeno demuestran que con Melanípides el Joven comenzó la decadencia de la música, según los célebres versos de Ferecrates (Plutarco, *De musica*, 30). El célebre Melanípides fué también contemporáneo de Tucídides (Marcelino, en *Thucyd.*, § 29) y de Sócrates (Jenofonte, *Mem.*, 1, 4, 3). [Por lo demás, el juicio de Jenofonte acerca de él es mucho más favorable que el de Plutarco. Véanse también los versos de Demócrito de Chios, en Aristóteles, *Retórica*, 3, 9, página 1.409, b, 26 y ss. y la nota 1 de la pág. 306 del presente tomo]. *Vease, *De Melanippide Melio*, de Ev. Scheibel, Guben, 1848 y 1853.

[2]) Plutarco, *De musica*, 30.

[3]) Aristófanes, *Pluto*, 290.

380 a. Chr. [1]). Sus ditirambos alcanzaron gran fama en toda la Grecia, y es de notar que mientras Aristófanes habla de él como de un innovador atrevido [2]), Antífanes, el poeta de la comedia media, elogia su música que tiene por la más pura y genuina, y al mismo Filoxeno, de quien dice que era un «Dios entre los hombres». De la música y la lírica de su tiempo, afirma, por el contrario, que eran formas floridas adornadas con melodías extranjeras [3]).

Adviértese, sin embargo, que entre los corruptores de la música, Ferecrates citaba inmediatamente después de Melanípides [4]), á *Cinesias*, á quien Aristófanes, mediada la guerra del Peloponeso, ridiculizaba ya [5]) por su estilo enfático y hueco y por sus innovaciones rítmicas: «el brillo del ditirambo», dice, «debe ser suave pero penetrante, y sus destellos como los del azul del acero», Platon [6]) citaba á Cinesias como poeta que evidentemente no se curaba de moralizar á sus oyentes y que solo pretendía agradar al público, como su padre el citarista Meles intentaba lograrlo con su manera de tocar la cítara; pero, burlándose de él, añade Platon que sólo conseguía atormentar los oídos del auditorio.

Sucedió á Cinesias, *Frinis*, á quien la música, personificada por Ferecrates, acusa de ser uno de sus más crueles perseguidores, y de que «á fuerza de darle vueltas y más vueltas, ha acabado por aniquilarla completamente, poniendo doce tonos en cinco cuerdas. Fué Frinis uno de los últimos discípulos de la escuela lésbica, citarista de Mitilene, obtuvo el primer triunfo en los certámenes musicales introducidos por Pericles en las Panateneas [7]), y floreció antes de la guerra del Peloponeso y duran-

[1]) De edad de 55 años, *Marmor Parium*, ep. 69. *Véase *De Philoxeno Cytherio* de L. A. Berglein, Göttingen, 1843.

[2]) Según Plutarco, *De musica*, c. 30. [Ignoramos cuál era la obra en que esto decía. Es un error el cometido por el escoliasta de las *Nubes* de Aristófanes al ver en el verso 335 una burla contra Filoxeno. Véase Meineke, *Hist. com. grac.*, p. 89 y 90, y Bergk, *Poetae lyrici*, p. 1.265.]

[3]) Ateneo, 14, p. 643, d.

[4]) [Ferecrates, en Plutarco, *De musica*, c. 30. Véase Plutarco, *De gloria atheniensium*, c. 5].

[5]) *Aves*, 1.372. *Nubes*, 332. [Véase Meineke, *op. cit.*, p. 229.] *Paz*, 832.

[6]) Georgias, p. 501, e.

[7]) ἐπὶ Καλλίου ἄρχοντος, Escolios á las *Nubes*, 967. No ha existido, sin embargo, Calias alguno que viviera en la época en que Pericles, como agonoteta de

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN © DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

te ella. A él se atribuye la modificación de los antiguos nomos (Νόμοι)de Terpandro, usados por la escuela de Lesbos [1]).

Al lado de Frinis se educó á su vez *Timoteo* de Mileto [2]), el cual venció más tarde á su maestro en certámenes musicales, y se colocó al nivel de los primeros poetas ditirámbicos. Es el último de los artistas músicos censurados por Ferecrates, y murió, de edad muy avanzada, el año 4 de la 105.ª Olimpiada, 357 a. Chr. [3]). Aunque según versión muy generalizada, los éforos de Esparta suprimieron cuatro de las once cuerdas de su cítara, la Grecia en general acogió favorablemente sus innovaciones en el arte de la música. Los géneros poéticos que cultivó atemperándose al gusto de su época, fueron en suma, los mismos que cuatro siglos antes había cultivado Terpandro, á saber: nomos [4]), proemios é himnos. Además vióse forzado á aceptar también ciertas formas arcáicas, como por ejemplo, el exámetro; si bien lo recitaba á la manera de los ditirambos y lo mezclaba con otros metros [5]). El ditirambo fué indudablemente el género poético por él preferido, y el que dió más color á sus poesías.

Si no ante un tribunal de críticos entendidos é imparciales, en el favor del público al menos, halló á su vez un vencedor en *Polido*, uno de cuyos discípulos, *Filotas*, venció también á Timoteo en un certamen [6]). Aunque Polido es considerado igualmente

las Panateneas construyó el Odeon, 84.ª Olimpiada. (Plutarco. *Pericles*, capítulo 13), y es probable que no fuese Calias, sino el arconte Calímaco, 3 de la 83.ª Olimpiada.

[1]) Plutarco, *De musica*, 6. El nomos de los *Persas* comenzaba así: Κλεινὸν ἐλευθερίας τεύχων μέγαν Ἑλλάδι κόσμον, Pausanias, 8, 50, 3.

[2]) Véanse además de los pasajes más conocidos, la *Metafísica* de Aristóteles, Α ἔλαττον, c. 1, p. 993, b, 15.

[3]) *Marmor Parium*, 76. Verosímilmente con mayor exactitud, Suidas le atribuye la edad de 97 años.

[4]) Esteban de Bizancio, en la palabra Μίλητος, le atribuye dieciocho libros de νόμοι κιθαρῳδικοί en 8.000 versos. Aunque el exámetro formaba parte de sus versos, no debe tomarse en este pasaje el vocablo ἔπη como rigorosa expresión de aquel metro. [ἔπη significa en general verso, sin determinar el metro. Véase Ritschl, *Die Stichometrie der Alten*, en sus *Opusc.*, tomo 1, p. 80. Según testimonio del mismo Esteban de Bizancio, Timoteo había compuesto también προνόμια αὐλῶν en 1.000 ἔπη.]

[5]) Plutarco, *De musica*, 4.

[6]) Ateneo, 8, p. 352, b. Véase Plutarco, *De musica*, 21. Evidentemente era distinto de éste, Polido el sofista y poeta trágico; Aristóteles, *Poética*, cap. 16, pues que Aristóteles no habría llamado ὁ σοφιστής á un poeta ditirámbico cuya principal tarea era el estudio de la música.

como corruptor de la música, es lo cierto que llegó á adquirir gran reputación entre los helenos. Nada entusiasmaba tanto á la multitud que acudía á los teatros, como los ditirambos de Timoteo y Polido [1]).

Al lado de estos poetas y músicos florecieron otros muchos, de los cuales sólo citaremos á *Ion* de Chíos, poeta ditirámbico también, muy favorecido del público [2]); *Diágoras* de Melos, excéptico famoso [3]); el ingenioso *Licimnio* de Chíos, cuya época no es suficientemente conocida; *Crexo*, innovador de verdadera vocación; y *Telestes* de Selinonta, rival de Melanípides [4]) y vencedor en Atenas el año 3 de la 94.ª Olimpiada, 401 a. Chr.

Pero lo que realmente interesa aquí, es formarse clara idea de la índole peculiar de estos ditirambos, á cuyo fin bastará con que expongamos los puntos principales de la cuestión.

Por lo que hace á la manera de darlos á conocer, durante la guerra peloponense los ditirambos eran recitados aún en Atenas, por coros proporcionados por las diez tribus para las fiestas Dionysiacas [5]); de aquí que se llamase también á los poetas ditirámbicos maestros de coro cíclicos. Pero cuanto más libres iban siendo sus metros y más variados sus ritmos, tanto más difícil se hacía su ejecución por coros, y tanto más usual su recitado por personas solas [6]). Desde entonces, el ditirambo abandonó completamente la repetición de los mismos versos por antiestrofas, para recurrir á ritmos sólo dependientes de los afectos y del capricho del poeta [7]). Era especialmente característico de este género de poesía, una especie de preludio que recibía el nombre

[1]) En un plebiscito cretense (*Corp. Insc. Graec.*, n. 3.053) se elogia á un Menecles de Teos, porque en Cnoso ejecutaba á menudo en la citara las melodías de Timoteo y Polido y de los poetas cretenses antiguos (Cap. XII).

[2]) Véase el cap. VI.

[3]) El epicúreo Fedro reproduce los fragmentos más importantes de sus poemas líricos en los papeles de Herculano (*Herculanensia*, ed. Drummond et Walpole, p. 164). [La obra, en un principio atribuida á Fedro, ha sido después reconocida como del epicúreo Filodemo περὶ εὐσεβείας. Véase la edición de Gomperz, p. 85, y Bergk, *Poetae lyrici*, p. 958. En este escrito se encuentran los dos fragmentos de Diágoras, compuestos de solo dos versos.]

[4]) Ateneo, 14, p. 616, e, habla de una polémica sostenida por ambos poetas sobre si la diosa Athene había condenado el arte de tocar la flauta.

[5]) Aristófanes, *Aves*, 1.403.

[6]) Aristóteles, *Problemas*, 19, 15, y *Retórica*, 3, 9, habla de esta modificación.

[7]) ἀπολελυμένα.

de *anabolé*, harto censurado por los críticos severos [1]), pero muy aplaudido por el público. En este punto nada había que impidiera al poeta pasar de un tono musical á otro [2]), ni mezclar en una misma poesía todas las clases de ritmos; de suerte que al fin parecía desvanecerse toda ley métrica, y la poesía, en su más atrevido vuelo, tocar los linderos de la prosa, como observaron ya á menudo los críticos antiguos.

Al propio tiempo tomaba el ditirambo un carácter pintoresco, ó como dice Aristóteles, *mimético* [3]). Los fenómenos naturales que el ditirambo describía, eran imitados por tonos, ritmos y gestos de los artistas que los recitaban, á la manera de los antiguos hyporquemas; y facilitaba por extremo esta tarea, la música instrumental que con los más fuertes acordes y las notas más altas, procuraba imitar ya las tempestades, ya los rugidos y gritos de los animales, y en general cuantos sonidos podía reproducir más ó menos fielmente [4]).

Por lo que toca á los asuntos de esta poesía ditirámbica, puede decirse que eran casi los mismos que, tomados de la mitología heróica, desarrollaron en sus ditirambos Xenócrito, Simónides y otros poetas antiguos [5]). Que esto es cierto, lo indican ya con so-

---

[1]) ἡ μακρὰ ἀναβολὴ τῷ ποιήσαντι κακίστη (un exámetro con sinezesis). [Aristóteles, *Retórica*, 3, 9, p. 1.409, b, 25: ὁμοίως δὲ καὶ αἱ περίοδοι αἱ μακραὶ οὖσαι λόγος γίνεται καὶ ἀναβολὴ ὄμοιον, ὥστε γίνεται ὃ ἔσκωψε Δημόκριτος ὁ Χῖος εἰς Μελανιππίδην ποιήσαντα ἀντὶ τῶν ἀντιστρόφων ἀναβολάς,

οἵ τ' αὐτῷ κακὰ τεύχει ἀνὴρ ἄλλῳ κακὰ τεύχων.
ἡ δὲ μακρὰ ἀναβολὴ τῷ ποιήσαντι κακίστη.

ἁρμόττει γὰρ τὸ τοιοῦτον καὶ εἰς τοὺς μακροκώλους. λέγειν. Los versos de Demócrito de Chíos, contemporáneo del abderitano, son una parodia del 265 y 266 de los *Trabajos y días* de Hesiodo.]

[2]) Llamábase á esto μεταβολή. Los fragmentos de los poetas ditirámbicos tienen, por consiguiente, muchos trozos en ritmo dórico, muy sencillos.

[3]) [*Problemas*, 19, 15, p. 918, b, 18, donde se dice que desde el momento en que los ditirambos adquirieron carácter mimético, dejaron de tener antiestrofas. Evidentemente, este carácter mimético no era el mismo á que se refiere Aristóteles, *Política*, 8, 5, cuando dice: ἐν δὲ τοῖς μέλεσιν αὐτοῖς ἔστι μιμήματα τῶν ἠθῶν. Trátase aquí de una imitación perfectamente realista.]

[4]) A esta imitación de tempestades, de torrentes, del mugido del toro, etc., en los ditirambos, es á la que alude Platon, *República*, 3, p. 397. Un ingenioso parásito dice de un ditirambo de Timoteo que imitaba una tempestad, que en más de una caldera de agua había visto tempestades más fuertes que la que promovia Timoteo: Ateneo, 8, p. 338, a.

[5]) Véase el cap. XIV y el XXI.

los sus títulos los ditirambos de Melanípides; sirvan de ejemplo, el intitulado *Marsyas*, en que se desarrollaba el mito según el cual Athene inventó la flauta, pero habiéndola después arrojado, la recogió Marsyas [1]); *Perséphone* y las *Danaides*. Alcanzó gran fama el *Cíclope* de Polixeno, en el cual el autor, que era muy conocido en Sicilia, desarrollaba la hermosa leyenda siciliana del amor del cíclope Polyphemo por la bella ninfa Galatea, y de la sangrienta venganza que toma de su afortunado rival el hermoso Acis, preferido por la ninfa. Los versos en que Aristófanes parodia á Filoxeno [2]), nos dan clara idea de cómo este último trataba dicho asunto. El cíclope, en este poema, es un mónstruo inofensivo, un Caliban dócil y manso, que cón sus cabras y sus ovejas, vaga por las montañas cogiendo yerbas y guardándolas en el zurron, y que se tiende luego entre su rebaño, casi ebrio. Llevado de su pasión amorosa, llega á convertirse en poeta, y consuélase del desaire que sufriera, componiendo canciones que se le antojan bellísimas; sus ovejas toman también parte en sus penas, y llaman á la hermosa Galatea con melancólicos balidos [3]). Los antiguos veían en todo este poema—cuyo asunto tomó más tarde *Teócrito* para formar con él, ciertamente con más gusto, un hermoso idilio [4]),—alusiones embozadas á las relaciones de Filoxeno con Dionisio, el tirano poeta, de quien se dice que robó al autor del *Cíclope*, el amor de una meretriz [5]). Agreguemos á esto que el ditirambo de Timoteo, el *Parto de Sémele* [6]), era tenido en la antigüedad por representación indecente y chavacana de una escena de aquella índole [7]), y podremos formarnos idea bastante

---

[1]) [Véase la pág. 305, nota 4 del presente tomo. Los versos conservados por Ateneo, 14, p. 616, e, dicen así:

ἃ μὲν Ἀθάνα
ὄργαν' ἔρριψέν θ' ἱερᾶς ἀπὸ χειρός,
εἶπέ τ'· Ἔρρετ' αἴσχεα, σώματι λύμα,
οὔ με τᾆδ' ἐγὼ κακότατι δίδωμι.]

[2]) *Pluto*, 290. Los *cantos* de las ovejas y de las cabras que el coro debe entonar por mandato de Carion, aluden á la imitación de estos animales en el ditirambo.

[3]) Hermesianax, *Fragm.*, verso 54.

[4]) Teócrito, *Idylle* 11, cuyos escolios deben verse también.

[5]) [El escoliasta del *Pluto* de Aristófanes, verso 290, quien, por lo demás, da al ditirambo el título de Γαλάτεια. Véase Bergk, *Poetae lyrici*, p. 1.260. Los fragmentos más extensos que se han conservado pertenecen al Δεῖπνον de Filoxeno.]

[6]) Σεμέλης ὠδίς.

[7]) El ingenioso Estratónico decía á este propósito: «¿Podría haber gritado

clara del carácter del nuevo ditirambo. No se descubre en él en efecto, unidad de pensamiento como en la poesía de Píndaro; ni la entonación siempre uniforme que mantenía en el oyente la misma disposición de ánimo, desde el comienzo al fin del poema; ni subordinación alguna del mito á determinadas ideas éticas; ni un sistema de versos artísticamente combinados, sujeto á leyes fijas y con arreglo á un plan preconcebido; si no un juego voluptuoso y vano del sentimiento lírico, que, puesto en acción por el impulso meramente accidental y casuístico de una leyenda, toma ya este rumbo, ya el contrario, mostrando siempre predilección marcada por las cosas susceptibles de ser imitadas por medio de los sonidos y que consienten descripciones de los goces más sensuales. Varias monodias de las últimas tragedias de Eurípides, ridiculizadas por Aristófanes en las *Ranas*, ostentan, merced á estas descripciones sensuales y á su falta de seriedad y de nobleza, el carácter propio del ditirambo contemporáneo, del cual, por esto mismo, pueden dar fidelísima idea.

De las producciones líricas de Eurípides puede inferirse que al lado de estas pinturas sensuales, revelábase hasta en la misma poesía lírica un modo de razonar deletéreo y corrosivo, un verdadero análisis supraracionalista; bien es verdad que el ditirambo se prestaba á ello menos que otros géneros poéticos de carácter más apacible y tranquilo. Recordaremos muy especialmente los elogios dirigidos en forma de peanes á séres perfectamente abstractos como la salud, por ejemplo, que en aquella época andaban muy en boga. Se conservan aún varios versos de un poema de este género, de *Licimnio* [1]), incluídos en su mayor parte en el breve pean de *Arifron* á la salud, que ha llegado hasta nosotros, y en el cual, aunque de manera poco poética, dícese con gran verdad que sin salud, el hombre no puede gozar de las riquezas, del poder, ni de ningún otro bien [2]). El pean ó escolio á la virtud, del gran *Aristóteles*, es más lírico por la forma, si bien

más si en lugar de parir un dios hubiese parido un artesano?» Ateneo, 8, página 352, a. [Véase además Dion Crisóstomo, *Or.*, 77, p. 768.]—De igual manera Polido hizo á Atlante pastor de Libia, Tzetzes, en sus escolios á los escritos de Licofron, 879.

[1]) Sexto Empírico, *Adv. mathematicos*, 11, 49, p. 556, ex rec. Bekk.

[2]) Ateneo, 15, p. 702, a, Böckh, *Corp. Inscript.*, tomo 1, p. 477 y ss., Schneidewin, *Delectus poesis graec. eleg. iamb. melicæ*, p. 450. [Véase Bergk, *op. cit.*, página 1.249].

menos abstracto por el asunto que el de Arifron; en este poema píntase á la virtud con todo el ardor de la más brillante inspiración, como una belleza virginal, y dícese que el morir por ella era en toda la Grecia suerte envidiable. Por una transición brusca, pero indudablemente premeditada, Aristóteles termina la enumeración de los grandes héroes que por la virtud padecieron y murieron, con el elogio de su noble amigo Hermias, soberano de Atarneo.

Durante el florecimiento de la literatura ateniense, la *elegía* continuó siendo también simple solaz poético, siempre fiel á su primitivo destino de amenizar los banquetes y difundir en las fiestas la luz suave de la inspiración y de la poesía. Así se explica que los fragmentos de elegías de aquella época, las de *Ion* de Chíos, de *Dionisio* de Atenas, del sofista *Eveno* de Paros [1]), de *Critias* el ateniense, hablen mucho del vino, de la mejor manera de beberlo, del baile y el canto en los banquetes, del juego de *cottabos* á que los jóvenes de entonces se dedicaban con entusiasmo y de otras cosas análogas; y que las delicias de los banquetes fueran constante materia de las producciones de aquellos poetas. Participar moderadamente de los goces materiales y conservar siempre el sentimiento del decoro: tal es la doctrina pregonada por esta elegía y el fin á que tiende. Beber, solazarse y ser justos y honestos, dice Ion [2]). Mas como del alegre festín las ideas pasaban muy fácilmente á la situación política y al estado social, base necesaria de todo tranquilo goce, la elegía conservó también su carácter político, y los estadistas gustaban de expresar en esta forma sus opiniones sobre lo que convenía á la Grecia y á las demás Repúblicas. De esta índole debieron indudablemente ser las elegías de Dionisio, importante estadista del siglo de Pericles, que dirigió la gran emigración de los atenienses á Turio; llamábanle el hombre del cobre, porque fué el primero que propuso á los atenienses, que hasta entonces sólo se habían servido de la de plata, el uso de la moneda de aquel metal. Lástima grande que no se haya conservado la continuación de la elegía de Dionisio en que dice: «Venid acá, y escuchad una buena nueva: suspended el choque de las copas, concededme toda vuestra atención, oid [3]).»

[1]) [Véase Bergk, *Poetae lyrici*, p. 597 y ss.]

[2]) πίνειν καὶ παίζειν καὶ τὰ δίκαια φρονεῖν, Ateneo, 10, p. 447, d.

[3]) Ateneo, 15, p. 669, b. [Es digna de notarse en esta elegía la anteposición del pentámetro.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Más claramente aún se trasluce la tendencia política de la elegía, en los importantes fragmentos de las producciones de *Cricias*, hijo de Calescro, en uno de los cuales asegura haber propuesto él á la Asamblea popular que se volviera á llamar á Alcibiades, y haber redactado el plebiscito [1]). La predilección por Lacedemonia que Cricias sentía como eupátrida ateniense y amigo de Sócrates, se manifiesta en el panegírico de los antiguos usos de los espartanos en los banquetes, mientras que en Atenas ganaban terreno las afeminadas costumbres de los lidios [2]). Pero no es este motivo bastante para creer que fuesen aquellas, manifestaciones precoces de la mala voluntad que Cricias profesó al pueblo ateniense; pues que este odio fué desarrollándose en él muy poco á poco bajo el influjo de las circunstancias y con las tremendas consecuencias que á menudo, en la vida política, convierten el primer paso dado en falso por un hombre, en desastrosa ruina para el resto de su vida.

Diferénciase esencialmente de esta elegía cultivada en el Atica, la elegía de *Antímaco* de Colofon, que podremos llamar resurrección de las amorosas querellas de Mimnermo. Antímaco, que floreció después de la 94.ª Olimpiada, 404 a. Chr. [3]), es sobre todo, el despertador de la poesía antigua, un genio que, manteniéndose apartado de la corriente de la civilización moderna, consagróse á solitarios estudios; por esto sin duda, alcanzó poco éxito en su época, como lo prueba bien á las claras el hecho de que, mientras recitaba su *Tebaida*, fueron abandonando el teatro todos los oyentes, excepto Platon. Su poema elegiaco se denominaba *Lyde* y estaba dedicado á la memoria de una doncella lidia, á quien Antímaco había amado y perdido muy pronto [4]). Todo el poema no era, por consiguiente, ni más ni menos que una lamentación por aquella pérdida, que recibía inspiración y vida de los recuerdos del poeta. Verdad es que según cuentan, Antímaco adornó su obra con no pocos materiales sacados de la mitología; pero también es cierto que si no hubiera hecho más que adornar el pensamiento capital del poema, esto es, los afanes y sufrimientos que le había proporcionado su amor, con ejemplos análogos tomados de la leyenda, no habría alcanzado seguramente aquél, la fama que gozó en la antigüedad.

[1]) Plutarco, *Alcibiades*, 33.

[2]) Ateneo, 10, p. 432, d.

[3]) [Según Apolodoro, en Diodoro, 13, 108, el florecimiento de Antímaco coincidió con la elevación de Artajerjes al trono; por consiguiente, el año 4 de la 93.ª Olimpiada. Si como dice Suidas, era Antímaco ἀκουστής de Paniasis, en la época de que habla Apolodoro habría sido ya de edad muy avanzada.]

[4]) Según el pasaje capital de Hermesianax. [Verso 42 del fragmento conservado por Ateneo, 13, p. 597.]

Reanudemos ahora el hilo de la historia de la poesía épica, que interrumpimos en Pisandro (cap. IX). Lejos de quedar abandonada, la epopeya halló intérpretes en *Paniasis* de Halicarnaso, tío de Heródoto, que floreció hacia la 78.ª Olimpiada, 468 a. Chr. [1]); en *Querilo* de Samos, contemporáneo de Lisandro, que floreció hacia la 94.ª Olimpiada, 404 a. Chr.; y en el ya mencionado *Antímaco* de Colofon, joven aún cuando Querilo era de avanzada edad [2]): todos los cuales encontraron tanta indiferencia, por lo menos en el público de su época, como entusiasmo y admiración habían despertado los poemas de Homero [3]). La escuela alejandrina fué la que sacó sus obras del olvido en que se hallaban, y colocó á Paniasis y Antímaco al lado de Pisandro, entre los primeros poetas épicos. Por efecto de aquel desdén, sin duda, son pocos los fragmentos que poseemos de dichos poetas, y aun estos pocos se han conservado como simples noticias de erudición; pero son menos aún los que pueden dar idea del valor artístico de esta poesía.

Paniasis ha coleccionado en su *Heracleida* gran riqueza de mitos, y pinta sobre todo, con verdadero amor y con ciertas románticas tintas, las aventuras del héroe en las comarcas más apartadas del mundo. La pintura de las hazañas, de la fuerza atlética y del valor invencible de Heracles, debía estar como suavizada unas veces, realzada y abrillantada otras, por los atractivos de descripciones de muy diversa índole; así, por ejemplo, animaba Paniasis un banquete á que asistía Heràcles, con las peregrinas ocurrencias de los alegres comensales. Y no debía ca-

[1]) Esta fecha la da Suidas; posteriormente, hacia la 82.ª Olimpiada, fué asesinado Paniasis por Ligdamis, tirano de Halicarnaso, el mismo á quien después expulsó Heródoto.

[2]) Cuando Lisandro estaba en Samos, después de vencer á Atenas, hallábase á su lado *Querilo*, y en los certámenes poéticos que allí organizó Lisandro, Antímaco, joven aún, fué vencido por Nicerato de Heraclea, [Duris en] Plutarco, *Lisandro*, 18.

[3]) [Es circunstancia muy digna de atención la de que este renacimiento de la epopeya se realizó allí donde más brillantez había alcanzado la epopeya homérica. Por otra parte, no pueden desconocerse sus conexiones con la logografía y con la historiografía de Heródoto.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

recer tampoco de animación y de gracia, el relato de la esclavitud del héroe y de cómo su amo y señor, Omphalo, lo llevó á Lidia [1]).

El mismo Paniasis hizo asunto de un gran poema épico intitulado las *Jónicas*, la historia primitiva de los jonios en el Asia Menor, su emigración y establecimiento al mando de Neleo y de otros descendientes de Codro [2]).

Querilo de Samos concibió el grandioso plan de cantar en una epopeya, la gloria del más grande ó por lo menos el más fausto de cuantos acontecimientos podía relatar la historia verdadera y auténtica de los griegos: la guerra de Jerjes contra Grecia [3]). No seré yo quien censure la elección de este asunto, aunque considere como producto completamente bastardo, la epopeya histórica en la verdadera y propia acepción de esta palabra; pues eran las guerras médicas, en sus líneas generales, un acontecimiento de tal sencillez y grandeza, — el déspota del Oriente conduciendo los numerosos pueblos por él subyugados, contra las libres Repúblicas de la Hélade, que veían de esta suerte amenazada su libertad y su existencia — y se hallaban ya sus pormenores envueltos en tan densa sombra, gracias á las múltiples leyendas inventadas por los griegos, que se prestaban perfectamente á servir de asunto á la poesía épica. Si Aristóteles tiene razon al afirmar que la poesía es más filosófica que la historia, porque contiene más verdades universales [4]), fuerza es confesar también que acontecimientos como la guerra contra Persia son completamente del dominio de la poesía, ó de una historia por naturaleza poética. Pero lo que no puede apreciarse hoy en día, por referirse á detalles en su mayoría sin importancia los fragmentos que de esta epopeya se han conservado, es si Querilo abarcó el asunto en toda su asombrosa grandeza, dando el necesario relieve lo mismo á su aspecto material que al moral [5]). Es desde luego mal síntoma, el de que

[1]) Véase *Panyasidis Halic. Heracleadis fragm.*, ed. P. Tzschirner, Vratisl., 1842. [Véase también O. Müller, *Dorier*, vol. 2, p. 471 y ss.]

[2]) [Los Ἰωνικά de Paniasis estaban escritos en metro elegiaco y constaban de 7.000 versos. Cabe compararlos con la κτίσις Κολοφῶνος de Jenófanes.]

[3]) [Περσικά ó Περσηίς.]

[4]) [*Poética*, cap. 9.]

[5]) Es evidente que los atenienses no pagaron á Querilo un *stater* de oro por cada uno de sus versos, como se ha inferido de un pasaje de Suidas; seguramente se le ha confundido con el Querilo posterior, á quien Alejandro recompensó con tanta esplendidez. Horacio, *Epist.*, 2, 1, 233.

Querilo comenzara el poema lamentándose de que el campo de la poesía épica estaba agostado [1]), y de que ya no le quedase á él nada que ganar; pues, que no habría debido ser este el motivo que le determinara á escribir y ensalzar las más brillantes hazañas de los helenos. De todas suertes, parece que el deseo de innovar, ejerció poderoso influjo así en el conjunto como en los pormenores de su obra. Aristóteles tilda de rebuscadas y oscuras sus imágenes [2]), y sus fragmentos han sido á menudo justamente censurados por su afectada entonación [3]).

El plan de la *Tebaida* de Antímaco era por extremo vasto; rica de erudición mitológica, cuidada y atildada en el estilo, carecía, sin embargo, al decir de los críticos antiguos, de la cohesión y buen orden que encadena la atención del oyente y de esa gracia que la laboriosidad y el estudio más infatigables, por sí solos, nunca logran dar á sus creaciones [4]). Como se ve, Adriano fué consecuente con la predilección que siempre mostró por lo afectado, rebuscado y enfático, al proclamar á Antímaco superior á Homero y al procurar imitar su estilo en un poema épico [5]).

[1]) [Que estos versos formaran el comienzo del poema, es ni más ni menos que una hipótesis de Naeke.]

[2]) Aristóteles, *Topica*, 8, 1.

[3]) A. F. Naeke, *Chœrili Samii quæ supersunt*, Lipsiae, 1817.

[4]) Véase *Antimachi Colophonii reliquiæ*, ed. Schellenberg, p. 38 y ss. **Animadvers. in Antim. Col. fragm.* de H. G. Stoll., Göttingen, en 1840, y la edición de los fragmentos por el mismo Stoll, Dillenburg, 1845.

[5]) Spartiano en la *Vida de Adriano*, c. 15. Sábese hoy que la obra de Adriano se intitulaba *Catachenæ*. (*Véase Bergk, *De Antimachi et Hædriani Catachenis*, en la *Zeitschrift für Altertumswisenschaft.*, 1835, n. 37.) [Según Fronton, *Epist.*, p. 35 y 155 de Naber, el título era *Catachannæ*.] Quizá se asemejaba mucho este poema á los *Diræ* de Valerio Caton.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ®
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

CAPÍTULO XXXI

La elocuencia política en Atenas, antes del influjo de la Retórica.

Visto ya que la poesía, así en la tragedia de los últimos tiempos como en la comedia, fué poco á poco decayendo hasta colocarse al nivel de la prosa, es fuerza considerar á ésta como elemento predominante en la literatura de la citada época; y ofrece mayor interés la investigación y estudio de las tendencias, el progreso y las leyes del desarrollo de esta última manifestación del lenguaje.

El desenvolvimiento total de la prosa, puede adjudicarse casi por completo al período que media entre las guerras médicas y Alejandro Magno; pues que todos los ensayos en prosa, anteriores á esta época, ó se diferencian demasiado poco del lenguaje vulgar para poder formar una verdadera lengua literaria, ó, si se diferencian mucho, no deben su esplendor y atractivos al propio esfuerzo, sino á la imitación de giros y formas de la poesía, cuyo desarrollo había precedido tantos siglos al de la prosa.

Al estudiar este nuevo género de producciones intelectuales y su desenvolvimiento entre los helenos, paréceme lo mejor no clasificar en géneros el conjunto de las obras en prosa, teniendo para ello en cuenta los asuntos tratados en dicha forma del lenguaje, sino procurar, en cuanto esto sea posible, estudiar en globo las diversas manifestaciones de la prosa, por ser ésta, como forma artística y noble del lenguaje vulgar cuyo objeto es la *realidad* y su agente el *entendimiento* humano, siempre una.

Comparemos ante todo la prosa con la poesía y habremos de confesar que, aunque hermanas, no tienen otra cualidad común que la de poder ser comunicadas por medio de sonidos articulados y fijadas por la escritura, y que no es posible comprenderlas en una misma y única definición. Además, si consideramos la

vida intelectual de la humanidad en el trato social, en el arte ó en la ciencia, siempre hallaremos separadas á la poesía y la prosa.

La *poesía* es por su esencia un arte: *arte bella*. Su misión es expresar las emociones que agitan el alma humana; en la vida material, no tiene fin alguno que cumplir, ni su objetivo puede ser nunca mover la voluntad del hombre á realizar tal ó cual acción; pues que por su propia índole permanece siempre muy por encima de todas las necesidades de la vida terrena. El espíritu ostenta en ella en toda su plenitud, su fuerza y libertad creadoras; y aunque toma sus asuntos de la realidad transfórmalos luego según sus propias leyes y sin acomodarse á ella. Con razon ha sido llamada la poesía, de mil diversas maneras, hija del cielo; y con razon también los griegos consideraron la poesía y no la prosa, como don de las Musas Olímpicas.

Considerada en su origen, la *prosa* no es *arte;* como no es arte tampoco la construcción de una casa, para librarse de las inclemencias del tiempo. No es más ni menos que el uso natural de la palabra articulada y escrita, para determinados fines, los cuales se hallan siempre en las relaciones del hombre con la realidad: en primer término, en el esfuerzo para dar á la realidad, al medio en que el hombre se mueve, al estado social en fin, una forma y una organización en armonía con los intereses individuales ó sociales; y en segundo lugar, en el deseo de adquirir y difundir el conocimiento de la realidad, que el hombre necesita tener para poder someterse al mundo real. Solo gradualmente se despierta en el sér humano el amor desinteresado á la ciencia, el deseo de saber por saber.

Bajo estos aspectos considerada, la prosa dista aun mucho de ser un arte; pero también llega á serlo, como lo es la edificación, cuando al propósito de construir un abrigo contra el viento y la lluvia, contra la agresión y el robo, se une el de imprimir al edificio un carácter dado; el de despertar, por sus formas, determinadas impresiones; el de representar, en suma, en él, toda una vida intelectual. De esta suerte, un pueblo por poco amor que tenga á las bellas artes, transforma cuanto para recabar fines determinados ó para satisfacer materiales necesidades produce, en medios de revelación de sus facultades morales é intelectuales: los vasos, los utensilios y objetos de uso diario, denuncian, con sus formas y adornos, las tendencias y aptitudes de todo un

pueblo; y aunque de una manera vaga, todas las cosas que nos rodean, ejercen en el alma misteriosa influencia.

Y estas tendencias y necesidades del alma que tan poderosas eran en el pueblo griego, fueron las que, á partir de la época de Pericles, produjeron el *arte de la prosa*, moviendo á oradores, historiadores y filósofos, á concentrar en una idea total, en una sola y grande intuición del espíritu, todos los pensamientos que tenían que comunicar á sus conciudadanos, y cuyo fin era unas veces el desarrollo de la actividad práctica y otras la simple enseñanza teórica. Estas tendencias y necesidades, fueron también las que les movieron á acomodar á estas ideas ciertas formas de exposición; de arte que tales formas, para servirnos de una imagen apropiada al caso, acompañaran como música ligera á la acción del pensamiento y produjesen en el alma una impresión que estuviera con los fines prácticos ó teóricos de la obra, en la misma relación en que se hallan el efecto producido en el ánimo por un monumento de bella arquitectura, y el destino del edificio á determinados usos.

Este, y no otro, es el punto de vista desde el cual examinaremos la historia de la prosa en Atenas, con el fin de explicar y aclarar, sobre todo, el carácter general de estas obras con el que se halla íntimamente relacionado el estilo de las diversas formas; la impresión que producen en el ánimo del lector; y finalmente, la conexión íntima que existía entre todo ello y la situación del Estado, la energía y elasticidad de los espíritus y las relaciones de la razon con las pasiones. Pero es evidente que aclarar todo esto sería imposible, si no penetrásemos al propio tiempo en el contenido, los asuntos, los fines teóricos y prácticos de las obras en prosa.

Podemos dividir en tres épocas la historia general de la prosa ateniense, desde Pericles hasta Alejandro Magno: la primera puede señalarse con los nombres del mismo Pericles, Antifon y Tucídides; la segunda con los de Lisias, Isócrates y Platon; y la tercera, con los de Demóstenes, Esquines y Démades. Más adelante verá el lector por qué escogemos estos nombres.

Dos factores muy diferentes concurrieron en la primera época: de una parte la *política ateniense*, y de otra la *sofística siciliana*. Examinémoslos al punto.

Desde que Solon estableció en Atenas el régimen democrático, los estadistas más distinguidos abrigaban una determinada

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN © DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

idea sobre la misión de su patria, basada en consideraciones sobre las relaciones exteriores y los recursos interiores del Ática y el carácter y aptitudes de sus habitantes. El desarrollo de la democracia, de la industria y del comercio, de la supremacía marítima, en fin, era para aquellos estadistas la empresa que estaba llamada á realizar Atenas. Trasmitidas estas ideas desde Solon á Temístocles y Pericles por conducto de toda una cadena de estadistas [1]), cada vez habían ído tomando más cuerpo y desarrollo; y si hubo un partido político que dirigido por Arístides y por Cimon, intentó poner dique á este progreso, no eran ciertamente tales principios los que combatían, si no que solo deseaban moderar tan precipitado desenvolvimiento para asegurarle más larga vida.

Esta honda meditación y la comprensión clara de las necesidades de Atenas [2]), daban á los discursos de hombres como Temístocles y Pericles, una fuerza y una solidez que hacían más impresión en el pueblo ateniense, que la que habría podido hacer cualquiera proposición ó consejo aislado. Los discursos públicos habían estado en uso en Grecia desde remotos tiempos, desde mucho antes que las asambleas populares se apoderaran del gobierno de la nación con el establecimiento de la democracia; los reyes antiguos habían arengado al pueblo, ya con aquella elocuencia espontánea y natural que Homero atribuye á Ulises, ya con breves palabras, como Menelao; Hesiodo asigna á los reyes una musa especial, Caliope, con cuyo auxilio hablaban al pueblo y á los tribunales, persuadíanlos y ganábanse su voluntad [3]). A medida que las instituciones republicanas fueron desarrollándose desde los tiempos de Homero y Hesiodo en las ciudades independientes de Grecia, muchos magistrados y demagogos dirigían la palabra á las Asambleas populares ó á los Senados, y sin duda lo hacían á menudo con elocuencia y energía; pero ninguno de estos discursos sobrevivía á las circunstancias que lo moti-

[1]) De esto habla Plutarco, en la *Vida de Temístocles*, 2. Temístocles, muy joven aún, se hizo discípulo de Mnesífilo (el mismo que tan importante papel desempeña en la obra de Heródoto, 8, 57), que á la sazon cultivaba, como estudio heredado de Solon, la llamada σοφία, la cual definió Plutarco diciendo que era «actividad política é inteligencia práctica». [Véase la *Vita Solonis*, c. 3.]

[2]) τοῦ δέοντος, expresión muy usada en Atenas en tiempo de Pericles, y que denotaba cuanto por el momento necesitaba el Estado.

[3]) [*Teogonía*, versos 79 y ss.]

vaban, sino que perdíanse en el vacío, sin dejar impresión alguna más durable que la que dejar pudiera una simple conversación; y en todo aquel período no se imaginó—así, por lo menos, debemos creerlo,—que la elocuencia pudiera ejercer algún día predominante influjo en la actividad toda y en las inclinaciones del pueblo. Hasta los mismos jonios, de carácter tan vivo é impresionable, distinguiéronse en la época de su florecimiento intelectual, más por el estilo de la conversación y del recitado familiar, que por el tono elocuente y apasionado propio de las Asambleas populares. Heródoto, al menos, que tantos puntos de contacto tiene con los jonios por su manera de escribir la historia, se complace en intercalar en su obra diálogos y discursos breves y de tono familiar; pero no arengas al pueblo ó *demegorías*, en lo cual se diferencia esencialmente de Tucídides. Los antiguos reconocen unánimemente que Atenas fué la verdadera cuna de la elocuencia [1]), y que así como sólo han sido conservadas por la literatura las obras de los oradores atenienses, la oratoria no destinada á ser consignada por escrito y que en realidad era el germen de la elocuencia literaria, más tarde tan célebre, fué más y mejor cultivada en Atenas que en ninguna otra comarca de la Grecia.

En *Temístocles*, que con tanta sagacidad como osadía había asentado los sólidos cimientos de la grandeza y poderío de Atenas en época la más difícil y peligrosa, resalta menos la elocuencia propiamente dicha, que la prudencia de sus planes y la energía en su ejecución; sin embargo de convenirse generalmente en que era habilísimo en el arte de exponer sus opiniones y de recomendarlas por medio de la palabra [2]). En los discursos de *Pericles*, por el contrario, la elocuencia ocupa un lugar mucho más importante. El poderío y hegemonía de Atenas, aunque constantemente combatidos, habían conquistado ya cierta solidez y estabilidad, y era, por consiguiente, llegado el momento de considerar las ventajas obtenidas y de idear los medios de conservarlas y aumentarlas. Por último, había que meditar y resolver cómo debían aprovecharse la dominación sobre los griegos de las islas y de la costa, conseguida á expensas de tan grandes esfuerzos y sacrificios, y el di-

[1]) *Studium eloquentiae proprium Athenarum*, Ciceron, *Brutus*, 13.

[2]) Sin citar otras autoridades, Lisias, *Epitaph.* 42, dice: Ἱκανώτατος εἰπεῖν καὶ γνῶναι καὶ πρᾶξαι.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

nero que en tan considerables cantidades afluía á Atenas. Del examen de la vida política entera de Pericles, despréndese que ó creía á su pueblo capaz de gobernarse á sí mismo, ó esperaba poderlo él hacer apto para ello, y que en manera alguna consideraba que pudiera convertirse en juguete de los ambiciosos demagogos. Fortaleciendo cuantas instituciones podían favorecer la participación de los ciudadanos más pobres y oscuros en el gobierno, favorecía también cuanto podía vulgarizar y difundir la educación y los conocimientos científicos; y con sus considerables dispendios en obras de arquitectura y de escultura, infundía al pueblo amor y entusiasmo por lo bello y lo grande. Así, al subir á la tribuna, lo cual de propósito reservaba para las grandes ocasiones [1]), Pericles no llevaba nunca el exclusivo intento de obtener la aprobación de tal ó cual proyecto, si no al mismo tiempo el de imprimir á toda la política de Atenas, á las aspiraciones de los atenienses en punto á su influencia en el exterior, y á la misión, en fin, de su existencia, un criterio noble y elevado que en concepto de este verdadero amigo del pueblo, debía subsistir mucho tiempo. Tal es, y no otra, la pintura que hace Tucídides, á quien por muchos conceptos hay que considerar como digno discípulo de la escuela de Pericles, del carácter y tendencias de la oratoria del gran estadista, en las tres arengas que pone en sus labios. Estos admirables discursos que Tucídides atribuye á Pericles, forman por sí solos un hermoso conjunto completo y acabado. En la primera arenga [2]), demuestra la necesidad de hacer la guerra al Peloponeso y la probabilidad de alcanzar la victoria; en la segunda [3]),—pronunciada después de obtenidos los primeros triunfos en la lucha—en forma de oración fúnebre, exhorta á los atenienses á perseverar en su conducta y género de vida: apología, y elogio de Atenas, ostenta un hermoso sello de sinceridad, de nobleza, de moderación y de conciencia del propio valer. En la tercera [4]), finalmente,—pronunciada después de los sufrimientos con que la peste, más que la guerra, había afligido á Atenas, y los cuales habían sembrado en el pueblo ateniense la indecisión y el temor en sus resoluciones—ofrece

[1]) Plutarco, *Pericles*, 7. [Véase además *Praecepta rei publicae gerendae*, c. 15.]
[2]) Tucídides, 1, 140—144.
[3]) Tucídides, 2, 35—46.
[4]) Tucídides, 2, 60—64.

á los ciudadanos el consuelo más digno de un espíritu varonil, demostrándoles que el destino, con que no se puede contar, era el único que hasta entonces les había engañado; pero no sus cálculos y previsiones, los cuales tampoco les engañarían en el porvenir, si ellos no se arredraban ante accidentes imprevistos [1]).

No se ha conservado escrito, ningún discurso de Pericles [2]). Causa ciertamente profunda extrañeza que no se procurase fijar y conservar, así para los contemporáneos como para la posteridad, obras que todos juzgaban inimitables, y que en cierto sentido deben ser forzosamente consideradas como el más hermoso fruto de la elocuencia [3]). Tan extraño fenómeno sólo puede explicarlo satisfactoriamente la circunstancia que ha poco consignábamos, de que nadie en aquella época imaginaba que un discurso pudiera tener otro mérito que el de recabar la consecución de un fin práctico cualquiera; aun no había nacido en Atenas la idea de que los discursos, lo mismo que los poemas, abstracción hecha de sus asuntos, merecían ser conservados por la belleza de la composición y de la forma. Sólo quedaba grabada en la memoria de los oyentes, alguna que otra expresión vigorosa; pero los griegos conservaron durante mucho tiempo después de la muerte del ilustre estadista, honda impresión de la grandeza y energía de las oraciones de Pericles. Ahora bien; por una parte esta impresión de que nos hablan escritores muy posteriores, y por otra, la afinidad de Pericles con otros antiguos oradores atenienses y con el mismo Tucídides, nos colocan en estado de poder formarnos idea

[1]) Un discurso en que Pericles reseñaba las fuerzas militares y los recursos con que contaba Atenas, lo trasmite Tucídides, 2, 13, en lenguaje indirecto y extractado, precisamente porque no le ofrece ocasión de desenvolver ideas generales.
[2]) [Ya Quintiliano, 3, 1, 12, juzgándolos con acierto, declaró falsos los discursos atribuídos á Pericles, de que habla Ciceron en *Brutus*, § 27, y en *De Oratore*, 2, § 93; véase también sobre este particular á Plutarco, *Pericles*, c. 8. Los pasajes de discursos de Pericles citados por Aristóteles, *Retórica*, 1, 7, p. 1.365, a, 32 y ss.; 3, 4, p. 1.407, a, 1 y ss.; 3, 10, p. 1.411, a, 2 y ss.; 3, 18, p. 1.419, a, 2 y ss., descansan menos en la tradición oral, como quiere Blass, *Die attische Beredsamkeit von Gorgias bis zu Lysias*, p. 34, que en su consignación en antiguos τέχναι. Véase además Sauppe, *Die Quellen Plutarchs für das Leben des Perikles*, Göttingen, 1867, p. 26 y ss.]
[3]) Platon, no muy amigo por cierto de Pericles, lo mira como τελεώτατος εἰς τὴν ῥητορικήν, y busca el origen de ello en su conocimiento de las especulaciones de Anaxágoras, *Fedro*, p. 270, a. Ciceron le llama en el *Brutus*, 12, *oratorem prope perfectum*, probablemente por tener algo que decir de los demás oradores.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

clara, no en modo alguno caprichosa, de la elocuencia de Pericles.

Caracteriza, en primer término, su oratoria y la de cuantos á él más se asemejan, la extraordinaria abundancia y maravillosa precisión de las ideas. La reflexión no gastada aún por el constante hábito de la abstracción, ni relajada por razonamientos triviales, penetra con fuerza y energía en el mundo de las cosas humanas, y auxiliada por segura experiencia y observaciones sutiles, proyecta sobre todos los objetos la luz de ideas generales y ordenadoras. Ciceron dice de Pericles, Alcibiades y Tucídides—porque con razon cuenta á este último entre los oradores—que los caracteres de su estilo son «la sutileza de los pensamientos, la agudeza y la concisión [1]) y mayor riqueza de pensamientos que de palabras»; y establece clara diferencia entre éstos y la generación algo posterior de Cricias, Teramenes y Lisias, que aunque conservaban aún la savia de Pericles [2]), diluían más las ideas [3]).

Examinadas más de cerca, hallamos que las opiniones de Pericles están siempre fundadas en la atenta observación de las cosas humanas. La majestad que le distinguía como orador y que le había conquistado el sobrenombre de Olímpico, descansaba muy especialmente en la facilidad y pericia con que subordinaba todo suceso aislado á principios generales é ideas y especulaciones de un orden superior, inspiradas en el grandioso concepto que tenía formado del destino de la humanidad. Por esto dice Platon que Pericles, además de sus maravillosas dotes naturales, había adquirido una gran elevación de pensamientos que perseguía siempre fines determinados [4]); y por ello también, sus ideas quedaban profundamente grabadas en el corazon del oyente.

[1]) Dice *subtiles, acuti, breves;* donde *subtiles* significa la distinción exacta de las ideas y la expresión clara y precisa de los pensamientos.

[2]) *Retinebant illum Periclis succum.*

[3]) *De Oratore*, 2, 22. Ciceron, en su *Brutus*, 7, clasifica de distinta manera á los oradores: coloca á Alcibiades al lado de Cricias y de Teramenes; dice que puede aprenderse á conocer su elocuencia por Tucídides, y los llama: *grandes verbis, crebri sententiis, compressione rerum breves et ob eam causam interdum subobscuri.* Filóstrato, *Vit. Sophist.*, 1, 16, caracteriza perfectamente á Cricias, y mejor aún Hermógenes περὶ ἰδεῶν (en Walz, *Rhetor. Graeci*, t. 3, p. 388); de aquí se infiere que su estilo era el término medio entre el de Antifon y el de Lisias.

[4]) Platon, *Fedro*, p. 270, a: τὸ ὑψηλόνουν τοῦτο καὶ πάντη τελεσιουργὸν... ὃ Περικλῆς πρὸς τῷ εὐφυὴς εἶναι ἐκτήσατο. Τελεσιουργόν significa, á juzgar por el contexto, el esfuerzo para conseguir un noble objeto.

Según la bella imagen de Eupolis, quedaban clavadas en el alma, como el aguijon de la avispa [1]).

La profunda impresión que producían los discursos de Pericles, descansaba, única y exclusivamente puede decirse, en la elevación y la oportunidad de sus ideas. La elocuencia de Pericles no tenía otro objetivo que el de persuadir al pueblo y encauzar sus tendencias y aficiones por determinados derroteros, sin que para nada entrase en sus planes el propósito de despertar emociones vivas pero momentáneas, soliviantando á tal fin las pasiones de sus conciudadanos. Juzgando por el total desenvolvimiento de la elocuencia ateniense, debemos creer que no habría podido hallarse en los discursos de Pericles el menor vestigio de los recursos y artificios con los cuales los oradores posteriores sabían despertar emociones más desordenadas y violentas. Si por otra parte atendemos á la pintura que se nos hace del modo de accionar de Pericles en la tribuna, de su tranquilidad y compostura, de su fisonomía siempre serena, de su ademán digno y tranquilo, del tono de su voz siempre inalterable [2]), habremos de inferir también que así la disposición de su ánimo, como las impresiones que despertaba en sus oyentes, eran de igual suerte tranquilas y suaves. Jamás intentó Pericles agradar al pueblo hablándole de otras cosas que de las que convenían á los intereses de Atenas, y jamás también descendió hasta adularlo. Aunque era grande la idea que tenía formada de los talentos y misión de sus conciudadanos, nunca temió decirles amargas verdades, cuando las circunstancias lo demandaban. Pero esta misma franqueza suya, dice Ciceron, fué siempre mirada como muestra de su amor á la patria, y producía favorable impresión cuando declamaba contra las muchedumbres [3]). Hasta en los momentos en que era su propia vida la amenazada, sólo esperaba la salvación del convencimiento del pueblo, basado en la clara y enérgica exposición de la verdad, nunca en momentáneas y pasajeras emociones [4]). Y mucho menos

[1]) [En los escolios á los *Acarnienses* de Aristófanes, verso 529. Véase Ciceron, *Brutus*, § 9, y *De Oratore*, c. 15.]

[2]) Plutarco, *Pericles*, 5.

[3]) Ciceron, *De Oratore*, 3, 34.

[4]) Nada revela mejor la transformación sufrida por la elocuencia griega, que el pasaje en que Dionisio de Halicarnaso declara inadmisible que Pericles hablara, en el tercer discurso que en sus labios pone Tucídides, con la dignidad y la calma que el historiador le atribuye. «Donde jueces y acusadores son los

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

se esforzaba por distraer ó recrear á la multitud; pues jamás en la tribuna animó su rostro la más ligera sonrisa [1]), ni en su digno continente había nada que trascendiese á la más fugaz alegría [2]); toda su persona, en suma, revelaba el decoro y la dignidad más intachables.

Con ayuda de algunas tradiciones y habida consideración del carácter de la época, podemos también formarnos idea del estilo oratorio de Pericles. El insigne estadista empleaba, aun más que Tucídides [3]), el lenguaje vulgar, el dialecto ático general y corriente; pero gracias á la exactitud y propiedad en su empleo, sabía dar á las palabras gran fuerza y eficacia: elementos importantísimos del vigor y de la energía de su estilo. Aunque su elocuencia era más la elocuencia del entendimiento que la elocuencia de la fantasía, sabía darle la energía y la vivacidad productoras de brillantes imágenes; por otra parte, el escaso desarrollo de la prosa le obligaba á servirse también de giros poéticos. Los críticos antiguos, especialmente Aristóteles, nos han transmitido no escaso número de estas locuciones y apotegmas de los discursos de Pericles. De ellas pueden ser ejemplo aquélla en que dice de los samios que eran como los niños, que «toman la papilla pero no dejan de gritar»; y aquélla otra en que, á propósito de los funerales celebrados en memoria de algunos jóvenes muertos en la guerra, emplea la bella imagen del año que pierde su primavera [4]).

---

mismos, es preciso comenzar por verter abundantes lágrimas y prorrumpir en mil lamentaciones, para ser escuchado con benevolencia.» Dionisio de Halicarnaso, *De Thucydide iudicium*, c. 45, p. 927. El retórico del tiempo de Augusto, confunde evidentemente el carácter de las épocas más distintas.

[1]) Plutarco, *Pericles*, 5: προσώπου σύστασις ἄῤῥυπτος εἰς γέλωτα. [Véase *Praecepta gerendae rei publicae*, c. 4.]

[2]) *Summa auctoritas sine omni hilaritate*, Ciceron, *De Officiis*, 1, 30.

[3]) Como se desprende del hecho citado al final del capitulo XXVII.

[4]) Aristóteles, *Retórica*, 1, 7. 3, 4. 10. [Véase también Plutarco, *Pericles*, c. 8, donde se citan fragmentos de una obra atribuida á Estesimbroto.]

CAPÍTULO XXXII

La oratoria sofística.

El arte de la oratoria recibió considerable impulso de los *sofistas*, los cuales ejercieron sobre toda la cultura intelectual de la Grecia, poderoso influjo sólo comparable al de los antiguos poetas.

Como su mismo nombre indica [1]), los sofistas eran hombres que hacían de la sabiduría una profesión, y que prometían hacer sabios á cuantos quisieran seguir sus enseñanzas. Ellos fueron los primeros—de tales, por lo menos, los acusaron á menudo los socráticos—que vendieron la ciencia por dinero, ya haciéndose pagar una determinada cantidad por cuantos querían escuchar sus lecciones (ἐπιδείξεις) [2]), ya recibiendo considerables sumas por iniciar en sus teorías á los jóvenes, á los cuales no abandonaban hasta que podían reputarlos perfectos sofistas. El deseo de aprender era entonces tan grande en Grecia [3]), que no sólo en Atenas, sino al lado de los oligarcas de Tesalia, acudían en tropel á sus lecciones, oyentes y discípulos; que la llegada de cualquiera de los grandes sofistas, como Gorgias, Protágoras ó Hipias, era celebrada como el más fausto suceso en las ciudades; y que estos hombres acumulaban riquezas, que nunca alcanzaron después en Grecia para sus maestros las ciencias ni las artes [4]).

---

[1]) [Según el testimonio de un gramático, en el *Etymol. M.*, p. 722, 16, Aristóteles dió este nombre á los Siete Sabios.]

[2]) Había gran diferencia en las sumas pagadas para asistir á estas lecciones: había lecturas por un dracma, y lecturas por cincuenta dracmas.

[3]) Véase lo observado en el cap. XXVII.

[4]) [Esto pudo ser cierto si era verdad, como Platon sostiene en *Menon*, 91, que produjo á Protágoras su arte más que á Fidias y otros diez escultores produjo el suyo; pero esta afirmación no nos autoriza á exagerar demasiado los rendimientos que percibian los sofistas. Según testimonio de Isócrates en el dis-

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ®
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

se esforzaba por distraer ó recrear á la multitud; pues jamás en la tribuna animó su rostro la más ligera sonrisa [1]), ni en su digno continente había nada que trascendiese á la más fugaz alegría [2]); toda su persona, en suma, revelaba el decoro y la dignidad más intachables.

Con ayuda de algunas tradiciones y habida consideración del carácter de la época, podemos también formarnos idea del estilo oratorio de Pericles. El insigne estadista empleaba, aun más que Tucídides [3]), el lenguaje vulgar, el dialecto ático general y corriente; pero gracias á la exactitud y propiedad en su empleo, sabía dar á las palabras gran fuerza y eficacia: elementos importantísimos del vigor y de la energía de su estilo. Aunque su elocuencia era más la elocuencia del entendimiento que la elocuencia de la fantasía, sabía darle la energía y la vivacidad productoras de brillantes imágenes; por otra parte, el escaso desarrollo de la prosa le obligaba á servirse también de giros poéticos. Los críticos antiguos, especialmente Aristóteles, nos han transmitido no escaso número de estas locuciones y apotegmas de los discursos de Pericles. De ellas pueden ser ejemplo aquélla en que dice de los samios que eran como los niños, que «toman la papilla pero no dejan de gritar»; y aquélla otra en que, á propósito de los funerales celebrados en memoria de algunos jóvenes muertos en la guerra, emplea la bella imagen del año que pierde su primavera [4]).

---

mismos, es preciso comenzar por verter abundantes lágrimas y prorrumpir en mil lamentaciones, para ser escuchado con benevolencia.» Dionisio de Halicarnaso, *De Thucydide iudicium*, c. 45, p. 927. El retórico del tiempo de Augusto, confunde evidentemente el carácter de las épocas más distintas.

[1]) Plutarco, *Pericles*, 5: προσώπου σύστασις ἄῤῥυπτος εἰς γέλωτα. [Véase *Praecepta gerendae rei publicae*, c. 4.]

[2]) *Summa auctoritas sine omni hilaritate*, Ciceron, *De Officiis*, 1, 30.

[3]) Como se desprende del hecho citado al final del capitulo XXVII.

[4]) Aristóteles, *Retórica*, 1, 7. 3, 4. 10. [Véase también Plutarco, *Pericles*, c. 8, donde se citan fragmentos de una obra atribuida á Estesimbroto.]

CAPÍTULO XXXII

La oratoria sofística.

El arte de la oratoria recibió considerable impulso de los *sofistas*, los cuales ejercieron sobre toda la cultura intelectual de la Grecia, poderoso influjo sólo comparable al de los antiguos poetas.

Como su mismo nombre indica [1]), los sofistas eran hombres que hacían de la sabiduría una profesión, y que prometían hacer sabios á cuantos quisieran seguir sus enseñanzas. Ellos fueron los primeros—de tales, por lo menos, los acusaron á menudo los socráticos—que vendieron la ciencia por dinero, ya haciéndose pagar una determinada cantidad por cuantos querían escuchar sus lecciones (ἐπιδείξεις) [2]), ya recibiendo considerables sumas por iniciar en sus teorías á los jóvenes, á los cuales no abandonaban hasta que podían reputarlos perfectos sofistas. El deseo de aprender era entonces tan grande en Grecia [3]), que no sólo en Atenas, sino al lado de los oligarcas de Tesalia, acudían en tropel á sus lecciones, oyentes y discípulos; que la llegada de cualquiera de los grandes sofistas, como Gorgias, Protágoras ó Hipias, era celebrada como el más fausto suceso en las ciudades; y que estos hombres acumulaban riquezas, que nunca alcanzaron después en Grecia para sus maestros las ciencias ni las artes [4]).

---

[1]) [Según el testimonio de un gramático, en el *Etymol. M.*, p. 722, 16, Aristóteles dió este nombre á los Siete Sabios.]

[2]) Había gran diferencia en las sumas pagadas para asistir á estas lecciones: había lecturas por un dracma, y lecturas por cincuenta dracmas.

[3]) Véase lo observado en el cap. XXVII.

[4]) [Esto pudo ser cierto si era verdad, como Platon sostiene en *Menon*, 91, que produjo á Protágoras su arte más que á Fidias y otros diez escultores produjo el suyo; pero esta afirmación no nos autoriza á exagerar demasiado los rendimientos que percibian los sofistas. Según testimonio de Isócrates en el dis-

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ®
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Mas no sólo la profesión, sino también las *doctrinas* aunque más ó menos modificadas, eran comunes á todos los sofistas. Bajo el punto de vista filosófico, sus teorías no eran en el fondo otra cosa que la negación de todo conocimiento verdadero. A la sazon la filosofía acababa de recorrer la primera parte de su carrera; con incontrastable audacia había intentado resolver las cuestiones más intrincadas y abstrusas, y las soluciones más diversas habían hecho prosélitos y encontrado ingenuo y desinteresado apoyo. Estas diferencias en la apreciación, por más que sus causas fueran desconocidas, debían á su vez despertar dudas en cuanto tocara al conocimiento de la naturaleza íntima de las cosas. Así pues, nada más natural que ver suceder al rápido vuelo de la especulación, una época de profundo excepticismo en que se duda y se niega el valor absoluto del saber. Todo conocimiento es *subjetivo*, y sólo tiene valor para el individuo que lo posee: tal era el sentido del célebre dicho [1]) de *Protágoras* de Abdera, el cual floreció en Atenas en la época de Pericles [2]) y gozó durante largo tiempo de gran prestigio; hasta que gracias á una reacción contra el libre-pensamiento, fué desterrado y quemados sus libros en la plaza pública [3]). Admitiendo con Heráclito, la

curso sobre las veleidades de la fortuna, § 155, Gorgias, el sofista que más dinero había ganado, dejó al morir una fortuna de solo 1.000 *staters*, esto es, unas 19.000 pesetas, á pesar de que ni estuvo casado, ni pesó sobre él ningún género de impuestos de los que solían pesar siempre sobre los ciudadanos en las diversas Repúblicas.]

[1]) Ἄνθρωπος πάντων μέτρον. [Según testimonio de Platon, en *Theaetet*, página, 161, c, estas palabras, íntegramente citadas: πάντων χρημάτων μέτρον ἄνθρωπος. τῶν μὲν ὄντων ὡς ἔστι, τῶν δὲ οὐκ ὄντων ὡς οὐκ ἔστι, formaban el principio de la Ἀλήθεια de Protágoras, cuyo título es semejante al de la primera parte del poema de Parménides. Véase la pág. 22, nota 1 del presente tomo.]

[2]) Hacia la 84.ª Olimpiada, 444 a. Chr., según la cronología de Apolodoro. [Hállase más precisión y exactitud en Sauppe, en su edición del *Protágoras* de Platon, p. 5 y ss.]

[3]) Protágoras fué acusado de ateísmo en Atenas y desterrado por Pitodoro, uno de los Cuatrocientos; por consiguiente, el año 1 ó 2 de la 92.ª Olimpiada, 411 a. Chr., si es verdad que este suceso acaeció bajo el gobierno de los Cuatrocientos, cosa no comprobada aún. [Según Meier, *De Andocidis, or. c. Alcibiadem comm.*, VI, p. 37 (Opúsc., t. 1, p. 222), y Sauppe en su edición del *Protágoras* de Platon, p. 6 y 7, lo aprueba, la acusación y la próxima muerte de Protágoras, acaecida durante su expedición á Sicilia, deben colocarse á principios del año de 415 a. Chr.; por consecuencia, en la misma época del proceso de los Hermocópides. Por el mismo tiempo fué condenado también Diágoras, llamado el Ateo.]

existencia de un movimiento perpetuo que es en el sér humano causa de un constante cambio de impresiones, infería que no queda al hombre otro remedio que abandonarse por completo á estas impresiones sucesivas, y por consecuencia, que cuanto á un determinado individuo parecía existir, existía realmente para él. Según esta teoría, debían ser de igual modo verdaderas las opiniones más contrarias sobre el mismo asunto, y bastaba con dar á una opinión apariencia momentánea de verdad, para hacerla verdadera momentáneamente también. Por esto, uno de los principales méritos de Protágoras y en general de todos los sofistas, era el de saber defender y combatir una misma causa de maneras igualmente persuasivas, no para hallar la verdad, sino para demostrar que ésta no existe. Mas negando la verdad absoluta, no intentaba Protágoras negar también á la virtud su realidad, sino que la reducía á simple condición subjetiva, á una serie de impresiones y sentimientos que colocan al individuo en un estado mejor. «Por lo que toca á los dioses», decía en el comienzo del libro que fué causa de su destierro de Atenas, «no puedo determinar si existen ó no; pues hay muchas causas que me impiden indagarlo: la inseguridad de la cosa y la brevedad de la vida humana» [1]).

Aunque originario de muy distinta comarca del mundo helénico, dirigido por otros maestros y educado en una escuela filosófica más antigua [2]), *Gorgias*, nacido en Leontini de Sicilia y llegado por primera vez á Atenas como embajador de su patria el año 2 de la 88.ª Olimpiada, 427 a. Chr., ofrece tanta analogía en todas sus tendencias, con Protágoras, que es imposible desconocer que era el espíritu de aquel siglo lo que á la sazon arrastraba á los ingenios por semejante derrotero. Gorgias utilizó el método dialéctico de los eleáticos, mas para fines completamente opuestos; pues mientras los filósofos de Elea consagraron todos sus esfuerzos á propagar el reconocimiento de un sér uno y eterno, Gorgias empleaba los mismos medios y en parte también las mismas conclusiones que Zenon y Meliso habían formulado con

[1]) [Diógenes Laercio, 9, 51.]

[2]) [Según el testimonio de Sátiro el peripatético, en Diógenes Laercio, 8, 58, era discípulo del filósofo Empédocles, á quien Aristóteles señala como inventor de la Retórica. Véase Diógenes Laercio, 8, 57; 9, 25; Sexto Empírico, 7, 6, y Quintiliano, 3, 1, 8.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

distinto propósito, para demostrar que nada existe; que si algo existe no puede ser conocido; y que si es conocido no puede ser definido y comunicado por medio de la palabra [1]). Resultado de todo ello era que los esfuerzos del sabio no debían tender nunca á adquirir el conocimiento de las cosas, sino á despertar en los demás hombres las ideas que deseara. Gorgias, pues, sólo se distinguió de los demás sofistas en la franqueza y claridad con que declaraba que él no prometía á sus discípulos otra cosa que hacerlos buenos oradores, y en que se burlaba de sus colegas que prometían enseñar la virtud: rasgo común á todos los sofistas sicilianos. Los sofistas de la metrópoli, por el contrario, concedían más atención al lado material y práctico, y si no conocimientos científicos sólidos, procuraban al menos adquirir ideas y principios sanos de filosofía práctica. Cuéntase entre éstos á *Hipias* de Elis, que se esforzaba por amenizar sus lecciones con la erudición más variada, y que puede ser considerado como el primer polyhistor de Grecia [2]); y *Pródico* de Ceos, el más respetable de los sofistas, quien si no enseñaba siempre profundos principios de moral, sabía revestir, al menos, con las más agradables formas, la moral acomodada al espíritu de su época; de esto puede ser ejemplo la famosa alegoría de «Heracles entre el vicio y la virtud» [3]).

Es, sin embargo, innegable, que en general los sofistas ejercieron perniciosa influencia así en las costumbres como en el movimiento científico de Grecia. La moral nacional que distinguió constantemente lo bueno de lo malo, si no siempre con gran alteza de pensamiento, sí con sana y honrada intención y—lo que sobre todo importaba—con cierta seguridad instintiva, había sido quebrantada por la audacia con que la filosofía intentara alzarse

[1]) [Pretendia demostrar esto en una obra cuyo título era περὶ τοῦ μὴ ὄντος ἢ περὶ φύσεως, como se infiere de lo dicho por Sexto Empírico, *Adversus mathematicos*, 7, 65—87, donde se encuentra un extracto de la misma. Véase el escrito atribuído á Aristóteles, *De Melisso*, cap. 5 y 6.]

[2]) Platon habla á menudo de sus conocimientos físicos y astronómicos; también se dedicaba á investigaciones sobre genealogías, colonias, y, «en general, sobre arqueología». Platon, *Hippias maj.*, p. 285. Se conservan aún algunos fragmentos suyos sobre antigüedades políticas, pertenecientes, según todas las probabilidades, á su Συναγωγή. Böckh, *Praef. ad Pindari Scholia*, p. XXI. También era obra de gran mérito su lista de los vencedores en los juegos Olímpicos. [Véase Müller, *Fragm. Histor. graec.*, t. 2.]

[3]) [Véase Jenofonte, *Memor.*, 2, 1, 21.]

sobre ella; y una teoría según la cual todo era verdadero ó nada lo era, no podía por menos de aniquilarla y destruirla por completo. Pero si Protágoras y Gorgias vacilaron en declarar palabras vacías de sentido la virtud y el temor á los dioses, sus discípulos y secuaces hacíanlo más abierta y francamente, á medida que el libre-pensamiento iba emancipándose de los principios y máximas tradicionales. Durante la guerra del Peloponeso formóse en Atenas una clase social que no dejó de ejercer gran influencia en el curso de los asuntos políticos, y cuyo credo consistía lisa y llanamente en defender que la religión como la justicia, no eran sino meras invenciones de los soberanos y legisladores antiguos que pregonaron estas doctrinas para contener y sujetar á las muchedumbres; ó bien con la siguiente variante más perniciosa aún: las leyes han sido hechas por los débiles para defenderse; pero la naturaleza ha establecido el derecho del más fuerte, y por consiguiente, el fuerte usa de un derecho cuando sujeta á sus caprichos al débil. Tales son las teorías que en su *Gorgias* y en su *República*, pone Platon en boca de *Calicles*, discípulo de Gorgias, y de *Trasímaco* de Calcedonia, maestro de retórica que floreció durante la guerra peloponense; y las mismas teorías también que, según autorizados testimonios, profesaba el tío de Platon, el ingenioso y prudente *Cricias*, de quien repetidas veces hemos hablado en el curso de esta historia [1]).

Pero si dejando á un lado la influencia que los sofistas ejercieron en la *manera de pensar* de su época, convertimos la mirada á lo que hicieron en favor de la forma de que se servían para *comunicar sus ideas*, fuerza será proclamar muy alto sus méritos. Los sofistas fueron realmente los iniciadores del desenvolvimiento artístico de la prosa, el cual, si bien al principio no siguió los mejores derroteros, condujo poco á poco al estilo perfecto y acabado de Platon y de Demóstenes. Lo mismo los sofistas de la Hélade propiamente dicha, que los sicilianos, hicieron de la oratoria un asunto de sus estudios; pero con la diferencia de que los primeros concedían preferente atención á la *exactitud*, y los segundos á la *belleza* del lenguaje [2]). Protágoras consagró sus investi-

[1]) Como trágico—pregonando también estas mismas teorías—en el capítulo XXVI; como elegiaco, en el cap. XXX, y como orador, en el cap. XXXI.

[2]) Leonardo Spengel, es el que ha establecido esta diferencia en su utilísima obra Συναγωγὴ τεχνῶν, *sive artium scriptores*. Stuttgart, 1828, p. 63.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN © DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

gaciones á la corrección gramatical de la lengua (ὀρθοέπεια) [1]), si bien en la práctica su oratoria era impetuosa y vehemente por extremo; impetuosidad que en vano trató de refrenar con su dialéctica Sócrates, en las obras de Platon. Pródico, por el contrario, dedicóse muy especialmente á investigaciones sobre el significado y recto uso de las palabras y sobre la diferenciación de los sinónimos; sus discursos, en efecto, abundaban en distinciones de este linaje, como se ve por la ingeniosa imitación que de sus oraciones hace Platon en el *Protágoras* [2]).

Gorgias, por el contrario, concedía mayor importancia á la belleza y elegancia del discurso, y su primer propósito era fascinar al auditorio. Tenía excelentes cualidades de orador, y desde muy niño había recibido una educación en perfecta armonía con sus aptitudes. Los griegos de Sicilia, en particular los siracusanos, que por su ingenio y natural perspicacia se asemejaban á los atenienses más que ningún otro pueblo de origen dórico [3]), habían comenzado á cultivar, adelantándose en esto á Atenas, una elocuencia grandemente artificiosa en las discusiones forenses. La situación de Siracusa durante las guerras médicas, había contribuído en gran manera á despertar sus naturales aptitudes, y muy singularmente también fueron parte á desarrollar sus inclinaciones á aquel estudio, el impulso que recibió la democracia con la abolición de la tiranía, año 3 de la 78.ª Olimpiada, 466 a. Chr., y las complicadísimas contiendas que surgieron con la revindicación de los derechos civiles tanto tiempo desconocidos por los tiranos [4]). En este tiempo, *Corax* tenido antes en gran

[1]) [Véase Platon, *Fedro*, p. 267, c, y *Cratilo*, p. 391, c. No existe testimonio alguno seguro, que confirme el hecho por muchos admitido, de que escribió una obra con el título de ὀρθοέπεια. En cambio se encuentra una intitulada περὶ Ὁμήρου ἢ ὀρθοέπειής καὶ γλωσσέων, en el catálogo de las obras de su contemporáneo y compatricio Demócrito, que es, con Aristóteles, el que más ha abarcado en sus investigaciones. Sus trabajos filológicos y gramaticales merecen atención especial, porque ellos fueron la base del conocimiento científico de la lengua. La mofa que de ellos se permiten hacer lo mismo Platon que Aristófanes, es á todas luces injusta. Por las *Nubes* de Aristófanes, verso 659 y ss., se ve claramente la resonancia que alcanzaron los descubrimientos de Protágoras, por ejemplo, sobre las diferencias genéricas de los sustantivos.]

[2]) [Pág. 337, a.]

[3]) *Siculi, acuta gens et controversa natura*, Ciceron en *Brutus*, 12, 46. *Nunquam tam male est Siculis, quin aliquid facete et commode dicant*, Verrin., 4, 43, 95.

[4]) *Cum sublatis in Sicilia tyrannis res privatae longo intervallo iudiciis repeterentur*, dice Ciceron en el *Brutus*, 12, 46, según Aristóteles. El mismo Aristóteles fué la fuente en que bebieron los escoliastas de Hermógenes, t. 8, p. 196 en los *Oradores* de Reiske. [En Walz, *Rhet. gr.*, t. 4, p. 13.] Véase Montfaucon, *Biblioth. Coislin.*, 592 [y Walz, *Rhet. gr.*, t. 5, p. 215, t. 6, p. 11, 49.]

predicamento por el tirano Hieron, dióse á conocer como tribuno y como abogado [1]). La mucha práctica hízole comprender más claramente los fundamentos de su arte, y ocurriósele la idea de consignarlos en un libro que, como los innumerables trabajos de la misma índole escritos después, se intituló τέχνη ῥητορική ó simplemente τέχνη. Por breve que fuera este escrito [2]), es muy de tener en cuenta que fué la primera obra de esta índole que vió la luz en Grecia y aun quizá en el mundo entero. Además el libro de Corax no era sólo el primer ensayo de una teoría de la elocuencia, sino también el primer libro teórico sobre un arte [3]); y es muy de notar que mientras la poesía, tan antigua ya, se había trasmitido durante tantos siglos por la simple enseñanza oral y por el uso, su hermana menor comenzaba presentándose bajo forma de teoría, y siendo comunicada como tal á los deseosos de aprenderla. Del contenido de este libro, sólo sabemos que en él se prescribían para toda oración forense, divisiones determinadas; especialmente se consignaba qué era y para qué servía el exordio ó proemio, el cual según Corax, no tenía otro objeto que el de predisponer al auditorio en favor del orador y captarse su benevolencia desde el comienzo del discurso, con palabras que fueran de su agrado [4]).

Discípulo de Corax y su rival más tarde, fué *Tisias*, el cual

[1]) O como escritor de discursos para otras personas; pues es dudoso si se concedían en Siracusa, *patroni*, *causidici*, como en Roma; ó si cada uno, como en Atenas, estaba obligado á defender su propia causa, en cuyo caso cada cual podía pedir á otro que le hiciera la defensa.

[2]) Lo afirma el mismo Aristóteles, *loc. cit.*, quien, como autor de una obra que se ha perdido [Συναγωγὴ τεχνῶν, verosímilmente un examen cronológico de todos los τέχναι hasta entonces escritos] es la primera autoridad en punto á la historia de la Retórica hasta su época. En su *Retórica*, 2, 24, cita además la τεχνη de Corax. [Véase en el Comentario de Spengel, p. 343 y 344.]

[3]) Los escritos de arquitectos antiguos sobre construcciones notables, como el de Teodoro de Samos sobre el templo de Hera en aquella isla, los de Chersifron y Metagenes sobre el templo de Diana en Efeso, eran simples apuntaciones de cálculos y medidas de los respectivos edificios. [Véase O. Müller, *Archäologie*, § 35, 1. De lo arriba dicho, deben, sin embargo, exceptuarse algunos de los poemas que circularon con el nombre de Hesiodo.]

[4]) Llamábase á estas introducciones κολακευτικὰ καὶ θεραπευτικὰ προοίμια.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

se dió á conocer como orador y como autor de otra *Arte oratoria*. Gorgias, á su vez, fué discípulo de Tisias; y según noticias fidedignas [1]), este último formaba también parte de la embajada de leontinos ya mencionada; si bien el discípulo era ya bastante más célebre que el maestro. Con Gorgias alcanzó en Grecia esta elocuencia artificiosa, gran resonancia y esplendor. Los atenienses, para quienes la elocuencia siciliana era cosa completamente nueva, pero que poseían las aptitudes necesarias para poder apreciar sus bellezas [2]), quedaron prendados de ella y no tardó en ser moda en Atenas el hablar como Gorgias. La noble y majestuosa presencia de este orador, la elegancia de su traje, el dominio que ejercía sobre sí mismo, y la seguridad y confianza que tenía en sus fuerzas, aumentaban extraordinariamente el efecto de su oratoria. Además, la retórica de Gorgias descansaba en una base filosófica de que no se encuentran vestigios en la retórica de Corax y de Tisias; aunque, como ya dejamos dicho, aquella filosofía es completamente negativa [3]). Ahora bien: partiendo del principio de que la verdad no puede ser conocida, esta filosofía enseña que el sabio sólo debe pretender inculcar á los demás hombres las ideas que convengan á sus propios intereses, y hacerle comprender que la Retórica es maestra de la persuasión [4]) y el arte por excelencia, porque pone al orador en condiciones de poder hablar de todo y aún de persuadir á los demás de aquello que ni él mismo conoce á fondo [5]).

Acomodándose á esta idea de la Retórica, Gorgias no se cura-

[1]) De Pausanias, 6, 17, 5. Diodoro, principal autoridad en esta materia, no menciona á Tisias en esta ocasión, 12, 53.

[2]) ὄντες εὐφυεῖς καὶ φιλόλογοι, dice Diodoro. [Debe darse el necesario relieve á la circunstancia de que, no obstante haber nacido en Sicilia, la Retórica se desarrolló teniendo por base el dialecto ático.]

[3]) Esta filosofía está contenida y desarrollada en la obra de Gorgias περὶ φύσεως ἢ τοῦ μὴ ὄντος, de la cual dá las noticias más completas Aristóteles en su escrito sobre Meliso, Jenófanes y Gorgias.

[4]) πειθοῦς δημιουργός. [Véase Platon, *Gorgias*, p. 455, a, y *Prolegomena in Hermog.*, en Walz, *Rhet. gr.*, t. 7, p. 33.]

[5]) [Gracias á recientes excavaciones, ha sido descubierto el pedestal formado por un bloque de mármol negro, de la estatua de Gorgias erigida en Olimpia por Eumolpo, nieto de su hermana, y de la cual habla Pausanias, 6, 17, 7; lleva una inscripción en cuatro disticos, el tercero de los cuales dice así:

Γοργίου ἀσκήσαι ψυχὴν ἀρετῆς ἐς ἀγῶνας
οὐδείς πω Ξνητῶν παλλίον' ηὗρε τέχνην].

ba gran cosa de los pensamientos y opiniones que hubiera de exponer; sino que, como otros sofistas, se entretenía en tratar ciertos temas generales llamados *loci communes*, cuyo hábil empleo siempre sirvió á los oradores para disimular su ignorancia en lo tocante al asunto propio de sus discursos. De este mismo género eran los panegíricos y las invectivas que Gorgias escribió sobre todo linaje de asuntos, y que le servían de ejercicio para combatir y defender opiniones generalizadas y justificadas convicciones, buscando á lo malo un lado bueno y á lo bueno un lado malo. De idéntica índole eran también las conclusiones capciosas que había tomado de la escuela de Elea, para aparecer á los ojos de la multitud ignorante como pensador profundo, y para confundir completamente las nociones de lo verdadero y de lo falso. Tales fueron las armas con cuyo auxilio Gorgias prometía, según la expresión entonces en uso, que siempre el argumento más débil, esto es, la mala causa, vencería al argumento más fuerte, esto es, la buena causa [1]).

Pero Gorgias consagraba con predilección sus estudios á la forma del discurso; y, en realidad, sabía engañar tan bien no solo el oído, sino el sentimiento de los griegos harto accesible á estos encantos, con palabras altisonantes y frases artísticamente construídas, que hacía olvidar por algún tiempo lo hueco de sus declamaciones. Como la prosa se hallaba entonces en la primera etapa de su desenvolvimiento artístico y aun no conocía ella misma el vigor y las bellezas de que podía disponer, era muy natural que se amoldase en lo posible al modelo de la poesía, desde hacía largo tiempo desarrollada y perfeccionada; el oído de los griegos, acostumbrado casi exclusivamente al estilo poético, exigía además de la prosa, si ésta no quería quedar reducida á simple medio de comunicación de ideas y sentimientos y si aspiraba también á la belleza, mucha semejanza con la poesía. Ahora bien: Gorgias se amoldó á estas exigencias, por dos distintos medios: en primer lugar, mediante el empleo de vocablos poéticos, en particular de palabras inusitadas y neologismos á que sobre todo eran grandemente aficionados los poetas líricos y ditirámbicos [2]); y como este colorido poético no requería gran alte-

[1]) ἥττων y κρείττων λόγος.

[2]) Aristóteles, *Retórica*, 3, 1, 3, y 3, 1, atribuye especialmente á Gorgias y Licofron, los διπλᾶ ὀνόματα. En la *Poética*, 22, dice que los διπλᾶ ὀνόματα, esto es, neologismos y vocablos desusados, concurrían sobre todo en el ditirambo.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

za de ideas ni arranque alguno de la fantasía, sino que era un adorno meramente exterior, el estilo de Gorgias tenía mucho de enfático é hinchado; por esto el hablar en este estilo recibió en la Retórica griega el gráfico nombre de *gorgiasear* [1]). En segundo lugar, el gusto de entonces exigía de la prosa una compensación de las proporciones rítmicas de la poesía; y á esto también proveyó Gorgias, construyendo las frases con tal simetría que les daba todo el aspecto de miembros correspondientes entre sí y paralelos, y al conjunto, el carácter de un discurso artísticamente medido. Tales eran, por ejemplo, las frases de igual longitud, las de idéntica forma, las que terminaban de la misma manera [2]), y las palabras de composición análoga y de sonidos iguales, esto es, que casi riman [3]); además las antítesis, en las cuales, sobre la oposición de los pensamientos, se procuraba la exacta correspondencia de las diversas partes: artificios todos ellos que fácilmente llevaban al orador á imaginar aquellas combinaciones violentas y rebuscadas [4]) que ya Epicarmo había ridiculizado y censurado en los oradores sicilianos [5]). Agréguese á

---

[1]) Γοργιάζειν. [Esta palabra parece haber sido inventada por Filostrato.]

[2]) ἰσόκωλα, πάρισα, ὁμοιοτέλευτα. [Véase Volkmann, *Die Rhetorik der Griechen und Römer*, Leipzig, 1874, p. 409 y ss., y Ciceron, en *De Oratore*, cap. 52, § 175.]

[3]) παρονομασίαι, παρηχήσεις. [Véase Volkmann, *op. cit.*, p. 441.]

[4]) Como se vé por esta definición rebuscada, pero ingeniosa, de la ilusión trágica: ἀπάτη, decepción:

ἦν ὅ τε ἀπατήσας δικαιότερος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος
καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος,

esto es, donde el que engaña cumple con su deber mejor que el que no engaña, y donde el engañado muestra sentir el arte más que el que no lo está. [Citada por Plutarco, *De gloria Atheniensium*, c. 5, y *De audiendis poetis*, c. 1.] Todas estas figuras se hallan reunidas en el fragmento más importante y evidentemente auténtico, de la oración fúnebre de Gorgias, que los escolios á las obras de Hermógenes [*Maximus Planud. ad Hermog.*, περὶ ἰδεῶν, en Walz, *Rhet. gr.*, t. 5, p. 548 y siguientes] han conservado. Foss, *De Gorgia Leontino*, Halis, 1828, p. 69. Spengel, Συναγωγή, p. 78.

[5]) En el verso τόκα μὲν ἐν τήνοις ἐγὼν ἦν, τόκα δὲ παρὰ τήνοις ἐγών, en el cual hay una antitesis de palabras, no de sentido, fácil de resultar cuando se tiene la manía de las antitesis. Véase especialmente Demetrio, *De elocutione*, § 24. [Con razon observa Spengel en su comentario á la *Retórica* de Aristóteles, p. 401, que no puede admitirse en modo alguno que Epicarmo se burlara de la Retórica, cuando este arte no había sido aun inventado. Demetrio, que sólo conocía el verso por la *Retórica* de Aristóteles, 3, 9, p. 1410, b, 4, donde, por lo demás, todos los manuscritos dicen ἐν τήων, parece haber sentado una hipótesis falsa.]

todo esto los chistes y las agudezas con que Gorgias salpicaba sus discursos, y se comprenderá cómo esta prosa artística y literaria, que ni era poesía ni el lenguaje vulgar y ordinario, pudo impresionar tan vivamente á los atenienses cuando la oían por vez primera. Que este estilo se acomodaba perfectamente al gusto de la época, el cual iba poco á poco desarrollándose y progresando, demuéstranlo bien á las claras la rapidez con que se propagó y el incremento que recibió en la escuela de Gorgias. Ya anteriormente hemos hablado de las antítesis y parítesis de *Agaton* [1]). *Polo* de Agrigento [2]), discípulo predilecto y partidario entusiasta de Gorgias, superó á todos los demás en amor á estos artificios del estilo y á minuciosas puerilidades [3]); y *Alcidamas*, discípulo también de Gorgias, á menudo citado por Aristóteles, aventajó á su maestro así en la altisonancia de la dicción, como en la afectada elegancia de las antítesis [4]).

---

[1]) Cap. XXVI.

[2]) [Además de Polo, parece que también fué uno de los discípulos más importantes de Gorgias, Licimnio, á quien Aristóteles nombra repetidamente. También puede citarse á Protarco, sofista que figura en el *Filebo* de Platon, y respecto del cual debe verse á R. Hirzel en *Hermes*, vol. 10, p. 254 y 255.]

[3]) Platon ridiculiza su amor á la asonancia, con el apóstrofe: ὦ λῷστε Πῶλε.

[4]) Las declamaciones que se conservan con los nombres de *Gorgias*, *Alcidamas* y *Antistenes*, discípulo también de Gorgias, son tenidas con razon por imitaciones de retóricos posteriores. [Véase sobre este particular, á Blass, *Geschichte der attischen Beredsamkeit von Gorgias bis auf Lysias*, p. 65 y ss. Por lo que toca á Alcidamas, debe verse la Disertación de J. Wahlen en las *Sitzungsber. der phil. hist. Kl. der kais. Akademie in Wien*, vol. 43, p. 491 y ss. Nietzsche en el *Rhein. Museum*, vol. 25, p. 528—540 y vol. 28, p. 210 y ss., presenta como verosímil el que haya sido tomado del Μουσεῖον de Alcidamas, el asunto del *Certamen Homeri et Hesiodi*.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ®
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

CAPÍTULO XXXIII

Comienzos de la elocuencia política y forense en Atenas.

El arte oratoria, en Atenas, debió su desenvolvimiento á la unión de la elocuencia natural de los estadistas atenienses, singularmente de Pericles, con los estudios retóricos de los sofistas. El primero en quien claramente se patentizó esta unión, fué *Antifon*, hijo de Sofilo [1]), natural de Rhamno. Antifon era al par que estadista y hombre muy versado en los negocios, retórico de escuela. Que era lo primero, demuéstralo Tucídides al decir que si bien el gobierno oligárquico de los Cuatrocientos había sido propuesto al pueblo por Pisandro, quien desarrolló el plan y contribuyó más eficazmente que otro alguno á ponerlo por obra, fué Antifon, «hombre—continua el historiador [2])—no inferior en mérito á ninguno de sus contemporáneos, y que sobre todo se distinguía por una gran madurez de juicio y por la brillantez y claridad con que exponía sus ideas. Cierto que no dirigía arengas á la Asamblea ni se inmiscuía espontáneamente en contiendas judiciales, porque temía á la desconfianza del pueblo el cual miraba con gran prevención la energía y el vigor incontrastable de su palabra [3]); pero también es verdad que no había en Atenas hombre más apto que él para ayudar con sus consejos á los que tenían que sostener algún litigio ante los tribunales ó ante la Asamblea popular. La defensa que hizo de su conducta, cuando derribado el gobierno de los Cuatrocientos por el partido democrático, fué acu-

---

[1]) [Sobre Sofilo, véase más adelante la nota 3 de la pág. 339. Debe distinguirse del Antifon de Ramno, el sofista Antifon, su contemporáneo. Respecto de este último, véase la disertación de H. Sauppe, *De Antiphonte Sophista*, Göttingen, 1867, y von Wilamowitz Möllendorf, *Hermes*, vol. II, p. 295 y ss.]

[2]) [8, 68. Ciceron en el *Brutus*, 12, § 47, se remite á este pasaje.]

[3]) δεινότης, vocablo empleado aquí en su sentido más lato: la mayor fuerza posible de persuasión.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

sado y amenazado con la muerte por haber sido él uno de los que contribuyeron al establecimiento de aquel sistema político, era tenida por la más notable de las pronunciadas hasta aquella época» [1]). Mas de nada le sirvió en esta ocasión su elocuencia incomparable, cuyos efectos neutralizaba la desconfianza del pueblo. Las intrigas de Teramenes causaron su perdición; ejecutado el año 2 de la 92.ª Olimpiada, 411 a. Chr., á la edad de setenta años próximamente [2]), fué confiscado su patrimonio, y privados sus descendientes de los derechos de ciudadanía [3]).

De lo que Tucídides dice, se infiere claramente cuál fué el uso que Antifon hizo de su oratoria. Jamás acudió á las Asambleas para aconsejar al pueblo, ni compareció ante los tribunales como acusador público; no hablaba públicamente sino en asuntos propios y cuando era atacado; en los demás casos trabajaba para los demás. Gracias á él adquirió grande importancia el oficio de *escritor de discursos* [4]), profesión que por largo tiempo no fué tenida por tan honrosa como la de orador; pero aunque no pocos atenienses la miraban con desprecio, hasta los grandes oradores se dedicaron también á escribir sus arengas, cosa que hacían poco menos que indispensable las mismas instituciones de Atenas. En efecto: como en los litigios privados estaban obligadas á hablar las partes contendientes, y como en los procesos públicos, si todo

[1]) Es muy de lamentar que no se haya conservado esta oración. Harpocracion la cita á menudo con este título: ἐν τῷ περὶ μεταστάσεως. [Á este discurso se refieren las siguientes palabras de la *Ética* de Eudemo, 3, 5: καὶ μᾶλλον ἂν φροντίσειεν ἀνὴρ μεγαλόψυχος τι δοκεῖ ἐνὶ σπουδαίῳ ἢ πολλοῖς τοῖς τυγχάνουσιν, ὥσπερ Ἀντιφῶν ἔφη πρὸς Ἀγάθωνα κατεψηφισμένος τὴν ἀπολογίαν ἐπαινέσαντα.]

[2]) Si es cierto que nació, como se asegura, hacia el año 1 de la 75.ª Olimpiada, 480 a. Chr. Su avanzada edad y su elocuencia le conquistaron, según parece, el sobrenombre de *Nestor* con que era conocido de los atenienses. [Filostrato, *Vit. Sophist.*, 1, 15, 2, dice: προσρηθεὶς Νέστωρ ἐπὶ τῷ περὶ παντὸς εἰκὼν ἂν κεῖσαι.]

[3]) El plebiscito que le acusaba y la sentencia del tribunal, se hallan en las *Vitae X Oratorum*, entre los escritos de Plutarco, cap. 1, 23—29.

[4]) λογογράφοι llamaba el pueblo de Atenas á los que en esto se ocupaban. [Véanse los escolios al *Fedro* de Platon, p. 317 de Bekk: λογογράφους γὰρ ἐκάλουν οἱ παλαιοὶ τοὺς ἐπὶ μισθῷ λόγους γράφοντας καὶ πιπράσκοντας αὐτοὺς εἰς δικαστήρια, ῥήτορας δὲ τοὺς δι' ἑαυτῶν λέγοντας. Platon, *Euthyd.*, p. 289, d. y f., emplea el vocable λογοποιοί con el mismo despreciativo tono que en el *Fedro*, p. 257, c, d. De lo que se motejaba el uso de un discurso hecho por un logógrafo, habla de propósito el autor de la llamada *Retórica á Alejandro*, c. 36. También debe verse la nota de Spengel á este pasaje.]

ciudadano tenía derecho á acusar, el acusado en cambio no podía hacerse defender por otro y sólo después de la sentencia podía algún amigo intervenir para ampliar y explicar un punto cualquiera del proceso, claramente se comprende que en aquella época, en que se exigía ya mucho del que compareciera ante los tribunales de justicia, la mayoría de los atenienses necesitados de ajeno auxilio, pidieran ayuda para componer sus discursos ó los recitaran tal y como un orador ya experto los hubiera compuesto para ellos. Como se ve, los llamados *logógrafos* como Antifon, Lisias, Iseo y el mismo Demóstenes, desempeñaban igual papel que los *patroni* ó *causidici* romanos y que los abogados de hoy; bien que eran menos estimados que estos últimos, si al mismo tiempo no intervenían también en los negocios públicos [1]). La costumbre de escribir discursos para otras personas, llevó verosímilmente como por la mano, á otra costumbre que pronto llegó á generalizarse: la de escribir discursos para darlos á conocer á personas que no estuvieran en ellos interesadas; es por lo menos, indudable, que Antifon fué el iniciador de este sistema [2]).

Antifon, además, creó una escuela de Retórica, en la cual educaba para oradores á varios jóvenes; y siguiendo la costumbre por Corax establecida, consignó sus principios y doctrinas en un libro de *Arte retórica*. Como maestro de Retórica, Antifon tiene íntimas conexiones con los sofistas, á quienes, aunque no recibió enseñanzas de ninguno de ellos [3]), debió conocer muy de cerca;

[1]) Ya Antifon fué censurado por Platon el cómico, por escribir discursos á cambio de dinero. Focio, *Cod.*, 259. [De acuerdo con las *Vitae X Oratorum*, p. 833, c, y Filóstrato, *Vit. Sophist.*, 1, 15.]

[2]) *Orationem primus omnium scripsit*, dice de él Quintiliano, *Inst. Orat.*, 3, 1, 11. [Más categóricamente dice Diodoro (verosímilmente el mismo de quien Suidas en la palabra Πωλίων, cita una ἐξήγησις τῶν ζητουμένων παρὰ τοῖς τ' ῥήτορσιν), en Clemente Alejandrino, *Stromat.*, 1, p. 365: πρῶτον δικανικὸν λόγος εἰς ἔκδοσιν γραψάμενον. Véase además Hermógenes, π. ἰδεῶν, p. 415 de Spengel.]

[3]) Tal demuestra el γένος Ἀντιφῶντος. La cronología rechaza como imposible la suposición de que el padre de Antifon fuera sofista. (*Vitae X Oratorum*, 1, Focio, *Codex*, 259.) [Los antiguos se muestran en desacuerdo respecto á si, además del Antifon orador, existió otro Antifon sofista. Véase Dídimo, en Hermógenes, π. ἰδεῶν, t. 3, p. 385, de Walz. El Antifon citado por Jenofonte, *Mem.*, 1, 6, no es evidentemente el orador, sino el mismo á quien Suidas llama τερατοσκόπος con el apodo de λογομάγειρος. Plutarco, *Vitae X Oratorum*, da la noticia de que algunos atribuyeron á Antifon la obra de Glauco de Rhegium. No son convincentes los argumentos en que se funda G. Perrot, *L'eloquence po-*

como Protágoras y Gorgias, trataba y discutía temas que, destinados puramente á servir de ejercicio, no tenían ningún fin práctico inmediato. Estos podían ser, bien temas de general aplicación á que recurrían en las más diversas ocasiones, los llamados *loci communes* [1]): bien argumentos ajustados á casos particulares, ingeniosamente tejidos á fin de que pudieran servir lo mismo en la defensa que en la acusación, y para que los oradores ejercitasen su habilidad sofística que consistía en presentar de una manera igualmente razonable y plausible las más contrarias causas.

Entre los quince discursos de Antifon que han llegado hasta nosotros, hay doce que merecen ser comprendidos en esta última clase de ejercicios de escuela; estas doce oraciones forman tres *tetralogías*, de manera que cada cuatro de ellas tratan un mismo asunto, y son los discursos y respectivas réplicas del acusador y del defensor [2]). El asunto sobre que versa la primera de estas tetralogías es el siguiente: un ciudadano que, de noche y acompañado de un esclavo, regresa á su casa después de haber asistido á un banquete, es atacado por varios asesinos: el ciudadano queda muerto en el acto, y el esclavo vive el tiempo suficiente para poder declarar ante los parientes del muerto, que ha reconocido en uno de los asesinos á un hombre que profesaba grande enemistad á su señor y que estaba amenazado de perder un pleito importante que sostenía con él; entonces el individuo en cuestión es denunciado por los parientes del muerto. Los discursos, en este caso, van encaminados á reforzar ó debilitar el valor de aquella deposición y de las demás circunstancias que concurrieron en el hecho; y toda la habilidad del abogado estriba en presentar bajo un aspecto favorable á su cliente, cuanto concierne á la verosimilitud de la comisión del delito [3]). Así, por ejemplo, mientras que el acusador concede la mayor importancia á la enemistad

litique et judiciaire à Athènes, Paris, 1873, p. 141 y ss., para atribuir á Antifon el orador, varios fragmentos conservados en el *Florilegio* de Estobeo.]

[1]) La repetición exacta de lugares comunes de este linaje en varios discursos de Antifon, demuestra que éste se ejercitaba también en estos *loci communes*, y que los intercalaba donde quiera que podía sacar de ellos algún partido. Véase el que versa sobre la *Muerte de Herodes*, § 14, 87, y el del *Coreuta*, § 2 y 3.

[2]) Λόγοι πρότεροι καὶ ὕστεροι. [Véase además Filóstrato, *Vit. Sophist.*, 1, 15, 2.]

[3]) τὰ ἐξ εἰπότων, á veces también τεκμήρια, y porque necesitaban servirse del arte del abogado, ἔντεχνοι πίστεις. Por el contrario, los argumentos que sólo sirven para probar, llamábanse entre los retóricos antiguos ἄτεχνοι πίστεις. [Véase Aristóteles, *Retórica*, 1, 2, 2.]

entre el agresor y el muerto, que habría movido á aquél á realizar el crimen, el acusado sostiene que no habría cometido un asesinato del cual pudiera suponérsele autor. Mientras que el primero encomia la importancia de la declaración del esclavo, único testimonio admisible en el proceso, el segundo sostiene que no se habría establecido el tormento para los esclavos, si se fiara en sus simples declaraciones. A esto contesta entre otras cosas el acusador en su réplica, que á los esclavos se daba tormento sólo á fin de descubrir crímenes que ocultaran por complacer á sus amos, pero que en casos como el presente se les emancipaba para que su testimonio fuera el de un hombre libre [1]); por lo que toca al argumento de que el acusado habría temido que las sospechas recayeran sobre él, este temor no es bastante á neutralizar el que le produjera el peligro inminente de perder el pleito. A su vez el acusado observa, entre otras cosas, que si el hombre libre se guarda muy bien de incurrir en falso testimonio ante el peligro de perder su honor y su fortuna, nada puede impedir al esclavo acusar antes de morir y en interés de la familia de su señor, al enemigo jurado de la misma. Después de haber sacado todo el partido posible de las circunstancias que hacen verosímil su inocencia, termina anunciando que no sólo probará su inculpabilidad con probabilidades [2]), sino también con hechos, á cuyo fin ofrece que todos sus esclavos y esclavas declararán, aunque según costumbre en Atenas se les dé tormento, que él, el acusado, no salió de su casa la noche en que se cometió el crimen.

Hemos querido hacer resaltar estos argumentos, escogidos entre otros muchos en pro y en contra igualmente hábiles y especiosos, á fin de dar á los lectores que no conozcan aún los discursos de Antifon, sumaria idea de la habilidad, inventiva y agudeza con que los abogados de entonces sabían mostrar como favorables á sus respectivos clientes, los hechos y circunstancias comprobados en un proceso. El arte sofístico de presentar como buena la mala causa, confundíase de tal suerte en la escuela de

[1]) La libertad personal era indispensable para atestiguar: tal era el sentido genuino de la palabra μαρτυρεῖν. A los esclavos se les hacía declarar en el tormento.

[2]) En el párrafo 10 dice con gran agudeza: «aunque declaran su propósito de persuadirme con argumentos basados en simples probabilidades, sostienen, no que verosimilmente soy yo el asesino, sino que lo soy en realidad.» [Véase la nota 2 de la pág. 214 del presente tomo.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN © DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Antifon con la oratoria forense [1]), que no parecía extraño que una misma persona escribiera discursos para ambos contendientes.

Además de estos ejercicios retóricos [2]), poseemos tres discursos forenses que Antifon escribió para tres procesos reales y verdaderos: una acusación contra su suegra, por envenenamiento; una defensa con motivo del asesinato de Herodes; y otra defensa de un corego, uno de cuyos coreutas había muerto envenenado durante los ensayos. Estos discursos, motivados todos ellos por acusaciones de asesinato [3]), han sido clasificados entre las tetralogias cuyos asuntos son tramas de igual índole, pero meramente ficticias é inventadas. Era cosa corriente entre los eruditos antiguos [4]), clasificar los discursos de los oradores griegos según la índole de los procesos en que se fundaban; y esta costumbre explica á menudo muchas citas de los gramáticos, en que se mencionan, por ejemplo, las oraciones sobre tutela, deudas y negocios mercantiles, como otras tantas subdivisiones y clases de discursos. Ahora bien: de Antifon sólo se han conservado las oraciones sobre asesinato, como de Iseo sólo se conservan los discursos sobre herencias; y en todos ellos brilla la misma agudeza y habilidad en los argumentos y la misma perspicacia que en las tetralogias, pero unidas á un esmero mayor en el desarrollo de la tesis y en la severidad del estilo; como que en las tetralogias el autor no tiende á otra cosa que á buscar argumentos y relacionarlos convenientemente.

Estos discursos, los más completos que se conservan, deben ser contados entre los más importantes monumentos que poseemos para la historia de la elocuencia. Bajo el punto de vista del estilo, tienen grandísima analogía con la *Historia* de Tucídides y los discursos en ella intercalados, confirman la noticia por muchos gramáticos [5]) trasmitida, de que Tucídides recibió de Antifon lecciones de Retórica: noticia que se halla en perfecta armonía con las vicisitudes porque ambos atravesaron [1]). Los mismos eruditos antiguos asocian frecuentemente los nombres de Antifon y Tucídides [2]), citándolos como maestros sobresalientes de la severa oratoria antigua [3]), cuyo carácter debemos investigar al punto. No consiste en modo alguno tal carácter, como podría suponerse juzgando por el vocablo con que se la designa y el cual sólo puede ser justificado por la comparación con la oratoria elegante, tersa y pulida de épocas posteriores; no consiste, repito, en una aspereza rebuscada y chocante de la expresión; sino en que lo que sobre todo procura el orador, es exponer sus ideas con la misma claridad y precisión con que las ha concebido. Los oradores de aquella época, incontestablemente faltos de ejercicio y de soltura, mostraban precisamente por esto mismo, extraordinario vigor y frescura de pensamiento; y muchas ideas que más tarde y por virtud de la repetición frecuente, tornáronse en triviales y fueron utilizadas á la ligera y de un modo superficial, eran emitidas entonces con toda la energía del alma, á la cual proporcionaban á su vez el placer que produce la clara comprensión de las cosas. Prescindiendo del valor intrínseco y la importancia de los pensamientos, hallamos siempre en escritores como Antifon y Tucídides una actividad y una elasticidad tan infatigables del ingenio, que eclipsan—para no ir más lejos—á Demóstenes y Platon, no obstante ser mayores la experiencia y cultura de estos últimos.

Considerando ahora y en primer término los diversos elementos del discurso, para pasar después á la composición sintáxica

---

[1]) δικανικὸν γένος.

[2]) [Según una hipótesis de Spengel y Sauppe, en sus *Quaestiones Antiphonteae*, Göttingen, 1861, estas tetralogias formaban un apéndice al τέχνη de Antifon.]

[3]) Φονικαὶ δίκαι.

[4]) Se ve frecuentemente en Dionisio de Halicarnaso.

[5]) El testimonio más importante es el de Cecilio de Calacte, retórico distinguido del tiempo de Ciceron, y muchos cuyas notables apreciaciones é importantes noticias se conservan aún. Véase Plutarco, *Vitae X Oratorum*, I, y Focio, *Bibliothek*, *Codex*, 259. Es, por otra parte, muy verosímil que al hablar Platon, *Menexen.*, p. 236, a, de un discípulo de Antifon, aludiese á Tucídides. [Cecilio debió florecer algo más tarde: era contemporáneo, aunque más joven, de Dionisio de Halicarnaso; así es que su florecimiento debe ser colocado en la época de Augusto, hacia el año 20 a. Chr. Véase Burckhardt, *Caecilii rhetoris fragm.* Basileæ, 1863, p. 5.]

[1]) Cuando los estudios retóricos eran una novedad, Tucídides, de edad de veinte años, pudo muy bien ser discípulo de Antifon, que tenía unos ocho años más que él. [Classen, en la introducción á la historia de Tucídides, p. XIX, sólo tiene por verosímil que entre ellos mediaran relaciones de amistad, y descubre en las palabras de Tucídides, 8, 68, la expresión de su piedad.]

[2]) Dionisio de Halicarnaso, *De verb. comp.*, p. 150 de Reiske; Trifon en Walz, *Rhetor. gr.*, tomo 8, p. 750 y otras.

[3]) αὐστηρὸς χαρακτήρ, αὐστηρὰ ἁρμονία, *austerum dicendi genus*. Véase Dionisio de Halicarnaso, *De compos. verbor.*, p. 147 y ss.

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

de estos mismos elementos, lograremos ver al propio tiempo con toda claridad el rumbo de las ideas de estos escritores. Por lo pronto, es rasgo característico así de Antifon como de Tucídides, la precisión y exactitud en el uso de los vocablos [1]: cualidades que, entre otras cosas, muéstranse patentes en el cuidado puesto en distinguir y determinar palabras sinónimas. Este cuidado debido á la iniciativa de Pródico degeneró á menudo, aun en las obras de este mismo sofista, en exagerado y afectado [2]. Prescindiendo de las palabras consideradas aisladamente, la riqueza de formas gramaticales y la facilidad que tiene la lengua griega de crear voces nuevas, daban á los escritores, medios de crear categorías enteras de vocablos que indicaran las modificaciones más sutiles de una idea; como por ejemplo, los participios neutros que denotan una fuerza y un vigor tan diferente de la simple cualidad, como del acto particular [3]. Por lo que hace á las formas gramaticales y á las conjunciones, es la verdad que los escritores antiguos, á quienes lo que sobre todo importaba era representar las más delicadas modificaciones del pensamiento introduciendo cambios en la forma de las palabras, aun á riesgo de dar á la expresión demasiada aspereza, no se cuidaron gran cosa del desenvolvimiento regular y ordenado que da facilidad y elegancia al discurso [4]. Por lo que hace al enlace de las proposicio-

---

[1]) ἀκριβολογία ἐπὶ τοῖς ὀνόμασιν, la llama Marcelino, *Vita Thucyd.*, § 36. [Esta exactitud en la elección de los vocablos debe ser considerada como fruto de la diligencia y cuidado con que los sofistas atendían á la ὀρθοέπεια.]

[2]) Como cuando se lee en el discurso de Antifon sobre la *Muerte de Herodes*, § 94 (según el texto más probable): «Ahora sois investigadores (γνωρισταί) de las pruebas; luego seréis jueces (δικασταί) del proceso; ahora congeturáis (δοξασταί), luego reconoceréis (κριταί) la verdad.» Hállanse análogos ejemplos en los §§ 91 y 92.

[3]) Así, Antifon, *Tetral.* I, γ, § 3, dice: «El peligro y la deshonra, más importantes que la contienda, habrían bastado, si ellos al fin se hubieran resuelto á seguir este camino, para σωφρονίσαι τὸ θυμούμενον τῆς γνώμης;» esto es, para apagar en su corazon el fuego de las pasiones.» Tucídides, que gustaba tanto como el mismo Antifon de este modo de expresar las ideas, conviene también con él en este τῆς γνώμης τὸ θυμούμενον, 7, 68.

[4]) Citaré como ejemplo el paso frecuente de la proposición copulativa á la adversativa, que hallamos en el mismo Antifon. El escritor comienza por καί, pero en lugar de continuar con otro καί, lo sustituye con un δέ. De este modo los dos miembros van colocados al principio, como partes, correspondientes entre sí, de un mismo todo, y resalta más la oposición en que el segundo miembro se encuentra respecto del primero.

nes, el estilo de Antifon y el de Tucídides, ocupan el punto medio entre el estilo de Heródoto que enlaza simplemente un miembro con otro [1]), y el estilo periódico de la escuela de Isócrates. Más adelante veremos cómo fué cultivado por esta escuela el período, el cual produce el efecto de un todo completo y acabado; por ahora basta con que consignemos que los discursos de Antifon y de Tucídides carecen en absoluto de redondez en los períodos. Sin embargo, hállanse en las obras de estos escritores largas cláusulas que revelan á la vez su habilidad y maestría en el arte de enlazar ideas y observaciones. Pero estas cláusulas no son sino series de amontonados pensamientos sin límite fijo, y susceptibles de ser continuadas hasta el infinito, mediante la adición de cualquiera otra circunstancia de menor interés y relacionada con la tesis principal, que el escritor pudiera conocer más adelante [2]); no en modo alguno una suma de pensamientos formando un solo cuerpo y perfilada y acabada en todas sus partes. Las proposiciones coordinativas y no las subordinativas, esto es, las proposiciones copulativas, adversativas y disyuntivas [3]), fueron las más cultivadas en este período de la elocuencia, y las que mejor conservaron el artístico equilibrio de sus miembros. Es, en efecto, cosa muy digna de tenerse en cuenta, la habilidad con que un orador como Antifon, sabía ordenar sus pensamientos de modo que produjeran estas combinaciones *binarias* de miembros correspondientes entre sí ó completamente opuestos, y la maestría con que sabía presentar bajo todas sus fases esta relación simétrica, y conservar dicha simetría en cada una de las partes de su obra, como si ésta fuera una obra arquitectónica.

Véase una muestra de lo que venimos diciendo: apenas el orador comienza á hablar de la muerte de Herodes, cuando vémosle engolfarse en un sistema de proposiciones paralelas del género citado: «Quisiera, ¡oh jueces!» exclama, «que la energía de mi palabra y mi conocimiento de los negocios, estuvieran en armonía con mi situación desgraciada y los padecimientos que he sufrido; pero de estos últimos me han cabido en suerte más de

---

[1]) λέξις εἰρομένη. [Véase la pág. 54 del presente tomo.]

[2]) Al tratar de Tucídides hablaremos más extensamente de este género de proposiciones, que tienen en la narración histórica su asiento propio.

[3]) Las proposiciones con καὶ (τε) καί, con μὲν — δέ, con ἤ (πότερον) ἤ. Todas ellas juntas forman la ἀντικειμένη λέξις.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN © DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

los que la justicia pide, y de aquellas primeras cualidades carezco más de lo que á mi interés conviene. Cuando mi vida peligraba por virtud de una acusación injusta, de nada me sirvió el conocimiento de los negocios; y ahora que debe salvarme una exposición verídica de todo lo acontecido, mi ineptitud para hablar me perjudica, etc.». Claramente se ve que esta construcción simétrica [1]), tiene su base en una especial tendencia del pensamiento: esto es, en la costumbre de comparar y distinguir, de disponer y colocar las diferentes partes de un asunto, de manera que resalten con la mayor claridad posible su semejanza ó desemejanza; en suma, en aquella singular combinación de penetración y de agudeza que caracterizaba á los antiguos atenienses. No hay que negar, sin embargo, que este modo de hablar ofrecía no pocos atractivos, y que gracias á ellos, fué cultivado este paralelismo de los miembros más de lo que realmente permitían las condiciones naturales de las ideas; sobre todo cuando á tal prurito de contraponer ideas y equilibrar pensamientos se unió un juego de sonidos destinado á dar mayor realce á estas combinaciones y aun á hacerlas sensibles para el oído; á menudo, sin embargo, fué cultivado con tal exageración, que hacía perder de vista las mismas ideas.

En esta simetría arquitectónica de las proposiciones, era donde hallaban su terreno propio todas las figuras retóricas que hemos mencionado al hablar de Gorgias: *isocola*, *homeoteleuta*, *parisa*, *paronomasia* y *parequesis;* todas las cuales se hallan en los discursos de Antifon, si bien no tan frecuentemente como en los de Gorgias, empleadas con moderación y habilidad áticas. Sin embargo, Antifon se complace también en equilibrar perfectamente sus antítesis, asignando á cada miembro el mismo número de vocablos, á ser posible de idéntico sonido [2]), y en contraponer palabras que casi rimen entre sí, á fin de hacer más sensible la diferencia de las ideas [3]). Su estilo, además, tiene la regularidad rebus-

[1]) ἐναρμόνιος σύνθεσις, en Cecilio de Calacte (Focio, *Codex*, 259), *concinnitas* en Ciceron, *Brutus*, c. 83.

[2]) Como, por ejemplo, en el discurso sobre la *Muerte de Herodes*, § 73: «Vuestro poder para salvarme conforme á la justicia, debe ser más fuerte que el deseo de mis enemigos de perderme contra la justicia:» τὸ ὑμέτερον δυνάμενον ἐμὲ δικαίως σώζειν, ἢ τὸ τῶν ἐχθρῶν βουλόμενον ἀδίκως ἐμὲ ἀπολλύναι.

[3]) Hallamos un ejemplo de esta paronomasia en el discurso sobre la *Muerte de Herodes*, § 91: «Si al fin ha de cometerse un error, es más conforme á la piedad absolver injustamente, que condenar contra justicia:» ἀδίκως ἀπολῦσαι ὁσιώτερον ἂν εἴη τοῦ μὴ δικαίως ἀπολέσαι. [Véanse también las palabras que siguen inmediatamente á aquéllas: τὸ μὲν γὰρ μόνον ἁμάρτημά ἐστι τὸ δὲ ἕτερον καὶ ἀσέβημα. Una cosa análoga se dice en *Orat.*, 1, § 15: εἶναι φάσκουσα αὐτῆς μὲν τοῦτο εὕρημα, ἐκείνης δ' ὑπηρέτημα, ó § 21: ἀδέως καὶ ἀκλεῶς.]

cada que recuerda la simetría rígida y el paralelismo de las actitudes, que ostentan las obras más antiguas de la escultura griega.

Si bien Antifon, con el empleo de estos artificios denominados por los antiguos figuras del discurso [1]), daba á su estilo cierto sabor arcáico, en cambio, según la juiciosa observación de uno de los mejores retóricos de la antigüedad [2]), no hizo uso alguno de las figuras de pensamiento [3]). Los giros del pensamiento que turban é interrumpen el gradual y tranquilo desenvolvimiento del mismo, nacen las más veces de las pasiones ó de la emoción, y son los que dan al discurso efectos patéticos: como el repentino arranque de indignación, la pregunta irónica y burlona, la repetición enérgica de la misma idea bajo formas varias [4]), la gradación cada vez más viva é incontrastable [5]), la interrupción repentina del discurso como si lo que quedara por decir superase á toda expresión posible [6]). Mas en tales figuras el artificio iguala frecuentemente á la emoción del espíritu, como acontece por ejemplo, cuando se aparenta buscar una determinada expresión por no encontrarse la más adecuada á la idea, para dar luego á la palabra la mayor energía posible [7]); cuando se rectifica lo dicho, para aparentar que se es excesivamente escrupuloso en el empleo de los vocablos [8]); cuando se supone que ha de ocurrirse al adversario una respuesta cualquiera, cual si fuese obvia é inevitable [9]);

[1]) σχήματα τῆς λέξεως.

[2]) Cecilio de Calacte, en Focio, *Codex*, 259, p. 485 de Bekker, el cual añade con buen sentido, que no quiere sostener que no se encuentra en Antifon ni una sola figura de pensamiento, sino que no las busca *con estudio*, κατ' ἐπιτήδευσιν, y que sólo las ofrece muy rara vez.

[3]) σχήματα τῆς διανοίας.

[4]) Polyptoton. [Véase Volkmann, *Die Rhetorik der Griechen und Romer*, p. 400.]

[5]) Climax. [Volkmann, *op. cit.*, p. 403.]

[6]) Aposiopesis. [Volkmann, *op. cit.*, p. 429.]

[7]) Aporia. [Volkmann, *op. cit.*, p. 423.]

[8]) Epidiorthosis, llamada también metanea [y epanorthosis, epitimesis é hypallage. Véase Volkmann, *op. cit.*, p. 423.]

[9]) Anthypophora, *Subjectio*. [Á veces también hypophora. Véase Volkmann, *op. cit.*, p. 221 y 420.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

cuando se fuerzan y violentan palabras de otra persona para darles un sentido completamente diverso al que la dicha persona les diera [1]), etc. Todas estas figuras son perfectamente ajenas al estilo de la antigua elocuencia ateniense, por motivos que no alcanza á esclarecer la historia de las escuelas de Retórica, y cuya razon de ser está en el desarrollo y transformaciones del carácter del pueblo de Atenas. Como hemos dicho ya, estas figuras descansan bien en una pasión violenta que repugna todo freno, bien en un astuto disimulo que no rechaza medio alguno que pueda darle las mejores apariencias [2]). Estas dos cualidades, la vehemencia de las pasiones y la disimulación astuta, no predominaron en el carácter ateniense hasta mucho más tarde; y aunque fueron tomando incremento cada vez mayor después de la violenta sacudida que de las especulaciones de los sofistas por una parte, y por otra de las luchas de los partidos durante la guerra del Peloponeso, que según Tucídides alimentó las tendencias á la intriga [3]), recibió la moral en Grecia, transcurrió aun bastante tiempo antes de que conquistasen en la oratoria el necesario predominio para desarrollar completamente las formas del discurso adecuadas á su naturaleza. En Antifon como en Tucídides prevalece el estilo antiguo plácido y tranquilo; todos los esfuerzos del orador van encaminados á presentar de la manera más clara y artística posible, las ideas que pretende hacer prevalecer, y todo lo que en sus discursos hay de falso y deslumbrador, está en las ideas mismas, no en emociones despertadas por la pasión y que oscurecen el pensamiento. Antifon debía hablar como Pericles, con semblante sereno y con entonación tranquila; si bien su contemporáneo Cleon, cuya oratoria estaba muy lejos de asemejarse á la elocuencia perfeccionada de la época, agitábase ya en la tribuna, presa de la emocion más violenta, echando á un lado la capa y golpeándose las caderas con los ademanes más exagerados y bruscos [4]).

---

[1]) Anaclasis. [Volkmann, *op. cit.*, p. 408.]

[2]) Πανουργία. Así, Cecilio llama á las σχήματα διανοίας, esto es τροπὴν ἐκ τοῦ πανούργου καὶ ἐναλλαξιν.

[3]) Tucídides, 3, 81.

[4]) Plutarco cita esta como la primera falta cometida contra el κόσμος de la tribuna: *Nicias*, 8, *Tib. Gracchus*, 2. [El principal pasaje á esto relativo se encuentra en Esquines, *C. Timarch*, § 25: καὶ οὕτως ἦσαν σώφρονες οἱ ἀρχαῖοι ἐκεῖνοι ῥήτορες, ὁ Περικλῆς, καὶ ὁ Θεμιστοκλῆς καὶ ὁ Ἀριστείδης, ὥστε, ὃ νυνὶ πάντες ἐν

Andócides, orador ateniense, casi contemporáneo de Antifon, y de cuyos discursos aún se conservan algunos, es personaje más interesante para la historia de Atenas que para la de las escuelas de Retórica. Miembro de noble familia que suministraba heraldos á las fiestas de Eleusis [1]), vémosle intervenir, aun muy joven, en los negocios públicos, ya como general, ya como embajador; hasta que, complicado en el proceso de la mutilación de los *Hermes* y la profanación de los misterios, si pudo salvar su vida gracias á la confesión verdadera ó falsa de los culpables, se vió obligado en cambio á salir de Atenas. Desde esta época, consagróse casi por entero á empresas comerciales acometidas principalmente en Chipre, y á procurarse medios de regresar á su patria; mas no pudo conseguir esto último hasta que derribado el gobierno de los Treinta, aprovechó la amnistía general que los partidos todos habían jurado conceder. Aunque intranquilo aun ante el recuerdo de su antiguo delito, entró á intervenir nuevamente en los negocios públicos, y durante la guerra contra Corinto, fué enviado á Esparta para concertar la paz; pero no habiendo satisfecho á los atenienses el resultado de sus negociaciones, fué desterrado de nuevo.

Tres son los discursos de Andócides que se conservan [2]): el primero, pronunciado cuando, derribado el gobierno de los Cuatrocientos, había sido restablecida la democracia, se refiere á su regreso del destierro; en el segundo, pronunciado el año 1 de la 95.ª Olimpiada, 400 a. Chr., combate la sospecha aun viva de que él fuese el profanador de los misterios; en el tercero, finalmente, pronunciado el año 1 de la 97.ª Olimpiada, 392 a. Chr., Andócides procura inclinar el ánimo de los atenienses a la paz con los espartanos. La autenticidad de este último discurso fué

ἓξει πράττομεν, τὸ τὴν χεῖρα ἔξω ἔχοντες λέγειν τότε τοῦτο δρασύ τι εἶδόκει εἶναι καὶ εὐλαβοῦν τ' αὐτὸ πράττειν. Más adelante cita el orador como ejemplo de esta actitud, la que tiene la estatua de Solon. A este propósito observa el escoliasta: λέγεται δὲ Κλέων ὁ δημαγωγὸς παραβὰς τὸ ἐξ ἕδους σχῆμα (esto es, τὸ ἐντὸς ἔχειν τὴν χεῖρα λέγοντα) περιζωσάμενος δημηγορῆσαι.]

[1]) τὸ τῶν κρύκων τῆς μυστηριώτιδος γένος. [Véase Ateneo, 6, p. 234 y 235. La fecha del nacimiento de Andócides que da Plutarco en las *Vitae X Oratorum*, el año 1 de la 78.ª Olimpiada, 468 a. Chr., es hoy generalmente tenida por inexacta, y se cree que fué el 440 a. Chr. Véase sobre el particular á Kirchhoff, *Andocidea*, en el HERMES, vol. 1, p. 7.]

[2]) [Además poseemos algunos fragmentos de un escrito de los años 420 al 418 a. Chr., cuyo título era verosimilmente συμβουλευτικὸς, πρὸς τοὺς ἑταίρους. Véase respecto de esto á Kirchhoff, *op. cit.*]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

puesta ya en tela de juicio por los gramáticos antiguos [1]); é indudablemente es apócrifo el dirigido contra Alcibiades, en el cual el orador proponía que el citado estadista fuera desterrado en lugar de Andócides. Aunque fuese auténtico, los pormenores que conocemos del destierro de Alcibiades acusarían la imposibilidad de que tal discurso fuera de Andócides; pudiera, pues, atribuirse, como lo hace un crítico moderno [2]), á Feax, el cual compartió en la citada ocasión con Alcibiades, el peligro del ostracismo; pero lo mismo el fondo que la forma del discurso, demuestran de modo irrefragable que es simple imitación de un retórico posterior [3]).

Entre los oradores incluídos por los gramáticos antiguos en la célebre lista de los *Diez*, Andócides es el de menos talento y estudio [4]). Sus discursos no revelan ni gran habilidad en la manera de tratar los importantes asuntos á que se refieren, ni la precisión en el enlace de los pensamientos que caracteriza á los demás escritores de aquella época. Sin embargo, deben computársele como méritos estimables, el haberse emancipado del amaneramiento en que cayeron distinguidos ingenios de su tiempo, y una cierta vivacidad natural que diferencia su estilo del demasiado severo de Antifon y Tucídides [5]).

---

[1]) [En la *Hipótesis* se dice para terminar: ὁ δὲ Διονύσιος νόθον εἶναι λέγει τὸν λογον, lo cual se referia indudablemente á Dionisio de Halicarnaso.]

[2]) Taylor, *Lectiones Lysiacae*, c. 6, que Ruhnken y Valckenaer no han combatido.

[3]) Según Meier, *De Andocidis quæ vulgo fertur oratione in Alcibiadem*; en una serie de programas de la Universidad de Halle. [Coleccionados hoy en el tomo I de sus *Opuscula*. Plutarco menciona un discurso de Feax contra Alcibiades, *Vita Alcib.*, c. 13.]

[4]) Es extraño que *Cricias* no haya sido incluido entre los diez, y quizá fué de ello causa, el pertenecer él al gobierno de los Treinta. Véase el cap. XXXI. [La razon alegada para explicar la exclusión de Cricias del número de los diez oradores atenienses, apenas es admisible, si se considera que esta selección se hizo en tiempos de Augusto y aun puede atribuirse con probabilidades de acierto á Cecilio. Según Filóstrato, *Vitae Sophist.*, 2, 1, 35, Herodes Ático fué el que posteriormente elevó á Cricias á aquel rango. Es muy de notar la circunstancia de que Aristóteles no tomó para su *Retórica*, ejemplo alguno de Antifon ni de Andócides.]

[5]) La ἀντικειμένη λέξις predomina también en Andócides, pero libre de toda tendencia á la simetría en la expresión.

CAPÍTULO XXXIV

La historiografía política de Tucídides.

Tucídides, ateniense del demo de Alimonta, nació hacia el año 2 de la 77.ª Olimpiada, nueve años después de la batalla de Salamina [1]). El nombre de Oloro ú Orolo [2]) que llevó su padre, es de origen tracio, si bien Tucídides nació ateniense; su madre Hegesipile, llevaba el nombre de la esposa tracia del gran Milciades, vencedor en Maraton, y por ella Tucídides estaba emparentado con la gloriosa familia de los Filaidas. Desde Milciades el Antiguo, que habiendo abandonado á Atenas gobernada por los Pisistrátidas, fundó un reino en el Quersoneso tracio, esta familia había sostenido fuerte alianza con los pueblos y príncipes de la dicha comarca; Milciades el Joven, el vencedor de Maraton, había contraído matrimonio con la hija de un rey de Tra-

---

[1]) Según la conocida noticia de Panfila, literata del tiempo de Neron, en Gelio, *Noct. att.*, 15, 23. De ello, por lo menos, no puede dudarse, pues que el mismo Tucídides, 5, 26, dice que contaba muy buena edad para observar bien la guerra del Peloponeso, lo cual podia decir con razon refiriéndose á los años 40 á 67 de su vida. La ἡλικία para el servicio militar era otra ciertamente; pero los antiguos consideraron que la edad más apropiada para los trabajos literarios era la edad madura, á diferencia de nosotros, que estimamos la juventud la más apropiada. [Según Krüger, *Untersuchungen über das Leben des Thukydides*, p. 9 y ss., y su *Epikritischen Nachtrag*, p. 8 y ss., Tucídides nació en la 80.ª ú 81.ª Olimpiada; mientras Ullrich en sus *Beiträge zur Erkl. und Krit. des Thucydides*, 2, 1, p. 64, nota 131, afirma que al comenzar la guerra peloponense, el gran historiador contaba de 28 á 30 años. Todos los cálculos sobre la edad de Tucídides descansan en la ἀκμή del mismo, que según Apolodoro coincidió con los comienzos de la guerra del Peloponeso. Véase Diels, *Rheim. Museum*, volumen 31, p. 48 y 49.]

[2]) [La forma Orolo que Müller prefiere, no tiene otra garantía que el dicho de Marcelino, 16, 17, el cual se apoya en la autoridad de un epitafio leído por Didimo; el mismo Tucídides, 4, 104, escribe Oloro. Véase M. Schmidt, *Didymi fragm.*, pág. 322 y 323.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

puesta ya en tela de juicio por los gramáticos antiguos [1]); é indudablemente es apócrifo el dirigido contra Alcibiades, en el cual el orador proponía que el citado estadista fuera desterrado en lugar de Andócides. Aunque fuese auténtico, los pormenores que conocemos del destierro de Alcibiades acusarían la imposibilidad de que tal discurso fuera de Andócides; pudiera, pues, atribuirse, como lo hace un crítico moderno [2]), á Feax, el cual compartió en la citada ocasión con Alcibiades, el peligro del ostracismo; pero lo mismo el fondo que la forma del discurso, demuestran de modo irrefragable que es simple imitación de un retórico posterior [3]).

Entre los oradores incluídos por los gramáticos antiguos en la célebre lista de los *Diez*, Andócides es el de menos talento y estudio [4]). Sus discursos no revelan ni gran habilidad en la manera de tratar los importantes asuntos á que se refieren, ni la precisión en el enlace de los pensamientos que caracteriza á los demás escritores de aquella época. Sin embargo, deben computársele como méritos estimables, el haberse emancipado del amaneramiento en que cayeron distinguidos ingenios de su tiempo, y una cierta vivacidad natural que diferencia su estilo del demasiado severo de Antifon y Tucídides [5]).

---

[1]) [En la *Hipótesis* se dice para terminar: ὁ δὲ Διονύσιος νόθον εἶναι λέγει τὸν λογον, lo cual se referia indudablemente á Dionisio de Halicarnaso.]

[2]) Taylor, *Lectiones Lysiacae*, c. 6, que Ruhnken y Valckenaer no han combatido.

[3]) Según Meier, *De Andocidis quæ vulgo fertur oratione in Alcibiadem*; en una serie de programas de la Universidad de Halle. [Coleccionados hoy en el tomo I de sus *Opuscula*. Plutarco menciona un discurso de Feax contra Alcibiades, *Vita Alcib.*, c. 13.]

[4]) Es extraño que *Cricias* no haya sido incluido entre los diez, y quizá fué de ello causa, el pertenecer él al gobierno de los Treinta. Véase el cap. XXXI. [La razon alegada para explicar la exclusión de Cricias del número de los diez oradores atenienses, apenas es admisible, si se considera que esta selección se hizo en tiempos de Augusto y aun puede atribuirse con probabilidades de acierto á Cecilio. Según Filóstrato, *Vitae Sophist.*, 2, 1, 35, Herodes Ático fué el que posteriormente elevó á Cricias á aquel rango. Es muy de notar la circunstancia de que Aristóteles no tomó para su *Retórica*, ejemplo alguno de Antifon ni de Andócides.]

[5]) La ἀντικειμένη λέξις predomina también en Andócides, pero libre de toda tendencia á la simetría en la expresión.

CAPÍTULO XXXIV

La historiografía política de Tucídides.

Tucídides, ateniense del demo de Alimonta, nació hacia el año 2 de la 77.ª Olimpiada, nueve años después de la batalla de Salamina [1]). El nombre de Oloro ú Orolo [2]) que llevó su padre, es de origen tracio, si bien Tucídides nació ateniense; su madre Hegesipile, llevaba el nombre de la esposa tracia del gran Milciades, vencedor en Maraton, y por ella Tucídides estaba emparentado con la gloriosa familia de los Filaidas. Desde Milciades el Antiguo, que habiendo abandonado á Atenas gobernada por los Pisistrátidas, fundó un reino en el Quersoneso tracio, esta familia había sostenido fuerte alianza con los pueblos y príncipes de la dicha comarca; Milciades el Joven, el vencedor de Maraton, había contraído matrimonio con la hija de un rey de Tra-

---

[1]) Según la conocida noticia de Panfila, literata del tiempo de Neron, en Gelio, *Noct. att.*, 15, 23. De ello, por lo menos, no puede dudarse, pues que el mismo Tucídides, 5, 26, dice que contaba muy buena edad para observar bien la guerra del Peloponeso, lo cual podia decir con razon refiriéndose á los años 40 á 67 de su vida. La ἡλικία para el servicio militar era otra ciertamente; pero los antiguos consideraron que la edad más apropiada para los trabajos literarios era la edad madura, á diferencia de nosotros, que estimamos la juventud la más apropiada. [Según Krüger, *Untersuchungen über das Leben des Thukydides*, p. 9 y ss., y su *Epikritischen Nachtrag*, p. 8 y ss., Tucídides nació en la 80.ª ú 81.ª Olimpiada; mientras Ullrich en sus *Beiträge zur Erkl. und Krit. des Thucydides*, 2, 1, p. 64, nota 131, afirma que al comenzar la guerra peloponense, el gran historiador contaba de 28 á 30 años. Todos los cálculos sobre la edad de Tucídides descansan en la ἀκμή del mismo, que según Apolodoro coincidió con los comienzos de la guerra del Peloponeso. Véase Diels, *Rheim. Museum*, volumen 31, p. 48 y 49.]

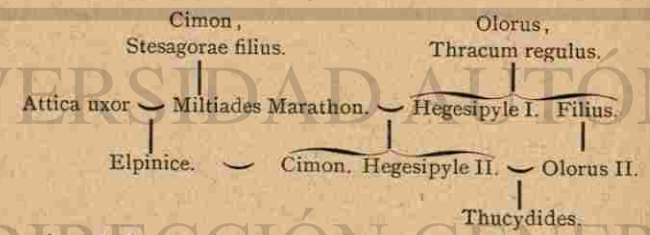
[2]) [La forma Orolo que Müller prefiere, no tiene otra garantía que el dicho de Marcelino, 16, 17, el cual se apoya en la autoridad de un epitafio leído por Didimo; el mismo Tucídides, 4, 104, escribe Oloro. Véase M. Schmidt, *Didymi fragm.*, pág. 322 y 323.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

cia llamado Orolo, y de esta unión nacieron Cimon y la joven Hegesipile; esta última casó luego con otro Orolo, verosímilmente nieto del Rey, á quien su parentesco con Milciades valió el derecho de ciudadanía en Atenas, y de este matrimonio fué hijo Tucídides [1]).

Como se ve, Tucídides era de familia ilustre, poderosa y rica, sobre todo en Tracia. El mismo historiador poseía minas de oro en aquel país, en Scapte-Hyle, comarca donde, según los atenienses, halló Filipo los medios de cimentar su poderío entre los griegos. Estas posesiones ejercieron gran influencia en la suerte de Tucídides, especialmente en su destierro de Atenas, respecto de cuyo suceso nos da él mismo los más exactos pormenores [2]). En el octavo año de la guerra peloponense (1 de la 89.ª Olimpiada, 423 a. Chr.), el general espartano Brásidas quiso apoderarse de Amfípolis, en el Strimon. Tucídides, hijo de Oloro, se hallaba á la sazon en aguas de la isla de Tasos, con una flotilla de siete naves, cuyo mando superior había obtenido según todas las probabilidades por haberse distinguido anteriormente en otros cargos militares de inferior categoría. Brásidas temió á esta pequeña flota al saber que su comandante poseía en el país minas de oro y ejercía gran autoridad sobre los hombres más influyentes de la comarca, todo lo cual había de facilitarle grandemente el reclutamiento de tropas auxiliares para socorrer la ciudad; en tal estado Brásidas

[1]) Combinando las noticias de Marcelino, *Vita Thucydidis*, y de Suidas con los datos históricos conocidos, que es el mejor partido que puede adoptarse, resultará la genealogía siguiente:



[Esta misma tabla genealógica, con algunos fundamentos más sacados en parte de O. Müller, es la que da Roscher, *Leben, Werk und Zeitalter des Thucydides*, p. 90 y 91. Classen, por el contrario, (Introducción, p. XIII), supone que otra hija del rey Oloro, hermana de Hegesipile, la esposa de Milciades, había estado casada con un ciudadano ateniense, y que Oloro, el padre de Tucídides, era hijo de este matrimonio.]

[2]) Tucídides, 4, 104 y ss.

concedió á la guarnición de Amfípolis una capitulación bastante más ventajosa de la que podían esperar, con objeto de apoderarse de la población lo antes posible; y Tucídides, habiendo llegado demasiado tarde para salvar ciudad tan importante, tuvo que contentarse con defender á Eion, aldea fortificada de la costa. Los atenienses, acostumbrados á juzgar á sus generales y estadistas pura y simplemente por los resultados de las medidas por ellos adoptadas, condenáronle por haber faltado á su deber [1]); y obligado entonces á expatriarse, permaneció alejado de Atenas veinte años, habitando de ordinario en Scapte-Hyle. Sin aprovechar siquiera para abandonar el destierro la amnistía otorgada en virtud de la paz entre Atenas y Esparta, sólo regresó á su patria cuando restaurada la libertad por Trasibulo, fué llamado por un plebiscito especial á Atenas [2]). Allí, según acredita su *Historia*, vivió algunos años; si bien no tantos como su edad y complexión robusta podían hacerle aguardar. De aquí que sea perfectamente creible la noticia de que perdió la vida á manos de un asesino [3]).

De estas noticias biográficas de Tucídides se desprende que el gran historiador no pasó más que la edad de la juventud, hasta los cuarenta y ocho años, entre sus compatricios de Atenas. Más tarde pudo ponerse en contacto con otros pueblos de la Grecia, y

[1]) Verosimilmente la acusación contra él era una γραφὴ προδοσίας. [Hoy mismo están divididas las opiniones en punto á si Tucídides fué ó no inocente. Esto último creen Grote, *Hist. of Grec.*, vol. 6, p. 565; y Oncken, *Athen und Hellas*, vol. 2, p. 319: y lo contrario, E. Curtius, *Griechische Geschichte*, vol. 2, p. 445, 750; H. Hiecke, *Der Hochverrat des Geschichtschreibung Thukydides*, Berlín, 1869, y Classen, *Anh. zu Thukydides*, 4, 106.]

[2]) [Como autor del mismo cita Pausanias, 1, 23, 9, cuya fuente parece haber sido en este punto la obra del periegete Polemon, á un cierto Oinobio.]

[3]) Hemos pasado en silencio pormenores dudosos y de escasa importancia, así como también errores manifiestos que se hallan en las antiguas biografías del historiador, y originados en su mayoría por haberse confundido á aquel con el célebre estadista Tucídides, hijo de Melesias. [No puede determinarse con exactitud el año en que murió Tucídides, y sólo puede calcularse aproximadamente, tomando para ello como base la mención que en el libro 3, 116, hace de la erupción del Etna, verificada en 426 a. Chr., y que fué la tercera de que se tiene noticia; parece, por otra parte, que Tucídides no conoció la del año 396, de que habla Diodoro, 14, 59. Los argumentos aducidos por R. Schöll en su *Zur Thukydides Biographie*, en el HERMES, vol. 13, p. 433 y ss., no permiten dudar de que la tumba de Tucídides estuvo en Atenas y de que, por consiguiente, murió en la misma ciudad.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

él mismo celebra la ocasión que le proporcionara el obligado destierro, de entablar relaciones aun con los peloponenses y recibir de ellos noticias exactas [1]); pero entonces quedó completamente apartado del movimiento intelectual de Atenas y por entero ajeno á las transformaciones realizadas al mediar y al terminar la guerra del Peloponeso. Así, cuando regresó á su patria, encontróse con otra generación de gustos y tendencias completamente distintos [2]), con los cuales, hallándose ya él en la edad madura, había de serle muy difícil familiarizarse hasta el punto de cambiar también su propio carácter é inclinaciones. Tucídides, por consiguiente, era discípulo de la antigua Atenas, de la Atenas de Pericles; pues no sólo su educación tenía sus raíces en aquel período, el más floreciente de la gran República, sino que sus opiniones políticas fueron las mismas que Pericles inculcaba al pueblo ateniense. Su oratoria, además, recuerda por una parte la energía natural y espontánea de la elocuencia de Pericles, y por otra, la severidad del estilo arcáico que caracterizaba la escuela de Antifon [3]).

Como historiador, se asemeja tan poco á los logógrafos jónicos, cuya serie preside Heródoto, que con él comienza un género completamente nuevo de la historiografía. Conoció las obras de varios de aquellos jonios, aunque es dudoso si conoció también las de Heródoto [4]); no las menciona, sin embargo, sino para tildarlas de faltas de crítica, de fabulosas y de destinadas más á recrear que á enseñar [5]). Los estudios de Tucídides hay que buscarlos en la tribuna pública, en las Asambleas y en los tribunales

[1]) Tucídides, 5, 26.

[2]) Véase más adelante el capítulo XXXV, sobre Lisias.

[3]) Wyttenbach, reconociendo las relaciones entre Pericles y Tucídides, observa en el *Praefatio ad Eclogas historicas: Thucydides ita se ad Periclis imitationem composuisse videtur, ut, quum scriptum viri nullum exstet, eius eloquentiae formam effigiemque per totum historiae opus expressam posteritati servaret.* Respecto de las teorías de Antifon, véase el cap. XXXIII.

[4]) Las alusiones á Heródoto que han querido encontrarse en los pasajes 1, 20. 2, 8, 97, no son muy claras. En la historia del asesinato de Hiparco, que Tucídides relata dos veces, para corregir los errores de sus contemporáneos, 1, 20. 6, 54—59, Heródoto casi se muestra enteramente de acuerdo con él, y libre de aquellas falsas opiniones. Véase Heródoto, 5, 55. 6, 123. Tucídides habría escrito cosas bien distintas si hubiera conocido ya la obra de Heródoto, singularmente los pasajes 1, 74 y 2, 8. Véase el cap. XIX de esta obra.

[5]) [Véase especialmente 1, 97.]

de justicia de Grecia; en todos los cuales tienen sus raíces lo mismo el fondo que la forma de su *Historia*. Mientras que los historiadores que le precedieron se dedicaban á describir lo que podía hablar á los sentidos, las condiciones de las varias comarcas, las cualidades de los pueblos, los monumentos, las expediciones militares, deduciendo de todo ello la existencia de un *demonium* de omnipotente influencia sobre los destinos de los príncipes y de las naciones: lo que sobre todo llama la atención del gran historiógrafo ateniense es la *acción humana*, como resultado del carácter y de la situación del individuo, y su influjo sobre las condiciones del mundo en general. En armonía con esto, en su obra hay una sola y única acción: es un verdadero *drama histórico*, un gran litigio en el cual son partes las Repúblicas beligerantes, y la hegemonía de Atenas la cosa litigiosa. Es muy digno de tenerse en cuenta que Tucídides, creador de este linaje de historia, fué al mismo tiempo, de todos cuantos después siguieron sus pasos, el que más clara y vigorosamente concibió y estableció el carácter del nuevo género. Su obra no es en modo alguno la historia de Grecia durante la guerra del Peloponeso, sino pura y simplemente la historia de esta guerra; de aquí que no hallara cabida en su libro cuanto de las relaciones internacionales y la situación política interior de los Estados, no tuviese conexión directa con la lucha por la hegemonía, y sí todo cuanto afectaba á cualquiera comarca de la Grecia, con tal de que tuviera alguna afinidad con la dicha guerra. Desde los comienzos, Tucídides vió en la guerra peloponense un gran acontecimiento histórico que no podría terminar sin antes decidir si Atenas había de ser una gran potencia, ó quedar reducida á simple República griega rodeada de otras muchas igualmente libres y poderosas. Ni podía ocultársele que la paz de Nicias, ajustada á los diez años de lucha, no había puesto á la guerra fin definitivo; que aquélla no era otra cosa que un armisticio indeciso y mal observado, y que las hostilidades se reanudaban tarde pero con más fuerza y encono con la expedición á Sicilia. Con el celo del propio interés y con toda la fuerza de la verdad, demuestra el autor que no fueron estas sino etapas de una misma y sola guerra, y que la paz no había sido verdadera paz [1]).

La distribución de la materia y el orden de exposición de la

[1]) Tucídides, 5, 26.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

misma, son en la obra de Tucídides, lógicas consecuencias de la idea que el autor se había formado del asunto. La guerra, regulada, aún más entre los griegos que entre nosotros, por las estaciones del año, está dividida en veranos é inviernos; durante el verano se combatía, y los inviernos se consagraban á los armamentos y negociaciones. Como los griegos no tenían una era común, y el calendario de cada comarca estaba dispuesto con arreglo á ciclos particulares con denominaciones diferentes, para los datos cronológicos el historiador toma por norma la sucesión de las estaciones y el estado de la tierra de labor, el cual se tenía también á menudo en cuenta para las empresas militares; indicaciones como la de «cuando el trigo echaba la espiga», ó «cuando el trigo había granado» [1]), tienen la precisión necesaria para dar clara idea de la conexión de los acontecimientos. Al relatar las campañas, Tucídides procura describir seguidamente y sin interrumpir el hilo de la narración, las empresas terrestres ó marítimas; prefiriendo quebrantar el orden cronológico, á fin de anticipar algún suceso ó dejar otro para más adelante, antes que distraer y confundir al lector con interrupciones frecuentes; y si acontecimientos de larga duración, como los asedios de Potidea y de Platea, se hallan relatados en diversos pasajes de la obra, consecuencia necesaria es de la naturaleza de las cosas. Por otra parte, hay que convenir en que no habría podido hacerlo de otro modo, ni aún renunciando á la división de veranos é inviernos [2]). Un acontecimiento como el sitio de Potidea no podía ser relatado con la claridad necesaria, sin antes dar noticia completa de la situación respectiva de las partes beligerantes que quitaba á los sitiados toda esperanza de ser socorridos. En ningún pasaje de la obra de Tucídides, fatigarán la atención del lector frecuentes interrupciones en el relato de un mismo suceso: la narración del acontecimiento más importante de toda la guerra y el que mayor interés inspira, la expedición contra Sicilia, con tanta felicidad comenzada y tan fecunda en desgracias para los atenienses, sólo está interrumpida por escasas y breves digresiones [3]).

[1]) περὶ ἐκβολὴν σίτου, ἀκμάζοντος τοῦ σίτου y otros.

[2]) Esto justifica al historiador de las censuras que le dirige Dionisio, *De Thucydide iudicium*, c. 9, p. 816 de Reiske. Para juzgar bien á Tucídides, faltaba á Dionisio lo principal: el amor entusiasta á la verdad, que caracterizaba á los antiguos.

[3]) El relato de estos acontecimientos está felizmente combinado con el de la

Toda la obra, si estuviera acabada, se dividiría en tres partes próximamente iguales: I. La guerra hasta la paz de Nicias, que recibió el nombre de arquidámica de las incursiones de los espartanos al mando de Arquidamo; II. El constante desasosiego de los Estados griegos después de la dicha paz y la expedición contra Sicilia; III. La reanudación de las hostilidades con el Peloponeso, lucha denominada por los antiguos «guerra de Decelea», hasta la ruina de Atenas. Según la división en libros, no ciertamente hecha por Tucídides sino por antiguos gramáticos [1]), la primera parte comprende los libros II, III y IV; la segunda, los libros V, VI y VII; de la tercera, Tucídides no terminó más que un solo libro: el octavo [2]).

Volviendo á la distribución que el gran historiador hizo de sus materiales y al plan que desenvolvió en su obra, examinaremos muy singularmente el libro primero, cuya disposición depende menos del asunto mismo, que de las ideas particulares del historiador. Tucídides comienza por sostener que la guerra peloponense es el acontecimiento más importante de que el hombre guarda memoria, y lo demuestra con una ojeada retrospectiva sobre la historia antigua de Grecia, sin olvidar las guerras médicas: recorre los tiempos primitivos, las vicisitudes de la guerra de Troya, los siglos siguientes, por último las luchas con los persas; y prueba que ninguna de estas memorables empresas ha exigido los esfuerzos y sacrificios hechos en la guerra del Peloponeso, porque los griegos carecían entonces de dos elementos importantes que sólo adquirieron más tarde en gran medida: el dinero y el poderío marítimo [3]). Como se ve, Tucídides demuestra históricamente la máxima que Pericles había inculcado prácticamente en la conciencia de sus compatricios: la de que el dinero y las naves, y no el territorio ni la población, debían formar la base de su poderío. La misma guerra del Peloponeso probaba, en su concepto, la verdad de esta máxima; porque los peloponenses, no obstante su superioridad en extensión de territorio y en número de ciudadanos, llevaron la peor parte en la lucha contra Atenas

expedición á Sicilia; véanse, por ejemplo, el estado de Atenas á consecuencia de la ocupación de Decelea, y las crueldades cometidas en Micaleso por los mercenarios tracios (7, 27—30).

[1]) [Véase Marcelino, § 57.]

[2]) [Véase más adelante la pág. 360 y el final del capítulo.]

[3]) χρήματα καὶ ναυτικόν.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

hasta que, en la alianza con Persia, encontraron ricos tesoros y con ellos una flota considerable [1]). Después de mostrar, mediante esta comparación, la grandeza del asunto y de dar ligera idea de su manera de escribir la historia, entra á tratar de las *causas* de la guerra, las cuales divide en inmediatas ó públicas, y remotas ó tácitas [2]). Son las primeras las diferencias surgidas entre Corinto y Atenas, sobre Corcira y Potidea, y las quejas con este motivo formuladas por los corintios en Lacedemonia, las cuales movieron á los lacedemonios á declarar que Atenas había roto la paz. Las segundas radican en el temor que inspiraba el creciente poderío ateniense, el cual obligaba á los lacedemonios á emprender la guerra si habían de conservar la libertad del Peloponeso. De esta suerte, el historiador llega como por la mano á mostrar el crecimiento de este poderío y á bosquejar á la ligera todas las expediciones militares y medidas políticas que habían convertido á Atenas, antes simple directora y guía de los griegos de las islas y de Asia durante la guerra con los persas, en soberana de todo el Archipiélago y de todo el litoral. Si relacionamos estas observaciones sobre las causas de la guerra con la parte precedente, veremos claro que Tucídides se proponía dar al lector un breve resumen de toda la historia de Grecia, por lo menos de lo que á él se le antojaba más importante: del desarrollo de la riqueza y del poder marítimo, á fin de familiarizarlo con cuanto podía tener alguna influencia en el gran drama de la guerra peloponense, y darle á conocer la situación y carácter de los diversos Estados que desempeñaban algún papel en la lucha. Ahora bien: como Tucídides concentra toda su atención y cuidado en la descripción de la guerra, y como no se contenta con enumerar las causas para que sean superficialmente conocidas, sino que quiere hacer comprender su índole y esencia, al relatar los sucesos precedentes, los ordena con arreglo á ciertas ideas generales, sacrificando en consecuencia la cronología, según la cual la causa remota de la guerra, que no era otra que el peligroso acrecentamiento del poderío ateniense, habría debido seguir inmediatamente al recuerdo de la debilidad de la Grecia en los tiempos antiguos, expuesto en la primera parte.

[1]) El juicio de Tucídides es á todas luces justo, tratándose de una política que, como la de Atenas, quería basar la grandeza y poderío del Estado en la dominación de las costas mediterráneas; por el contrario, los Estados que se engrandecían sometiendo extensos continentes antes de aspirar á la soberanía de las costas, como lo hicieron Macedonia y Roma, tenían por base de su poder γῆν καὶ σώματα, y luego adquirían naturalmente χρήματα καὶ ναυτικόν.

[2]) αἰτίαι φανεραί — ἀφανεῖς.

También en la tercera parte del libro primero, que contiene las negociaciones sostenidas por los Estados aliados del Peloponeso entre sí y con Atenas, y las cuales determinaron la ruptura de las hostilidades, se descubre el propósito algo velado del historiador, de dar al lector idea clara de los sucesos anteriores, causas del estado en que á la sazon se hallaba la Grecia, y muy especialmente del poderío de Atenas. En el curso de estas negociaciones, los atenienses exigen de los espartanos, entre otras cosas, que se justifiquen del crimen que habían cometido haciendo morir á Pausanias en el templo de Palas; con este motivo refiere el historiador la empresa criminal y la muerte de aquel caudillo, relacionando luego con todo ello, á guisa de episodio, las últimas aventuras de Temístocles. Cierto que el hecho de haberse hallado complicado Temístocles en la muerte de Pausanias, no alcanza á justificar la inserción en este sitio de dicho episodio; pero era propósito y deseo de Tucídides narrar hasta las vicisitudes más insignificantes de la vida del hombre que había colocado los cimientos del poderío marítimo y de la política de Atenas, para rendir de paso el debido tributo á la memoria de aquel genio [1]).

Basta lo expuesto para formarse idea del plan y carácter de la obra. Examinemos ahora de qué manera ha tratado el historiador el asunto de la misma. La *Historia* de Tucídides no es una compilación hecha sobre otros libros, si no que está directamente sacada de los hechos, de las observaciones del autor y de la tradición oral; es la primera relación escrita de acontecimientos presenciados por el mismo Tucídides ó realizados en su tiempo, y ostenta el sello de la frescura y de la verdad que sólo puede llevar impreso una obra de este género. Según él mismo asegura [2]), previendo qué clase de guerra iba á encenderse, comenzó á recoger sus notas al mismo tiempo que la lucha empezaba; continuó describiendo los acontecimientos á medida que se realizaban á su vista ó los conocía, no sin gran trabajo y gastos, por informaciones precisas y fidedignas de personas militantes

[1]) Esto último lo hace Tucídides en I, 138.

[2]) I, 1. ἀρξάμενος εὐθὺς καθισταμένου.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

tes en ambos partidos [1]); y trabajó en la redacción de su obra, primero en Atenas, antes de su destierro, y luego en Scapte-Hyle, donde mucho tiempo después se enseñaba aún el plátano bajo el cual solía escribir el gran historiador [2]). Sin embargo, cuanto Tucídides escribió durante la lucha no era sino un trabajo preparatorio, perfectamente comparable con nuestras «Memorias» [3]): pues sólo después de la guerra, y hallándose ya en su patria, comenzó el historiador á ordenar los materiales [4]). Tal se desprende, bien de las numerosas alusiones á la duración, encadenamiento de los sucesos y término de la lucha [5]), bien más particularmente, de que la obra quedó sin concluir. De todo ello, fuerza es deducir que los datos recogidos por Tucídides durante la guerra y que alcanzaban necesariamente hasta la rendición de Atenas á los lacedemonios, no eran bastante completos para llenar las lagunas de la obra. Es también perfectamente creible la noticia de que el octavo libro de la *Historia*, tal y como ha llegado hasta

[1]) Tucídides, 5, 26. 7. 44. Véase Marcelino, § 21.

[2]) [Naturalmente, se trata aqui de una de tantas leyendas como en la antigüedad se tejian sobre todos aquellos lugares que habian servido de morada á grandes hombres. Plutarco, *De exilio*, cap. 14, sólo habla del largo tiempo que Tucídides consagraba á escribir en Scapte-Hile; solo Marcelino, 5, 13, habla del plátano.]

[3]) ὑπομνήματα, *Commentarii rerum gestarum*, dicen los antiguos.

[4]) [La opinión de que Tucídides no redactó su obra de una vez y sin interrumpir el trabajo, sino por partes y mediando entre la composición de cada una de ellas bastante tiempo, ha encontrado un defensor hábil en Ullrich. Según él, Tucídides debió considerar terminada la primera guerra llamada de Arquidamo, que el mismo historiador, 5, 20, 24, señala como τὸν πρῶτον πόλεμον, ó, 5, 26, τὸν δεκαετῆ, con la paz de Nicias, y comenzar la exposición de ésta inmediatamente después de su conclusión. De tal suerte, la redacción de la *Historia* de Tucídides hasta la mitad del libro IV, coincidiría con el destierro del autor. La reanudación de las hostilidades sorprendió á Tucídides, y decidióse á aguardar alli la terminación de la nueva guerra; solo después de diez ú once años, que transcurrieron hasta el regreso del gran historiador á Atenas, reanudó éste el hilo de su trabajo, para consagrar al mismo los últimos años de su vida. Sólo se diferencia de ésta en pormenores insignificantes, la opinión de Steup, *Quaestiones Thucydideae*, Bonn, 1866. También debe verse la disertación de Czwiklinski, *De tempore quo Thucyd. priorem historiae partem compusuerit*, Gnesnae, 1873, y en el HERMES, vol. 12, p. 23 y ss., y el trabajo de Wilamowitz, *Die Thukydides Legende*, en el HERMES, vol. 12, p. 337 y ss.]

[5]) Véase Tucídides, 1, 13. 93. 2, 65. 5, 26. El tono de algunos pasajes, revela claramente que el historiador escribia en la época de la nueva hegemonía espartana. Esta observación es sobre todo aplicable al pasaje 1, 77: ὑμεῖς γ' ἂν οὖν εἰ καθελόντες ἡμᾶς ἄρξαιτε, etc.

nosotros, no estaba terminado ni reproducido por los copistas cuando murió Tucídides, y que fué agregado por la hija del historiador ó por Jenofonte. Mas sea de ello lo que quiera, la verdad es que tal testimonio no autoriza duda alguna sobre la autenticidad de este libro; si no que, á lo sumo, explicaría ciertas desigualdades en la composición, por no haber podido dar el autor la última mano á esta parte de su obra [1]).

Imposible es hoy, ciertamente, inquirir de qué manera Tucídides recogía, comparaba, examinaba y ordenaba sus materiales, porque la tradición oral de aquel tiempo se ha perdido [2]). Pero si la perfecta claridad de la narración, la conformidad de unos pormenores con otros y de todos ellos con la situación coetánea de las cosas, que conocemos por otros testimonios; y finalmente, la completa armonía de lo relatado con las leyes de la naturaleza humana y con el carácter de las personas que en aquellos acontecimientos tuvieron parte, constituyen una garantía de la verdad y fidelidad históricas, esta garantía la encontramos en su más alto grado en el gran historiador de Atenas. Los antiguos, severísimos al juzgar á sus propios historiadores y que negaron la veracidad de los más de ellos, reconocen unánimemente la veracidad y exactitud de Tucídides; el mismo Dionisio de Halicarnaso, que censura el estilo y el plan de su obra según las ideas de los retóricos de la decadencia, hace justicia á su propósito firme de decir siempre la verdad [3]); y hasta la peregrina ocurrencia de censurar el asunto por demasiado triste y porque con tal elección no pudo contribuir á la gloria de sus compatricios, se torna, bien mirada, en elogio de la rigorosa veracidad del historiador. Hasta los puntos en que disienten de Tucídides los historiadores posteriores, singularmente Diodoro y Plutarco, vienen á confirmar la

[1]) Sobre los discursos que faltan en este libro, véase el final del presente capítulo. [Aun la forma en que están redactadas estas noticias, parece demostrar que tenemos que habérnoslas con simples conjeturas, como las que ya hemos hallado respecto de Teopompo.]

[2]) [La comparación del tratado de alianza celebrado por Atenas, Argos, Mantinea y Elis el año 4 de la 89.ª Olimpiada, que nos comunica Tucídides, 5, 47, con el texto encontrado en una tabla de mármol, muestra numerosas variantes, de las cuales, según Kirchhoff, *Zur Geschichte der Ueberlieferung des Thukydideischen Textes*, en el HERMES, 12, p. 68 y ss., debe culparse más bien á la poca escrupulosidad del copista de la *Historia*, que á su autor.]

[3]) *De Thucyd. indic.*, c. 6, 1, 2. Véase Ciceron, *Brutus*, 83, § 287: *Thucydides rerum gestarum pronuntiator sincerus.*

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

fidelidad del maestro [1]). Por otra parte, siempre que Aristófanes toca en sus comedias episodios tratados por Tucídides, lo mismo en la manera de comprender y presentar los caracteres de los estadistas que en la de describir la situación de Atenas en las diversas vicisitudes por que había atravesado, el poeta cómico y el historiador coinciden cuanto coincidir pueden el pincel atrevido del caricaturista y la pluma severa del historiógrafo. Dicho esto, preguntaremos si hay algún período de la historia de la humanidad, descrito con más claridad que el formado por los veintiún primeros años de la guerra peloponense relatados por Tucídides, y en el cual podamos estudiar en todos sus pormenores cada acontecimiento, sus causas y razones, con la seguridad y confianza en la mano del historiador, con que estudiamos el dicho período [2]). De entre las obras de historiadores romanos, sólo la *Guerra de Jugurta* y la *Conspiración de Catilina*, de Salustio, pueden ser comparadas con el libro que venimos examinando; pues lo que se ha conservado de la historia contemporánea de Tácito, las *Historias*, aunque igualmente completa por lo que toca á los pormenores, es inferior á la obra de Tucídides en la claridad de la exposición. Tácito pasa de un acontecimiento que conmueve y habla al sentimiento, á otro de la misma naturaleza, sin ocuparse gran cosa del encadenamiento de los sucesos [3]). La historiografía moderna debe tomar por modelo esta *trasparencia* de la exposición del gran historiógrafo ateniense; pero no ha de serle posible conseguir igualarla, por oponerse á ello obstáculos tan grandes como la distinción entre el saber popular y los estudios especiales [4]), la compli-

[1]) Á pesar de seguir un sistema propio de unos anales, en la historia de tiempo transcurrido entre las guerras médicas y la peloponense, Diodoro es bastante menos exacto que Tucídides, el cual apenas si determina alguna que otra fecha. De Diodoro sólo pueden aprovecharse las fechas principales, como las de la elevación de los soberanos al trono, cambios de gobierno, fallecimientos, etc.

[2]) [Menos favorable, pero no más exacta que esta opinion, es la emitida por G. Grote, y posteriormente por Müller-Strübing. Véase su trabajo intitulado *Aristophanes und die historische Kritik*, p. 386 y ss.]

[3]) Así, es extraordinariamente difícil formarse, con la sola ayuda de las *Historias* de Tácito, idea clara y precisa de la guerra entre otonianos y vitelianos, en la Italia Septentrional.

[4]) Tal es lo que hoy en dia haría imposible, por ejemplo, una descripción de la peste como la que hallamos en Tucídides, 2, 47—53; pues un profano en la materia no podría hacerla con el espíritu de observación y la perspicacia necesaria, y un médico no sabría hacerla tan generalmente inteligible.

cada organización de la vida moderna, y la falta de publicidad que hasta en los Estados hoy más libres, oculta al observador muchos más interesantes pormenores que en la antigua Esparta, de cuyas deliberaciones secretas se lamenta Tucídides [1]).

Tucídides escribió su obra para los que quisieran conocer la verdad de lo acontecido y saber qué era lo más conveniente en los casos análogos que pudiesen ocurrir; para aquéllos, su libro puede ser objeto de constante estudio [2]). En esto se descubre una tendencia á la historia didáctica, que hallaremos ya clara y patente en los últimos tiempos de la antigüedad, y para la cual el relato de los sucesos no es sino simple medio de conseguir un fin principal: la educación del estadista, del capitán, y, en general, la aplicación práctica. En este sentido, sin embargo, el estilo de Tucídides, no es didáctico por la ejecución, sino sólo por la intención; pues que, al escribir su historia, se contenta con relatar los hechos tal y como se realizaron, sin derivar de ellos máximas útiles para el estadista ó para el general.

Tucídides no habría podido nunca relatar los sucesos con tanta claridad y verdad, si se hubiera contentado con trascribir lo que podía saber de labios de testigos presenciales [3]), y limitádose á consignar de trecho en trecho alguna que otra apreciación personal. Toda su *Historia* ha pasado por su alma, es perfecto producto de su espíritu, y su veracidad estriba esencialmente en que con su gran ingenio y privilegiadas facultades, se encontraba en condiciones de poder reproducir en su mente las mismas ideas que animaron á las personas que tomaron parte en los acontecimientos que relata. Raras son las veces en que el historiador no indica los motivos que impulsaron á los personajes á

[1]) τὸ κρυπτὸν τῆς πολιτείας.

[2]) Tal es el significado del famoso κτῆμα ἐς ἀεί, 1, 22: no un monumento perpetuo. Tucídides opone con él una obra que debe consultarse y leerse constantemente, á una obra destinada á distraer una sola vez la atención del auditorio.

[3]) [Que la *Historia* de Tucídides descansa en estos testimonios en mayor grado de lo que hasta ahora se había creído, lo ha demostrado con gran habilidad Ed. Wölfflin, *Antiochus von Syrakus und Coelius Antipater*, Winterthur, 1872: pues prueba que la obra de Antioco de Siracusa sirvió de base á Tucídides para escribir todo lo relativo á Sicilia que va al comienzo del libro 6, y aún que trasladó á su *Historia* extractos literales de aquélla. Aunque sin fundarla, ya Niebuhr había emitido esta misma opinión. Antioco de Siracusa fué el primer historiador siciliano; pues Hipis de Rhegium, del cual se citan las Σικελικά, debe ser más bien contado entre los logógrafos.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

realizar determinadas empresas, y en estos casos, consigna siempre sus dudas; pero no apunta aquellos motivos como suposiciones y conjeturas propias, sino como verdadero material histórico; hay que advertir, sin embargo, que su probidad y su conciencia no le permitían obrar así, si no cuando estaba firmemente persuadido de que en realidad eran estos móviles y no otros los que habían impulsado á obrar á los actores de su drama. Rara vez, en cambio, emite su propia opinión, y más rara vez aún su juicio sobre el mérito ó demérito de las acciones. «Al leer á Tucídides, diríase que no es el historiador sino la misma historia la que habla»; no de otra suerte se ha querido explicar modernamente la impresión que produce la lectura de aquella obra maestra; apreciación ciertamente justa, si no se echa en olvido que para convertirse en fiel intérprete de la historia, Tucídides tuvo antes que trasladarla á su propia alma. Cada personaje de la obra es un verdadero carácter, con individualidad tanto más clara y definida, cuanto más importante es el papel que desempeña en la acción principal; y si maravillosa es la habilidad con que el historiador condensa en pocas palabras la descripción de los caracteres de algunos personajes, como Temístocles, Pericles, Brásidas, Nicias y Alcibiades, lo es más la delicadeza con que los ha dibujado, examinando bajo todos aspectos sus acciones y analizando los móviles que en ellas les guiaban [1]).

Ahora bien: en ninguna parte de su *Historia* se manifiesta con mayor claridad y precisión que en las arengas—la mayoría de las cuales son de su propia cosecha [2])—el propósito de Tucídides de descubrir las más recónditas raíces de los acontecimientos de la guerra. Es indudable que estos discursos puestos en labios de un orador, son más naturales en un historiador de la antigüedad que lo serían en un historiógrafo moderno. Los discursos pronunciados en las Asambleas públicas, en los Consejos federales ó ante el ejército, eran á menudo, por las consecuencias que acarreaban, acontecimientos demasiado importantes y públicos, para que nada, si no era la limitación de la memoria humana, impidiera

[1]) Marcelino llama á Tucídides δεινὸς ἠ͡ογραφῆσαι; como Sófocles era conocido entre los poetas por el ἠ͡οποιεῖν.

[2]) [El programa de H. Steinberg, *Beiträge zur Würdigung der Thukydideischen Reden*, Berlin, 1870, contiene un examen detenido de estos discursos, bajo el punto de vista retórico.]

conservarlos y trasmitirlos. Agréguese á esto, que los griegos, gracias á la pasmosa facilidad con que retenían en la memoria no sólo el fondo si no también la forma de los discursos, habíanse acostumbrado, no ya á trasmitir el asunto con referencia á lo dicho por otra persona, sino á presentar hablando al orador; así los *Diálogos* de Platon, por ejemplo, son en su mayoría, *diálogos referidos*. Como era natural que el narrador supliera pasajes que no hubiese podido conservar bien en la memoria, con otros de su propia invención; como además Tucídides no recibía siempre noticias perfectamente fieles de los discursos; y como tampoco podía reproducir con completa fidelidad las arengas por él mismo oídas, el historiador manifiesta su propósito de sujetarse todo lo posible á cuanto se le había trasmitido, y el de que cuando no pudiera hacer esto, haría hablar á los personajes de la manera más conforme á la situación en que se encontraran [1]). Hay, sin embargo, que ir más allá que Tucídides, y concederle en el empleo de las noticias que se le comunicaban mayores libertad é independencia de las que él mismo creía tener. Sus arengas son siempre ni más ni menos que la suma de los motivos que determinaron la realización de los sucesos importantes; y estos motivos están sacados de las opiniones y sentimientos de los individuos, partidos políticos ó Estados que fueron actores en los acontecimientos. Así es que recurre á estos discursos siempre y cuando estima necesario exponer los dichos motivos ó causas; y cuando los cree supérfluos ó inútiles los suprime. Infiérese necesariamente de todo lo dicho, que las arengas que Tucídides intercala en su *Historia* deben ser resúmenes de cosas dichas en ocasiones distintas. Sólo así se explica que se hallen consignadas en los discursos pronunciados por Cleon y por Diodoto en la segunda deliberación celebrada por la Asamblea popular de Atenas para resolver sobre la suerte de Mitilene, las opiniones de los partidos contrarios: el de la severidad tiránica y el de la clemencia; pues si bien en ella se adoptó la resolución que al fin había de llevarse á cabo, Cleon había pronunciado ya la víspera otro discurso que determinó la aprobación del primer decreto contra los mitileneos [2]), y sin duda en este primero dijo cosas que el historiador incluye en el pronunciado en la segunda delibera-

[1]) τὰ δέοντα μάλιστα, Tucídides, 1, 22.

[2]) Tucídides, 3, 36.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

ción [1]). Hay un pasaje en su *Historia* donde Tucídides inserta un diálogo en lugar de un discurso [2]), porque las circunstancias repugnaban una arenga pública; es, á saber, en las negociaciones de Atenas con el Consejo de Melos, antes de que los atenienses arremetieran contra esta isla dórica después de la paz de Nicias. Y es que al autor le importaba sobre todo hacer ver en este sitio, el punto á que habían llegado los atenienses en su política egoísta y tiránica para con los Estados más débiles [3]).

Inútil es decir que no hay que aguardar ver en las arengas de Tucídides una imitación mímica de la manera de hablar de los diversos pueblos é individuos; porque tal intento habría hecho perder á la obra su unidad de tono y colorido. El historiador acentúa las cualidades características de las personas á quienes hace hablar, sólo cuando se lo consienten las leyes generales de la manera por él iniciada de escribir la historia; al exponer las opiniones de aquellos personajes, tiene en cuenta sus caracteres respectivos no sólo por el fondo de sus discursos, sino también por el modo con que enlaza y desarrolla los pensamientos [4]). Así en el libro primero, muestra á los habitantes de Corcira, insistiendo constantemente en la utilidad recíproca de su alianza con Ate-

---

[1]) Á menudo también, los discursos están estrechamente relacionados entre sí, cuando en realidad no podían en manera alguna estarlo. El discurso de los corintios, 1, 120 y ss., es en cierto modo una réplica al pronunciado por Arquidamo en la Asamblea popular de Esparta, y al pronunciado por Pericles en Atenas, por más que los corintios no habían oído ninguno de los dos. Explícase, sin embargo, esta relación, si se tiene en cuenta que el discurso de los corintios expresa las esperanzas que de alcanzar la victoria abrigaba una parte de los peloponenses, y que los de Arquidamo y Pericles, aunque partiendo de puntos de vista distintos, denuncian la desventajosa situación del Peloponeso. Véase también lo que en el cap. XXXI queda dicho acerca de los discursos que Tucídides pone en labios de Pericles, [y Roscher, *op. cit.*, p. 144—176].

[2]) [5, 85—114.]

[3]) Dionisio, *De Thucyd. iudic.*, c. 38, p. 910, dice que las máximas aquí desenvueltas eran propias de bárbaros, pero no de atenienses, y por ello censura acremente á Tucídides. Sin embargo, aquellas máximas no eran ni más ni menos que los principios fundamentales de la política de Atenas, que los sofistas sabían ennoblecer.

[4]) [Sobre esto dice con mucha razon Böckh, en la *Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*, p. 655: «Su estilo es el resultado de una educación retórica, de que apenas podemos nosotros formarnos idea; los artísticos discursos de sus personajes están compuestos también con arreglo á diversos estilos retóricos».]

nas, y á los Corintios, procurando mantener á salvo su dignidad, el ejemplo de la moderación y noble sencillez de Arquidamo y la presuntuosa confianza en sí mismo del éforo Stenelaidas, espartano vulgar. Por otra parte, el tono de sus discursos, la proligidad de Arquidamo, por ejemplo, y la concisión de Stenelaidas, cuadran perfectamente al fin respectivo de los mismos y á las ideas capitales que en ellos se desenvuelven. Como en todas las demás el objeto que perseguía Tucídides al componer estas arengas, fué señalar las causas que determinaron la conducta de los personajes y dar lugar á que estas opiniones se produjeran por sí mismas, se confirmaran y se justificaran. El historiador hace todo esto con tanta verdad, sabe identificarse tan bien con los personajes que presenta, adoptar su manera de ver las cosas, prestar á sus propósitos y sentimientos tan buenas razones, que podemos persuadirnos de que los mismos personajes, bajo el influjo inmediato de sus propios intereses y pasiones, no habrían podido defender mejor sus causas respectivas. Hay que confesar, sin embargo, que esta admirable facilidad del historiógrafo tenía su raíz en las escuelas de los sofistas, donde se aprendía á defender á un tiempo las causas más contrarias. Pero el empleo que Tucídides hizo de este arte era ciertamente el más saludable y mejor que puede imaginarse; y hay que reconocer que la verdadera historia sería imposible sin esta facultad del historiador de defender y en cierto modo justificar las opiniones más opuestas; pues sólo aceptando por un momento la opinión del adversario, puede comprenderse y determinarse cuál sea su fundamento y lo que en ella haya de acertado y razonable. De este modo expone Tucídides los móviles que impulsaban á los de Atenas en su conducta egoista para con los aliados, con tal lógica, que el lector casi se siente obligado á reconocer por buenos sus argumentos. En una serie de discursos dispersos en diferentes partes de su *Historia*, pero relacionados unos con otros de manera que aparece palpable que en ellos se van desenvolviendo y confirmando aquellos principios de tiranía y egoísmo, los atenienses demuestran que no han conquistado su poder por la violencia; que la fuerza de las circunstancias les obligó á darle la forma de un protectorado; que en el actual estado de cosas no pueden renunciar á la supremacía sin arriesgar su propia existencia; que habiéndose convertido aquel protectorado en tiranía, no había otro remedio que el de mantenerla con severidad y rigor; y, finalmente, que la humanidad y la equi-

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN © DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

dad sólo pueden ser invocadas por un igual que se hallara en condiciones de recompensar los beneficios recibidos [1]). En el diálogo con los de Melos, invocan luego los atenienses el derecho del más fuerte como ley natural y universalmente acatada, para fundar en ella sus pretensiones á la sumisión absoluta é incondicional de los melesios: «Nosotros no pedimos ni hacemos», dicen, «nada que no esté conforme con lo que los hombres piensan de los dioses y piden para ellos mismos; pues como lo creemos de los dioses, así vemos claramente que los hombres que poseen la fuerza se ven obligados por exigencias de la naturaleza á regir y gobernar. No somos ciertamente los primeros que establecemos ó aplicamos esta ley; y si la hemos recibido ya como ley establecida y proclamada, y la hemos de legar para siempre á nuestros descendientes, procuraremos observarla también nosotros, con tanta más razon cuanto que sabemos que si vosotros y cualesquiera otros tuvieséis esta misma fuerza, obraríais de igual manera» [2]). Ahora bien: estos principios con arreglo á los cuales habían obrado los griegos, y otros pueblos antes que los griegos, siquiera fuese encubriéndolos con una máscara de equidad y de justicia, están expuestos en este diálogo por el gran historiógrafo con tal frialdad y calma, sin la menor alusión á sus propios sentimientos, que el lector casi se inclina á creer que Tucídides, discípulo al fin y al cabo de los sofistas, no reconocía en política otro derecho que el derecho del más fuerte. Pero evidentemente hay una profunda diferencia entre el modo de pensar y de obrar que Tucídides presenta con la mayor sencillez como el que prevalecía en Atenas, y las convicciones del historiador en punto á lo que convenía á la humanidad en general y en particular á sus conciudadanos. Que Tucídides, á fuer de hombre probo y moral, no aprobaba las tendencias y opiniones de su época, se infiere de la pintura animada y completa que hace de todas las transformaciones que, después de los primeros años de la guerra, sufrieron en su vida política los diversos Estados, merced sobre todo á las luchas intestinas de los partidos; lejos de esto, niega

[1]) Tucídides, 3, 37—40. Cierto que esto lo dice Cleon, que en este caso sucumbe al esfuerzo del partido más templado de Diodoto; pero la excepción que en favor de los mitilineos hacen, por humanidad, los atenienses, es una simple y única excepción; mientras que, en general, continúan prevaleciendo las tendencias de Cleon en la política exterior de Atenas.

[2]) Tucídides, 5. 105, según la bien fundada interpretación de Arnold.

que fuera una transformación saludable, el que «la sencillez, elemento esencial de un carácter noble, sea ridiculizada y desterrada del mundo» [1]). El elogio de la democracia y de la vida ateniense que se halla muy principalmente en la oración fúnebre de Pericles, está bastante mitigado, en parte por el juicio que el historiador emite sobre el gobierno de los Cinco Mil, el mejor, á sus ojos, que Atenas había tenido en su tiempo [2]), y en parte también por la observación que como de pasada hace acerca de los lacedemonios y los habitantes de Chíos, «únicos de quienes tiene noticia que habían sabido unir á la fortuna, la reflexión y la templanza» [3]). En general, debe establecerse la conveniente distinción entre las convicciones y el sentido moral de Tucídides, y el amor á la verdad que le movía á pintar el mundo y las cosas tal cual entonces eran. Y no hay que regatearle sentimientos religiosos profundamente arraigados en el alma, porque se propusiera presentar los sucesos en sus relaciones puramente humanas y contar con las creencias de los personajes históricos como motivos que determinaran su conducta, sin imponer á los acontecimientos las suyas propias. Tucídides deja á un lado, como perfectamente extrañas á la historia, la religión, la mitología y la poesía [4]); con razon, pues, podría llamársele el Anaxágoras de la historia, porque así como el físico jónico separó el *nous*, de las fuerzas que obran sobre el mundo material, el historiador separa las cosas divinas, de la cadena de causas que influyen en la vida humana.

El estilo y la dicción de Tucídides están ligados demasiado íntimamente con la índole de su historiografía, y tienen un sello demasiado peculiar y característico, para que, no obstante los estrechos límites en que ha de encerrarse esta obra, podamos abstenernos de señalar al lector los rasgos originales.

Para determinar el punto de vista en que hay que colocarse á fin de comprender bien la originalidad de este estilo, bastará con

[1]) τὸ εὐήθες, οὗ τὸ γενναῖον πλεῖστον μετέχει, καταγελασθὲν ἠφανίσθη.

[2]) Tucídides, 8, 79.

[3]) Tucídides, 8, 24: εὐδαιμονήσαντες ἅμα καὶ ἐσωφρόνησαν.

[4]) Claramente puede demostrarse que Tucídides miraba con demasiado desdén la antigua civilización helénica: toda la primera parte del libro I, la verdadera introducción, escrita para corroborar una tesis general que defiende el historiador, no muestra la sencillez en la exposición que resalta en casi toda la obra. [Véase el notable trabajo de U. Köhler sobre la arqueologia de Tucídides, en las disertaciones publicadas en honor de Th. Mommsen.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

que recordemos que el gran historiógrafo unía á la elocuencia concisa y rica en ideas de Pericles, el estilo severo y de sabor arcáico, de la retórica de Antifon.

En el empleo de los vocablos, el historiador observaba la exactitud y precisión que en general distinguieron á todos los grandes escritores de aquella época; si bien á las veces degenera en verdadera manía de establecer distinciones, como lo hacía Pródico, entre palabras perfectamente sinónimas [1]).

Á esta exactitud en el lenguaje va unido un vocabulario riquísimo que Tucídides, como Antifon, aumenta aún más empleando gran número de voces poéticas anticuadas, no para engalanar su oratoria, como Gorgias, sino porque el lenguaje de entonces sancionaba el uso de estas frases vigorosas y de gran colorido que impresionan fuertemente al que las lee ó las escucha [2]). Por lo que hace al dialecto, fué más fiel á las antiguas formas áticas de la tragedia, que los mismos poetas cómicos de su tiempo [3]).

Por otra parte, la libertad arcáica en la construcción, en general más propia de la poesía que de la prosa, ofrecía al historiador el medio de formar asociaciones de ideas más claras y precisas que si se hubiera sujetado á la regularidad absoluta de las construcciones, y sin necesidad de recurrir á vocablos innecesarios, que por añadidura entorpecerían la marcha desembarazada y fácil del discurso; ejemplo de ello es la libertad de construir sustantivos verbales, exactamente lo mismo que los verbos de que se derivan [4]). Este y otros recursos, dan al lenguaje de Tucídides aquella *rapidez en el significado*—así la llamaban los antiguos—[5]), que sorprende y maravilla. En ella, más bien que en la supresión de pormenores, estriba sobre todo la concisión de su estilo.

En el orden de colocación de las palabras, el historiador se

[1]) 1, 69. 2, 62. 3, 39. [Véase la nota 1 de la pág. 344 del presente tomo.]

[2]) Más tarde estas expresiones, que habían acabado por ser desterradas del lenguaje vulgar, se llamaron γλῶσσαι; y esto explica por qué Dionisio se lamenta tanto del γλωσσηματικόν del estilo de Tucídides.

[3]) Véase el final del cap. XXVII.

[4]) Tal es el origen de giros como ἡ οὐ περιτείχισις, esto es, la circunstancia de que una ciudad enemiga no estuviera circuida de murallas; τὸ αὐτὸ ὑπὸ ἁπάντων ἰδίᾳ δόξασμα, el caso en que todos defienden mentalmente la misma opinión; ἡ ἀκινδύνως δουλεία (lo cual no es exactamente lo mismo que ἀκίνδυνος), una esclavitud en la cual se vive tranquila y cómodamente.

[5]) τάχος τῆς σημασίας. [Dionisio de Halicarnaso, *Ep. ad. Amm.*, II, 2; véase también *De Thucyd. iudic.*, c. 24, a, E. τὸ τάχος τῆς ἀπαγγελίας.]

permite también licencias en general sólo toleradas á los poetas; pero no las emplea sino como medio de hacer resaltar el pensamiento con mayor precisión y claridad. Esta libertad le permite, en efecto, bien colocar al principio de la cláusula las palabras en que desea insistir [1]), bien ordenar las ideas, sujetándose menos á las leyes de la construcción gramatical que á sus vínculos naturales ó al contraste en que se hallan [2]).

En el enlace de las oraciones, su tendencia á la claridad de la expresión, engendra cierta aspereza y desigualdad [3]) que contrastan con la delicadeza del estilo de los últimos tiempos. Desenvolviendo su pensamiento por partes, y queriendo dar á cada una de estas partes la importancia que le corresponde, no sólo no evita siempre el empleo de formas gramaticales distintas (casos ó modos), en miembros correspondientes de la oración [4]), si no que trastorna de improviso la estructura gramatical [5]).

La estructura de los períodos de Tucídides, como la de Antifon, ocupa el punto medio entre el débil enlace de las oraciones que caracterizaba á los escritores jónicos, y el estilo periódico que más tarde se desarrolló en Atenas. La mayor fuerza y energía en la combinación de pensamientos, que sobre todo resaltan en la determinación de resoluciones y actos, se manifiesta igualmente por medio de combinaciones más complicadas de oraciones gramaticales. Estas combinaciones, sin embargo, no constituyen cuerpos de miembros proporcionados, de movimientos fáciles y expeditos, si no que son conjuntos, en los cuales la idea principal atrae y encadena á su alrededor multitud de pensamientos secundarios. En Tucídides hallamos dos clases de períodos que caracterizan igualmente su estilo: en unos, que podríamos denominar períodos descendentes, la acción, esto es, el resultado, está al princi-

[1]) Como en 1, 93: τῆς γὰρ θαλάσσης πρῶτος ἐτόλμησεν εἰπεῖν ὡς ἀνθεκτέα ἐστίν.

[2]) Como en 3, 39: μετὰ τῶν πολεμιωτάτων ἡμᾶς στάντες διαφθεῖραι, donde las dos palabras en que el autor desea insistir principalmente se hallan juntas, para que resalte más el contraste.

[3]) ἀνωμαλία, τραχυτής.

[4]) Por ejemplo, cuando se enlazan por medio de καί dos construcciones de casos distintos, como fundamento de una acción; ὁ cuando á continuación de la misma partícula condicional ó final, pone primero el subjuntivo y luego el optativo, donde la diferencia es clara y manifiesta.

[5]) El σχῆμα πρὸς τὸ σημαινόμενον, como el ἀπὸ κοινοῦ, es muy usado por Tucídides.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

pio y va seguida inmediatamente de las causas ó motivos, expresados estos últimos por proposiciones causales ó participios, apoyados á su vez por formas y proposiciones análogas [1]); la segunda clase, el período ascendente, comienza con las causas ó motivos, de los cuales se deducen todo género de consecuencias, y termina frecuentemente—tras larga cadena de deducciones—con el resultado, que es una resolución ó la acción misma [2]). Ambas clases de períodos exigen para ser comprendidos un esfuerzo del lector, y se han de leer más de una vez si se quiere comprender bien su estructura; por medio de determinados análisis pueden hacerse estos períodos más fáciles é inteligibles; y el que haya vencido todas las dificultades no podrá menos de confesar que la forma escogida por el gran historiógrafo ateniense, muestra con la mayor precisión posible la unidad de pensamiento, esto es, la cooperación de todos los miembros para llegar á un resultado fijo.

Esta clase de construcción gramatical es característica del estilo histórico de Tucídides, el cual, á su vez, tiene de común con los demás escritores de su época, la simetría verdaderamente arquitectónica que reina en sus discursos, gracias á la disgregación y contraste de las ideas y á la comparación y distinción de los vocablos, que producen en la dicción y aun en el mismo sentido de las frases, una especie de balanceo. Como ya hemos dicho, hablando de Antifon, este estilo antitético no es por naturaleza hueco, si no que es un producto de la penetración y sutileza del ingenio del pueblo de Atenas; mas no puede negarse que bajo la influencia de la retórica de los sofistas no tardó en degenerar en amanerado y convencional. El mismo Tucídides abunda de tal suerte en artificios de este linaje, que á menudo no sabemos qué admirar más, si la sutileza de análisis en las ideas ó la elegancia arcaica de su estilo; sobre todo cuando á las relaciones y lazos que unen las ideas, se agregan las galas puramente externas de los isócola, homeoteleuta, parequesis, etc. [1]).

Además Tucídides, como Antifon, no conoce todas esas irregularidades del estilo que nacen de la pasión ó del disimulo. Su estilo revela siempre una placidez sólo comparable á la que se retrata en los semblantes de los dioses y de los héroes salidos de la escuela de Fidias. Mas no es éste un defecto del discurso, si no antes bien una ley de dignidad que reina en toda expresión, y que obliga al que habla á conservar un tono moderado aun en los momentos más peligrosos que necesariamente habían de provocar todo linaje de pasiones, desde el temor y el furor hasta la ira y el odio, y á limitarse á la exposición serena y templada de lo que debe decir. ¡Qué apasionadas declaraciones no habría puesto un retórico de los últimos tiempos en boca de los tebanos y plateos, cuando éstos son retados á vida ó muerte por aquéllos ante el tribunal espartano! Tucídides, en cambio, se limita á poner en sus labios este sublime apóstrofe: «Cómo, ¿no habéis realizado un crimen horrible?» [2]).

Comparando estos discursos con los de Lisias, por ejemplo, fácilmente puede imaginarse cuán extraños debieron parecer á los atenienses, que habían perdido ya el hábito de consagrar tan esmerada atención á las producciones de la poesía y de la prosa, el estilo y la elocuencia de la obra del gran historiador, nutridos de ideas y de giros difíciles de comprender bien si no se leen con gran cuidado. Cratipo, continuador de Tucídides, tenía quizá mucha razon al decir que si el octavo libro no contenía también discursos, era porque el autor se había convencido de que no cuadraban al gusto de la época [3]). En efecto: las arengas entonces,

---

[1]) Ejemplos 1, 1. (Θουκυδίδης ξυνέγραψε), 1, 25, (Κορίνθιοι δὲ κατὰ τὸ δίκαιον—ἤρχοντο πολεμεῖν), y en otros muchos pasajes.

[2]) Ejemplos 1, 2 (τῆς γὰρ ἐμπορίας), 1, 58 (Ποτιδαιᾶται δὲ πέμψαντες), 4, 73, 74 (οἱ γὰρ Μεγαρῆς—ἔρχονται). Es grandemente interesante ver cómo Dionisio *De Thucyd. iudic.*, p. 872, somete á su crítica uno de estos períodos ascendentes, y lo resuelve en forma más agradable é inteligible, pero menos vigorosa, tomando de el medio algunas cláusulas subordinadas, y agregándolas, por via de apéndice, al fin. Antifon se asemeja también mucho en este punto á Tucídides, como, por ejemplo, en la frase de la *Tetral.*, I, α, § 6: ἐκ παλαιοῦ γὰρ κ. τ. λ.

[1]) Como cuando Tucídides, 4, 61, dice: οἵ τ' ἐπίλητοι εὐπρεπῶς ἄδικοι ἐλθόντες εὐλόγως ἄπρακτοι ἀπίασιν, esto es: «así, los que con buenas apariencias, pero injustamente, hubieran sido llamados aquí, serán despedidos con buenas razones y sin haber conseguido su objeto.» Encontramos otros ejemplos análogos en los pasajes 1, 77, 144. 3, 38, 57, 82. 4, 108. Los antiguos retóricos hablan á menudo de estos σχήματα τῆς λέξεως de Tucídides; Dionisio los encuentra μειρακιώδη, *puerilia*. Véase Aulo Gelio, *Noct. att.*, 18, 8.

[2]) Πῶς οὐ δεινὰ εἴργασθε; Tucídides, 3, 66. Encuéntrase más animación y movimiento en el discurso de Atenágoras, jefe del partido democrático de Siracusa, lo cual hizo probablemente Tucídides, para caracterizar mejor al orador, 6, 38, 39.

[3]) Cratipo en Dionisio, *De Thucyd. iudic.*, c. 16, p. 847: τοῖς ἀκούουσιν ὀχληρὰς εἶναι. [Según el testimonio de Marcelino, § 33, Cratipo era posterior al retórico

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

debían producir en Atenas la impresión que más tarde Ciceron explicaba á los romanos, comparando el estilo de Tucídides con el viejo, ácido y espirituoso Falerno [1]). Por otra parte, este estilo no era más inteligible para los griegos y los romanos que para los helenistas modernos; y cuando Ciceron dice de los discursos de su *Historia* que son apenas inteligibles [2]), la filología moderna puede muy bien enorgullecerse de que sean muy escasos los pasajes de aquellos discursos cuyo sentido no ha podido aún descifrar.

Zopiro de Clazomene, el cual floreció hacia el año 270 a. Chr. Véase respecto de él á C. Müller, *Fragm. hist. graec.*, tomo 2, p. 75 y ss.]

[1]) Ciceron, *Brutus*, 83, 288.

[2]) Ciceron, *Orat.*, 9, 30: *Ipsae illae (Thucydidis) conciones ita multas habent obscuras abditasque sententias, vix ut intelligantur.* [Véanse además, *Brutus*, c. 7, 29, y Dionisio, *De Thucyd. iudic.*, c. 51. La opinión de O. Müller, defendida también por Classen, la tiene Steinberg, sin duda con razon, por demasiado optimista.]

CAPÍTULO XXXV

Nuevo cultivo de la oratoria por Lisias.

Terminada la guerra del Peloponeso, después de los inmensos esfuerzos y la terrible caída del poderío ateniense, hubo un período de agotamiento y de reposo. La libertad y la democracia fueron restablecidas por Trasíbulo; pero Atenas no era ya la capital de un gran Imperio, la señora de los mares y de las costas; y sólo gracias á la prudencia y habilidad de Conon para con los persas, recuperó una pequeña parte de su antigua supremacía. Las artes plásticas, que tanto habían brillado bajo el gobierno de Pericles y con el cincel de Fidias, faltas del genio emprendedor que en otra época las vivificara, no pudieron echar nuevos retoños hasta que, en la generación siguiente, á partir de la 102.ª Olimpiada, 372 a. Chr., brillan con esplendor nuevo merced á los esfuerzos de la segunda escuela ática de Praxiteles. La poesía, por su parte, degeneraba gradualmente en retórica sutil, hueca y rimbombante, como lo demuestran la tragedia y el ditirambo de la época. Los arranques sublimes, el noble sentimiento de la propia grandeza, el vigor y la energía en el esfuerzo, parecían desterrados del arte como lo estaban de la vida.

Y sin embargo, en esta época de postración y acabamiento, la prosa, libre ya de las trabas que hasta entonces la sujetaran, emprendió un nuevo y más desembarazado rumbo que debía conducirla á la perfección y desenvolvimiento total. Lisias é Isócrates, los dos jóvenes que en el *Fedro* de Platon compara entre sí Sócrates, para censurar severamente al primero y cifrar en el segundo las más lisonjeras esperanzas, siguiendo caminos diversos é iniciando felices innovaciones, dieron á la oratoria una forma completamente nueva.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

debían producir en Atenas la impresión que más tarde Ciceron explicaba á los romanos, comparando el estilo de Tucídides con el viejo, ácido y espirituoso Falerno [1]). Por otra parte, este estilo no era más inteligible para los griegos y los romanos que para los helenistas modernos; y cuando Ciceron dice de los discursos de su *Historia* que son apenas inteligibles [2]), la filología moderna puede muy bien enorgullecerse de que sean muy escasos los pasajes de aquellos discursos cuyo sentido no ha podido aún descifrar.

Zopiro de Clazomene, el cual floreció hacia el año 270 a. Chr. Véase respecto de él á C. Müller, *Fragm. hist. graec.*, tomo 2, p. 75 y ss.]

[1]) Ciceron, *Brutus*, 83, 288.

[2]) Ciceron, *Orat.*, 9, 30: *Ipsae illae (Thucydidis) conciones ita multas habent obscuras abditasque sententias, vix ut intelligantur.* [Véanse además, *Brutus*, c. 7, 29, y Dionisio, *De Thucyd. iudic.*, c. 51. La opinión de O. Müller, defendida también por Classen, la tiene Steinberg, sin duda con razon, por demasiado optimista.]

CAPÍTULO XXXV

Nuevo cultivo de la oratoria por Lisias.

Terminada la guerra del Peloponeso, después de los inmensos esfuerzos y la terrible caída del poderío ateniense, hubo un período de agotamiento y de reposo. La libertad y la democracia fueron restablecidas por Trasíbulo; pero Atenas no era ya la capital de un gran Imperio, la señora de los mares y de las costas; y sólo gracias á la prudencia y habilidad de Conon para con los persas, recuperó una pequeña parte de su antigua supremacía. Las artes plásticas, que tanto habían brillado bajo el gobierno de Pericles y con el cincel de Fidias, faltas del genio emprendedor que en otra época las vivificara, no pudieron echar nuevos retoños hasta que, en la generación siguiente, á partir de la 102.ª Olimpiada, 372 a. Chr., brillan con esplendor nuevo merced á los esfuerzos de la segunda escuela ática de Praxiteles. La poesía, por su parte, degeneraba gradualmente en retórica sutil, hueca y rimbombante, como lo demuestran la tragedia y el ditirambo de la época. Los arranques sublimes, el noble sentimiento de la propia grandeza, el vigor y la energía en el esfuerzo, parecían desterrados del arte como lo estaban de la vida.

Y sin embargo, en esta época de postración y acabamiento, la prosa, libre ya de las trabas que hasta entonces la sujetaran, emprendió un nuevo y más desembarazado rumbo que debía conducirla á la perfección y desenvolvimiento total. Lisias é Isócrates, los dos jóvenes que en el *Fedro* de Platon compara entre sí Sócrates, para censurar severamente al primero y cifrar en el segundo las más lisonjeras esperanzas, siguiendo caminos diversos é iniciando felices innovaciones, dieron á la oratoria una forma completamente nueva.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Era *Lisias* oriundo de Siracusa y miembro de familia distinguida [1]). Su padre, Céfalo, habíase establecido en Atenas á instancias de Pericles, y allí vivió treinta años [2]). En los *Diálogos* de Platon acerca del Estado, hacia el año 2 de la 92.ª Olimpiada, 411 a. Chr. [3]), figura Céfalo como hombre muy anciano, respetado y amado de cuantos le rodean. Al fundarse la gran colonia de Turio, empresa á que habíase asociado casi toda la Grecia, año 1 de la 84.ª Olimpiada, 444 a. Chr., Lisias, que á la sazon contaba quince años de edad [4]), había ído allá con su hermano Polemarco, para tomar posesión del lote asignado á su familia. En Turio, se consagró al estudio de la Retórica que se enseñaba en la escuela de los sofistas sicilianos. Fueron sus maestros el célebre Tisias y otro siracusano nombrado Nicias [5]): y no volvió á Atenas sino cuando ya se hallaba en la edad madura, hacia el año 1 de la 92.ª Olimpiada, 412 a. Chr.; allí vivió algunos años en la casa de su padre Céfalo, hasta que á su vez comenzó á ejercer el oficio de sofista [6]). Aunque no era ciudadano de Atenas, sino simplemente cliente [7]),

[1]) [Contra lo que afirma Timeo, sostiene expresamente Ciceron en su *Brutus*, 16, 63, que Lisias nació en Atenas.]

[2]) [Según el testimonio capital de Lisias, *Contra Eratóstenes*, § 4.]

[3]) Según la fecha de la *República*, determinada y probada por Böckh en dos programas de la Universidad de Berlin, de 1838 y 1839. [Reimpresos con un tercer programa en 1840 en el tomo IV de los *Kleine Schriften*, p. 437 á 492.]

[4]) [Contra la fijación del año 459 a. Chr., como fecha del nacimiento de Lisias, se han hecho valer múltiples consideraciones. Según Vater, *Rerum Andocidearum*, parte II, en el *Jahrb. Suppl.*, vol. 9, p. 165 y ss., de Jahn, y Westermann, *Lysiae orat. praef.*, p. V, el año 1 de la 83.ª Olimpiada, 448 a. Chr., se trasladó Céfalo á Atenas, donde nació su hijo Lisias el año 1 de la 87.ª Olimpiada, 432 a. Chr. El mismo Lisias contaba dieciséis años cuando emigró á Turio, donde permaneció hasta el 1 de la 92.ª Olimpiada, 412 a. Chr. C. Fr. Hermann, *Ges. Abh.*, p. 15, dice que Lisias nació el 444 a. Chr., al par que fija en 430 la época en que se celebraban los coloquios que forman el asunto de la *República*. Difícilmente puede resolverse con seguridad esta cuestión. No existe testimonio alguno que acredite que Lisias emigró á Turio, en la época de la fundación de la colonia.]

[5]) [De este Nicias, á quien Pseudoplutarco, Focio y Suidas, fundándose en el mismo testimonio, presentan como maestro de Lisias, no se halla ninguna otra mención. Spengel, Συναγωγή, p. 38, supone que este nombre ha sido resultado de un error ó de la confusión con el de Tisias.]

[6]) Λυσίας ὁ σοφιστής, se dice en el discurso contra los Neera, p. 1352 de Reiske; y no es dudoso que se trata del orador.

[7]) μέτοικος. Trasíbulo queria haberlo hecho ciudadano, pero las circunstancias no favorecieron este deseo, y el orador continuó siendo ἰσοτελής, clase privilegiada entre los clientes. En calidad de isóteles, los miembros de su familia

él, como toda su familia, lucharon con empeño en favor de la democracia. A causa de esto, bajo el gobierno de los Treinta, Polemarco fué obligado á beber la cicuta, y Lisias sólo pudo librarse de las persecuciones de los tiranos, refugiándose en Megara; motivo más para que se mostrase dispuesto á auxiliar con el resto de su patrimonio á Trasíbulo y demás campeones de la libertad que se hallaban en File, y á apoyar con todas sus fuerzas el restablecimiento de la democracia [1]).

Habíase vuelto á establecer en Atenas como propietario de una fábrica de escudos y profesor de Retórica, cuando un acontecimiento que le afectaba muy de cerca, abrióle un nuevo camino. Eratóstenes, uno de los Treinta, quiso aprovecharse de la amnistía concedida por el pueblo á los tiranos, si lograban justificarse completamente dando pública cuenta de su conducta. A este fin, Eratóstenes alegó que había pertenecido, entre los Treinta, al partido moderado de Teramenes, y que precisamente por esto había sido perseguido por el violento y despiadado Critias; pero habiendo sido Eratóstenes quien cumpliendo un decreto de los Treinta, había cogido á Polemarco en la calle y encerrádole en una prisión de donde no salió sino muerto, al comparecer ante la Asamblea para justificar su proceder [2]), Lisias se presentó como acusador. Hasta entonces, según su propio dicho, no había comparecido jamás ante los tribunales para intervenir en sus propios asuntos ni en los de otros [3]). Lisias comienza por acusarle de su participación en la muerte de Polemarco y demás daños que se habían causado á su familia; examina luego toda la carrera política de Eratóstenes, el cual había formado parte también de los Cuatrocientos y sido uno de los cinco éforos elegidos después de la batalla de Egos-Potamos, á instancias de las heterías ó sociedades secretas; y sostiene que Teramenes, el más clemente y moderado en apariencia, era precisamente el que ma-

antes del gobierno de los Treinta, habían dado coros como cualesquiera otros ciudadanos.

[1]) Evidentemente movido por un interés personal, recuerda Lisias en el *Epitafio*, § 66, á los extranjeros, esto es, á los clientes que habían muerto combatiendo en el Pireo, al lado de los libertadores de Atenas. [Véase la nota 4 de la pág. 381 del presente tomo.]

[2]) εὐθύνη.

[3]) οὔτ' ἐμαυτοῦ πώποτε οὔτε ἀλλότρια πράγματα πράξας, en el discurso *Contra Eratóstenes*, § 3.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

yores males había acarreado al Estado con sus intrigas. En todo el discurso late la convicción más arraigada y el espontáneo calor que naturalmente había de inspirar á Lisias, asunto que tan de cerca le interesaba. Después de dirigir á los jueces las más enérgicas exhortaciones, acaba diciéndoles: «Con esto termino mi acusación; habéis escuchado, visto y comprendido; ahora que todo lo sabéis, juzgad» [1]).

Este discurso formó época en la vida del orador, en sus aficiones y sus estudios, en el estilo de su elocuencia, y podemos agregar que en toda la historia de la prosa ateniense. Hasta entonces Lisias había estado enteramente consagrado á la oratoria de escuela, instruyendo á la juventud y componiendo ejercicios retóricos á la manera de los sofistas sicilianos. De esta suerte, no podía sustraerse al amaneramiento que siempre acompaña á este modo de cultivar la elocuencia, con tanto más motivo, cuanto que se hallaba enteramente bajo el influjo de la escuela que había producido á Gorgias. La tendencia á mostrar el poder de la oratoria presentando como verosímil lo que no lo es, y admisible lo que es insensato; la manía de la paradoja, y la distribución forzada y violenta de los materiales: la delicadeza y galanura exageradas en los pormenores, y la total falta de ese calor natural que sólo puede ser resultado de la convicción y del sentimiento de la realidad, eran notas comunes á Lisias y á Gorgias; y únicamente se diferenciaban en que el segundo, movido por innato amor al brillo y á la ostentación, procuraba sobre todo halagar el oído con la armonía, la imaginación con la esplendidez de la palabra, y la inteligencia con la magia de la oratoria; mientras que Lisias, más frío y sobrio por naturaleza, y familiarizado con la agudeza y penetración del genio ático gracias á sus constantes relaciones con los atenienses cuyo partido había abrazado también en Turio [2]), daba á la elocuencia sofística más originalidad, mayor novedad en las ideas y más lucidez y vigor en la expresión [3]).

---

[1]) [πάυσομαι κατηγορῶν. Ἀκηκόατε, ἑωράκατε, πεπόνθατε, ἔγετε· δικάζετε. Análoga es la terminación del sexto discurso contra Andócides, cuya autenticidad se ha puesto en tela de juicio.]

[2]) Lisias dejó á Turio cuando, después de la expedición á Sicilia, el partido lacedemonio comenzó á prevalecer en la colonia y á oprimir al ateniense.

[3]) [No contribuiria poco á esta superioridad la gran diferencia que había, y que entonces debió acentuarse más, entre un simple discurso de aparato, y una oración encaminada á servir los más importantes intereses personales.]

Esta idea del primitivo estilo del orador siracusano, la entresacamos, sobre todo, del *Fedro* de Platon, una de las primeras obras del gran filósofo [1]), cuyo fin es colocar el amor sincero á la verdad, por encima del juego de pensamientos y palabras propio de los sofistas. Un amigo de Sócrates, el joven Fedro, muéstrase en este diálogo como admirador entusiasta de un discurso de Lisias; Fedro lo lee á Sócrates á petición de éste, quien chanceándose unas veces y con seriedad otras, le hace comprender la vanidad y sutileza de aquel linaje de retórica. El fin de este discurso, que Platon no tomó verosímilmente de Lisias, sino que lo compuso él mismo para mostrar en un solo y elocuente ejemplo todos los artificios de aquel género retórico [2]), es persuadir á un joven de que debía mostrarse más afable y complaciente con quien no le quisiera que con quien le amara. No sólo el asunto de esta obra es perfectamente sofístico, sino que su ejecución, fría é inanimada, no es ni más ni menos que el vano producto de la inventiva. Enuméranse uno tras otro todos los argumentos en pro de la dicha tésis, analizándolos con minuciosidad y cuidado; mas no se ve allí unidad de pensamiento, ni vínculos de ideas, ni el enlace necesario de unas partes con otras, ni los varios miembros están agrupados en un solo cuerpo: de todo lo cual nace una monotonía fatigosa y pesada en la manera de enlazar las oraciones [3]). Por lo que toca á la forma, adviértese desde luego el amor á las antítesis con todas sus antiguas galas, *isócola*, *homeoteleuta*, etcétera [4]). La dicción no ofrece ciertamente el lujo poético de

---

[1]) Según antigua tradición, estaba escrito antes de la muerte de Sócrates, año 1 de la 95.ª Olimpiada, 399 a. Chr.

[2]) [A juzgar por lo que dice L. Schmidt en las *Verhandl. der* 18. *Versamml. deutscher Philologen*, Wien, 1858, la opinión contraria es la única que debe ser considerada exacta. Véase Blass, *Die attische Beredsamkeit von Gorgias bis auf Lysias*, p. 417. Igualmente persuasivos son los argumentos de E. Egger, en una *Memoria* publicada en el *Annuaire de l'association pour l'encouragement des études grecques en France*, 5me année, 1871, p. 17 y ss., que Schmidt no ha conocido. En todo caso, la cuestión aquí es distinta de la que ofrece el discurso de Agaton en el *Banquete*.]

[3]) En este breve discurso comienzan cuatro proposiciones por ἔτι δέ, y cuatro por καὶ μὲν δή.

[4]) En el pasaje p. 233: ἐκεῖνοι γὰρ καὶ *(a)* ἀγαπήσουσι, καὶ *(b)* ἀκολουθήσουσι, καὶ *(c)* ἐπὶ τὰς θύρας ἥξουσι, καὶ (α) μάλιστα ἡσθήσονται, καὶ (β) οὐκ ἐλαχίστην χάριν εἴσονται, καὶ (γ) πολλὰ ἀγαθὰ αὐτοῖς εὔξονται, los miembros α, β, γ, están divididos en tres, sólo por amor al equilibrio de los *homeoteleuta*.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Gorgias, pero revela tal cuidado y artificio, que al punto se comprende el trabajo y fatigas que tan minuciosa y atenta tarea debió costar á su autor.

En la colección de obras de Lisias que ha llegado hasta nosotros, no hallamos ejercicio alguno de escuela (μελέτη) como el de que acabamos de hacer mérito, ni tampoco discursos anteriores á la acusación de Eratóstenes; sólo contiene, por consiguiente, obras escritas en la edad madura y que muestran el gusto más perfeccionado de su autor [1]). Entre ellas hay sin embargo, una que ofrece no pocos vestigios del primitivo estilo de Lisias; mas la razon de esto debe buscarse en la misma naturaleza del asunto. La oración fúnebre por los atenienses muertos en la guerra de Corinto, que Lisias escribió después del año 3 de la 96.ª Olimpiada, 394 a. Chr., pero que verosímilmente jamás dijo en público, pertenece á un género de elocuencia que se distingue de la de las arengas políticas [2]) y forenses [3]), en que no tenía fin práctico alguno. Por la misma causa, este género de oratoria que puede muy bien denominarse elocuencia de aparato [4]), no se hallaba al alcance de los impulsos que producían un movimiento más libre y espontáneo en los otros dos géneros mencionados. Singularmente cultivado por los sofistas que pretendían poder ensalzarlo y censurarlo todo, conservó largo tiempo, aun después del gobierno de los Treinta, el sello y carácter que de aquéllos recibiera. La obra de que venimos hablando se ha conservado en el *Epitafio* de Lisias. Como discurso de aparato que es, el autor recuerda los tiempos fabulosos y los históricos, relatando por orden cronológico las grandes empresas de Atenas; refiere minuciosamente los legendarios rasgos heroicos y humanitarios de los atenienses en la guerra con las amazonas, en los funerales de los héroes muertos al pie de los muros de Tebas, y la hospitalidad otorgada á los Heráclidas; cuenta luego las hazañas de los atenienses en las guerras con los persas,

[1]) Excepción hecha, según parece, del breve discurso πρὸς τοὺς συνουσιαστὰς κακολογιῶν, que ni es discurso forense, ni simple μελέτη; sino un trabajo nacido, según todas las apariencias, de las circunstancias de la vida real, pero ajustado al modelo sofístico, en el cual Lisias renuncia á la amistad de sus camaradas y de cuantos hasta entonces habían sido buenos amigos suyos.

[2]) συμβουλευτικὸν γένος, *deliberativum genus*.

[3]) δικανικόν, *iudiciale*.

[4]) ἐπιδεικτικόν, πανηγυρικὸν γένος.

describe rápidamente la del Peloponeso, á diferencia de Tucídides que concedió á estos sucesos excepcional atención, y no insiste sino en lo que se presta á la declamación altisonante [1]). Están expuestas estas ideas de una manera tan artificiosa y afectada, que no es de extrañar que algunos eruditos no hayan reconocido en este discurso, al Lisias de las oraciones forenses; en efecto, en todo él se advierte un paralelismo de proposiciones, monotono y artificioso, y cuyas antítesis son más frecuentemente antítesis de palabras que de ideas [2]); el mismo Polo, ó cualquiera otro discípulo de Gorgias, no habría podido abusar más de la rima [3]) y demás artificios retóricos [4]).

Es probable que Lisias no hubiera abandonado jamás este estilo rebuscado y falso, si un sentimiento profundo de dolor y de ira como el que en su pecho despertó la procacidad de Eratóstenes, no hubiera dado á su palabra y despertado en su alma fuego y vehemencia incontrastables. No quiere esto decir que no se reconoce y adivina hasta en la misma arenga contra Eratóstenes, la escuela en que su autor se había formado. Se encuentra fácilmente, es verdad, en los pasajes más enérgicos y violentos, la tendencia á hacer comparaciones y distingos; pero esta tendencia está perfectamente subordinada á las exigencias de los esfuerzos sinceros y espontáneos que Lisias hace para poner al descubierto la indignidad y vileza de su adversario.

Esta ocasión reveló al orador cuál era el estilo que más cuadraba á su carácter, y el que más efecto producía en los jueces. Entonces—contaba cincuenta años—comenzó á escribir, como Antifon, discursos para los que sin tener suficiente confianza en

[1]) El único pasaje en que muestra verdadero calor, es aquel en que elogia á los que libraron á Atenas de la tirania de los Treinta, y á los extranjeros que habiendo combatido en aquella ocasión por la democracia, recibieron, después de muertos, honores iguales á los que se tributaron á los ciudadanos, § 66.

[2]) Como cuando Lisias, § 25, dice: «Sacrificando el cuerpo, y no estimando la vida por amor á la virtud»: donde cuerpo y vida (ψυχή), no forman verdaderas antítesis, sino solamente ψευδὴς ἀντίθεσις, para servirnos de la gráfica expresión de Aristóteles, *Retórica*, 3, 9.

[3]) παρηχήσεις, como μνήμην παρὰ τῆς φήμης λαβών, *Epitafio*, § 3.

[4]) [Véase Blass, *op. cit.*, p. 329 y ss., donde se hallan expuestas las razones en contra de la autenticidad del *Epitafio*. Cuan superficialmente se redactaban estos discursos, lo demuestra el examen de los pasajes paralelos, en la *Pseudolysiae oratio funebris*, ed. Mart. Erdmann, Lipsiae, 1881.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

sus fuerzas tenían que acudir ante los tribunales [1]). Como los que se veían obligados á pedir ayuda á los logógrafos, eran por lo general ciudadanos no habituados á hablar en público [2]), el estilo que más cuadraba á este género de discursos, era un estilo sencillo y libre de artificios retóricos; Lisias, por consiguiente, tuvo que adoptar para sus nuevos trabajos este estilo, al cual fué poco á poco habituándose; y resultado de todo ello fué que acabó por ser para sus contemporáneos el modelo más perfecto del estilo sencillo [3]).

Con todo el tacto de un poeta dramático, el orador distinguía entre los varios personajes en cuyos labios ponía sus arengas, haciendo hablar á cada uno, joven ó anciano, pobre ó rico, ignorante ó instruído, con arreglo á su condición y capacidad; cualidad que los antiguos críticos elogiaban, dándole el nombre de *ethopœia* [4]); el tono dominante, sin embargo, era el que conviene á las medianías. Lisias, pues, se atemperó á la construcción gramatical menos fuerte y vigorosa del lenguaje vulgar [5]), sin preocuparse del arte entonces naciente de la construcción periódica. Mas cuando le interesa que el lector observe y comprenda la unidad de pensamiento en una combinación de ideas, demuestra que también sabe enlazar y agrupar más fuertemente las proposiciones [6]). Usó con gran sobriedad las llamadas figuras de pensamiento, que ya hemos presentado antes como desviaciones del desarrollo natural del pensamiento mismo, al par que renunciaba en absoluto á las figuras del discurso en que otro tiempo

---

[1]) [Véase Aristóteles, en Ciceron, *Brutus*, 12, § 48: *nam Lysiam primo profiteri solitum artem esse dicendi, deinde quod Theodorus esset in arte subtilior in orationibus autem ieiunior, orationes eum scribere aliis coepisse, artem removisse.*]

[2]) Véase Quintiliano, *Inst.*, 3, 8.

[3]) ὁ ἰσχνός, ἀφελὴς χαρακτήρ, *tenue dicendi genus*. [Verosímilmente la distinción entre estas tres clases de estilo, descansa en lo expuesto por Teofrasto en su obra περὶ λέξεως.]

[4]) Dionisio de Halicarnaso, *De Lysia iud.*, c. 8, 9, p. 467 de Reiske. Véase *De Isaeo*, c. 3, p. 589.

[5]) λέξις διαλελυμένη, casi como εἰρομένη. [Igual significado tiene διηρτημένη. Véase Volkmann, *op. cit.*, p. 433.]

[6]) Ἡ συστρέφουσα τὰ νοήματα καὶ στρογγύλως ἐκφέρουσα λέξις, dice Dionisio de Halicarnaso, *De Lysia iud.*, 6, p. 464. A diferencia de Tucídides, coloca las proposiciones causales y los participios, ya delante, ya detrás de la proposición principal: las circunstancias *exteriores ú objetivas* por ejemplo, delante, y las razones *subjetivas*, detrás.

estribó toda la elegancia de la oratoria. En punto á vocablos y locuciones, Lisias se ajustó perfectamente al lenguaje vulgar, renunciando á todo adorno poético, neologismos y metáforas. Su fin, en suma, era proporcionar á sus clientes cuantos argumentos y razones pudieran exponer al tribunal en el breve tiempo que la *clepsydra* concedía al acusador y al acusado. Los exordios van encaminados á predisponer á los jueces en favor de las causas que en los discursos se defienden; la parte expositiva que era la que sobre todo conquistó al orador la admiración de los antiguos, es siempre natural, interesante, enérgica y á menudo salpicada de detalles que dan al asunto cierta realidad mímica; las pruebas y las refutaciones se distinguen por una claridad y una abundancia de argumentos que no dejan lugar á duda. En suma, sus discursos reunían cuantas condiciones debían tener para lograr el fin á que iban encaminados: la sentencia favorable del juez, la cual muy pocas veces dejaron de conseguir [1]). Póngase en el lugar de Lisias, simple cliente y logógrafo, á un ciudadano y estadista de gran perspicacia, profundo conocedor de los asuntos públicos de su patria y dotado de la hermosa palabra de aquel orador insigne, y se tendrá el modelo del poder y majestad de la elocuencia ateniense.

Sus más hermosas oraciones, son las encaminadas á vengar las injurias sufridas por Atenas y sus ciudadanos en la época de su postración, ya por las intrigas de los oligarcas que precedieron á la tiranía de los Treinta, ya por los mismos Treinta, y que tanto habían hecho sufrir á Lisias y su familia. Cuéntase en este número el discurso contra *Agorato*, que es entre los que se conservan el que más se asemeja al dirigido contra Eratóstenes [2]). Consignando en el exordio que el acusado es tan enemigo del juez como del acusador, el orador predispone á los jueces en favor de su causa; de manera que despierta vivo interés, anuncia una relación que explana á poco, y de la cual resulta que la caída de la democracia estaba íntimamente ligada con la

---

[1]) [Según Pseudoplutarco y Focio, *Vitae X. Oratorum*, sólo dos de los discursos que escribió para otras personas, no alcanzaron el fin á que iban encaminados.]

[2]) Fué pronunciado el año 4 de la 94.ª Olimpiada, 401 a. Chr., y constituye una acusación ἀπαγωγῆς, esto es, una demanda de ejecución inmediata de la pena impuesta, porque el acusador considera á Agorato como un asesino, que, menospreciando las leyes dictadas contra los de su jaez, frecuenta los templos y las Asambleas populares.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

muerte de Dionisidoro, que era cabalmente la persona á quien el acusador se proponía vengar. Este relato que expone y aclara el verdadero estado de las cosas y que va al comienzo del discurso como asunto principal del mismo [1]), principia por la batalla de Egos-Potamos y revela todas las abominables intrigas de Teramenes, para poner á la patria indefensa, en manos del enemigo. El temor de Teramenes de que los jefes del ejército descubrieran y echasen por tierra sus proyectos, lleva como por la mano al orador á relatar el delito de Agorato, el cual se prestó de buen grado á denunciar á los jefes como enemigos de la paz; por esto, fueron reducidos á prisión y condenados á muerte por el Consejo, bajo la tiranía de los Treinta. Esta relación, comenzada con los más vivos colores, y confirmada en lo esencial por otros testimonios, termina—con la misma admirable sencillez que brilla en todo el discurso—con una escena en que Dionisodoro, preso, después de disponer libremente de sus bienes, impone á su hermano, á su cuñado, al acusador, á todos sus amigos, y hasta al hijo que su esposa, vestida de luto, lleva en el seno, el sagrado deber de vengar su muerte en Agorato, que era, según las máximas profesadas en Atenas, el causante principal de su desgracia. En breves palabras expone luego el acusador á los jueces, todos los males acarreados por los Treinta, quienes, sin estas intrigas, jamás habrían logrado empuñar las riendas del gobierno; refuta los argumentos que en su favor pudiera aducir el contrario, examinando cuidadosamente todos los pormenores de su denuncia; describe luego la vida entera de Agorato, la deshonra de su familia, la usurpación por él cometida de los derechos de ciudadanía, sus relaciones con los libertadores de Atenas en File, con los cuales trató de congraciarse [2]), aunque ellos le rechazaron como asesino; justifica la antigua forma del procedimiento sumario (apagoge), que, en su sentir, debiera aplicarse al acusado; y termina señalando repetidas veces á los jueces, el dilema á que inflexiblemente tenían que sujetarse: ó condenar á Agorato, ó declarar legítimamente condenados á los que habían muerto por su causa. Este sumario análisis basta para dar idea del mérito de discurso tan breve y sustancial, que quizá no consiente más tacha que la ya formulada por los antiguos retóricos: los argumentos que siguen á la exposición de los hechos, están mal enlazados y no ofrecen la unidad y armonía que le habría dado un encadenamiento de ideas fuerte y vigoroso [1]).

[1]) Lisias se sirve á menudo de la διήγησις, en lugar de la κατάστασις (exposición del *status causae*) y sigue inmediatamente al exordio, á diferencia de lo que vemos en Antifon, el cual expone á continuación del proemio, y suprimiendo la κατάστασις, una parte de los argumentos, verb. gr., las pruebas directas ó causas formales de nulidad, y luego pasa á la διήγησις, para explanar otros argumentos, por ejemplo, los de probabilidad.

[2]) Queda aquí un punto oscuro: ¿Qué razones movieron á Agorato á pretender asociarse con los de File? El orador no lo dice, y se limita á citar el hecho para demostrar su impudicia, § 77. [Véase Frohberger, el cual remite al lector al 28, 12.]

Como orador, Lisias fué fecundísimo en estos años y en los siguientes; los antiguos tenían por perfectamente auténticos, doscientos cincuenta de los cuatrocientos veinticinco discursos que corrían con su nombre. De ellos se conservan treinta y cinco, que á juzgar por el orden con que han llegado hasta nosotros, debieron pertenecer á dos distintas colecciones [2]). Una de estas colecciones comprendía en un principio todos los discursos de Lisias, ordenados conforme á la índole de los procesos; clasificación que ya hemos visto aplicada también á los discursos de Antifon. De esta colección sólo se conserva hoy una parte que comprende los últimos discursos sobre homicidios, todos los relativos á la impiedad, y los primeros sobre injurias [3]); por casualidad ó por capricho, es lo cierto que entre estos discursos se halla la oración fúnebre. La segunda colección comienza con la importante arenga contra el tirano Eratóstenes; no contiene clases enteras de discursos, sino una serie de oraciones escogidas de Lisias, una especie de crestomatia, cuyo autor se guió sobre todo al formarla, por su amor á los asuntos de interés histórico. Así, hállanse entre estas oraciones, muchas que dan interesantísimas noticias sobre la época posterior al gobierno de los Treinta, y constituyen la fuente más importante para la historia de aquel tiempo, por cierto

[1]) [Véase Dionisio de Halicarnaso, *De Lysia iudic.*, c. 15, a, E.]

[2]) Según descubrimiento de un joven amigo del autor, que verosímilmente ha de ser completado muy en breve. [Véase Sauppe, *Epistola critica ad G. Hermannum*, Lipsiae, 1841.]

[3]) El discurso contra Eratóstenes, es una ἀπολογία φόνου; va seguido del discurso contra Simon, y de los περὶ τραύματος, que también pertenecen á los φονικοὶς: siguen después tres oraciones, περὶ ἀσεβείας por Calias, contra Andócides, y luego los discursos κακολογιῶν á sus camaradas, por el guerrero y contra Teomnesto. Harpocración, en la palabra σηκός, cita el discurso sobre el olivo como comprendido ἐν τοῖς τῆς ἀσεβείας, así como también sus τῶν συμβολαίων λόγοι, ἐπιτροπικοὶ λόγοι.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

poco conocida. Excusado es decir que ninguna de ellas es anterior á la arenga contra Eratóstenes [1]); ni puede asegurarse que haya alguna posterior al año 2 de la 98.ª Olimpiada, 387 a. Chr. [2]), por más que Lisias debió vivir hasta el 2 ó 3 de la 100.ª Olimpiada, 378 a. Chr. [3]). El orden en que se hallan coleccionados los discursos, ni es el cronológico, ni se ajusta rigorosamente á la índole de los procesos, sino que es una mezcla de estos dos sistemas de clasificación.

---

[1]) La oración en defensa de Polístrato no es de la época de los Cuatrocientos, sino que debió ser pronunciada con motivo del examen, δοκιμασία, á que Polístrato, como funcionario público de su tribu, tuvo que someterse, y en el cual fué acusado de haber sido uno de los Cuatrocientos. En ocasión semejante fué pronunciada la oración δήμου καταλύσεως ἀπολογία.

[2]) De este año es probablemente el discurso sobre el patrimonio de Aristófanes.

[3]) También fué escrita más tarde, el año 4 de la 98.ª Olimpiada, ó el 1 de la 99.ª, 384 a. Chr., la oración contra Teomnesto, que corresponde á la primera serie.

CAPÍTULO XXXVI

Isócrates.

Cabe dudar de si Platon hubiera prodigado á Isócrates en la edad madura, los elogios que le prodigó cuando era joven [1]), y sobre todo, de si lo hubiera antepuesto incondicionalmente á Lisias. Isócrates, hijo de Teodoro, nació en Atenas el año 1 de la 86.ª Olimpiada, 436 a. Chr.; era por consiguiente, veinticuatro años menor que Lisias [2]). Fué sin duda, joven de buenas costumbres y codicioso de aprender, que para adquirir una educación esmerada, quiso recibir lecciones no sólo de Gorgias y de Tisias, sino también de Sócrates. Entre sus amigos pasaba por hombre que «en la elocuencia había de aventajar y dejar muy atrás á todos los oradores que le precedieran, y á quien un divino impulso llevaría á más grandes cosas; pues en su alma se albergaba el amor á la sabiduría». Tales son las palabras que hablando de él, pone Platon en labios del mismo Sócrates. Sin embargo, parece que Isócrates sólo se acercó al gran sabio, para adquirir conocimientos superficiales de moral, y para poder aparentar que había consagrado su vida á la investigación de la verdadera sabiduría. Lo principal para él fué siempre la Retórica, de tal suerte que no hubo en la antigüedad, quien con tanto celo y atención se dedicara al cultivo de este arte. Isócrates, pues, debe ser incluído en el número de los sofistas, de los cuales se diferenciaba única y exclusivamente en que no combatía la filosofía socrática que invoca la voz de la conciencia humana, con la insolente afirmación de que la oratoria lo hace todo igualmente verdadero [3]).

---

[1]) [En el *Fedro*. Véase el cap. XXXV, p. 379.]

[2]) [Véase la nota 4 de la pág. 376 del presente tomo.]

[3]) Véase el discurso περὶ ἀντιδόσεως, § 30, donde con razon rechaza el cargo que se le hacia de corromper á la juventud, enseñándola á presentar como justas ante los tribunales, las causas injustas. Véase el § 15.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

poco conocida. Excusado es decir que ninguna de ellas es anterior á la arenga contra Eratóstenes [1]); ni puede asegurarse que haya alguna posterior al año 2 de la 98.ª Olimpiada, 387 a. Chr. [2]), por más que Lisias debió vivir hasta el 2 ó 3 de la 100.ª Olimpiada, 378 a. Chr. [3]). El orden en que se hallan coleccionados los discursos, ni es el cronológico, ni se ajusta rigorosamente á la índole de los procesos, sino que es una mezcla de estos dos sistemas de clasificación.

---

[1]) La oración en defensa de Polístrato no es de la época de los Cuatrocientos, sino que debió ser pronunciada con motivo del examen, δοκιμασία, á que Polístrato, como funcionario público de su tribu, tuvo que someterse, y en el cual fué acusado de haber sido uno de los Cuatrocientos. En ocasión semejante fué pronunciada la oración δήμου καταλύσεως ἀπολογία.

[2]) De este año es probablemente el discurso sobre el patrimonio de Aristófanes.

[3]) También fué escrita más tarde, el año 4 de la 98.ª Olimpiada, ó el 1 de la 99.ª, 384 a. Chr., la oración contra Teomnesto, que corresponde á la primera serie.

CAPÍTULO XXXVI

Isócrates.

Cabe dudar de si Platon hubiera prodigado á Isócrates en la edad madura, los elogios que le prodigó cuando era joven [1]), y sobre todo, de si lo hubiera antepuesto incondicionalmente á Lisias. Isócrates, hijo de Teodoro, nació en Atenas el año 1 de la 86.ª Olimpiada, 436 a. Chr.; era por consiguiente, veinticuatro años menor que Lisias [2]). Fué sin duda, joven de buenas costumbres y codicioso de aprender, que para adquirir una educación esmerada, quiso recibir lecciones no sólo de Gorgias y de Tisias, sino también de Sócrates. Entre sus amigos pasaba por hombre que «en la elocuencia había de aventajar y dejar muy atrás á todos los oradores que le precedieran, y á quien un divino impulso llevaría á más grandes cosas; pues en su alma se albergaba el amor á la sabiduría». Tales son las palabras que hablando de él, pone Platon en labios del mismo Sócrates. Sin embargo, parece que Isócrates sólo se acercó al gran sabio, para adquirir conocimientos superficiales de moral, y para poder aparentar que había consagrado su vida á la investigación de la verdadera sabiduría. Lo principal para él fué siempre la Retórica, de tal suerte que no hubo en la antigüedad, quien con tanto celo y atención se dedicara al cultivo de este arte. Isócrates, pues, debe ser incluído en el número de los sofistas, de los cuales se diferenciaba única y exclusivamente en que no combatía la filosofía socrática que invoca la voz de la conciencia humana, con la insolente afirmación de que la oratoria lo hace todo igualmente verdadero [3]).

---

[1]) [En el *Fedro*. Véase el cap. XXXV, p. 379.]

[2]) [Véase la nota 4 de la pág. 376 del presente tomo.]

[3]) Véase el discurso περὶ ἀντιδόσεως, § 30, donde con razon rechaza el cargo que se le hacia de corromper á la juventud, enseñándola á presentar como justas ante los tribunales, las causas injustas. Véase el § 15.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Lejos de esto, la oratoria no era para Isócrates más que el medio de exponer de la manera más agradable y brillante, una opinión cualquiera, que, si no muy profunda, fuese siempre digna de alabanza. Ahora bien: como Isócrates consagró mayor atención á perfeccionar la forma de su estilo que á ampliar el círculo de sus ideas, aumentar su conocimiento de la realidad y ver más clara y patentemente la verdad, Platon, si había de ser consecuente con sus propias doctrinas, y si hubiera conocido al hombre ya maduro en lugar del joven de imaginación ardiente y viva, habríale colocado entre los charlatanes altisonantes y aparatosos que él diferenciaba sustancialmente de los verdaderos filósofos.

Isócrates habría querido aplicar á la política la oratoria perfeccionada con el arte: la cual, excepción hecha de los panegíricos, no había sido hasta entonces cultivada más que en los discursos forenses [1]: pero su timidez y complexión delicada le impidieron subir á la Pnyx. Esta circunstancia le movió á abrir una escuela en la cual enseñaba en particular la elocuencia política, é instruía con tal celo á los jóvenes en el arte de la palabra, que sus contemporáneos, reconociendo el mérito suyo, hicieron de aquel centro, el más floreciente de toda la Grecia [2]). Ciceron compara esta escuela con el caballo de madera de la guerra de Troya, porque de su seno salieron también gran número de héroes en la oratoria [3]). Oradores políticos é historiadores eran los que principalmente acudían á escuchar las lecciones de Isócrates, por que para sus ejercicios escogía siempre éste asuntos prácticos que

[1]) τὸ δικανικὸν γένος. Isócrates, en su discurso *Contra los sofistas*, § 19, censura á los retóricos antiguos por haber hecho del δικάζεσθαι lo principal, y cultivado, por ende, el aspecto desagradable de la Retórica.

[2]) Pronto tuvo cerca de cien oyentes, cada uno de los cuales pagaba 1.000 dracmas ($^1/_6$ de talento) como honorarios. [Esta noticia, así como la que encontramos en Pseudoplutarco, *Vitae X. Oratorum*, p. 837, 6, según la cual Isócrates tenía en Chios nueve discípulos, parecen tomadas del capítulo que Hermipo de Esmirna dedicó á los discípulos de Isócrates; es dudoso, sin embargo, si se refiere al número total de sus discípulos, ó á los que en época determinada le rodeaban. Por lo demás, el curso comprendía varios años. Véase *De ant.*, § 87: καὶ μαθητὰς πολλοὺς ἔλαβον, ὧν οὐδεὶς ἂν παρέμεινεν, εἰ μὴ τοιοῦτον ὄντα με κατέλαβον οἷόν περ προσεδόκησαν· νῦν δὲ τοσούτων γεγενημένων, καὶ τῶν μὲν ἔτη τρία τῶν δὲ τέτταρα συνδιαιτηθέντων, οὐδεὶς οὐδὲν φανήσεται τῶν παρ' ἐμοὶ μεμψάμενος, ἀλλ' ἐπὶ τελευτῆς, ὅτ' ἤδη μέλλοιεν ἀποπλεῖν ὡς τοὺς γονέας καὶ τοὺς φίλους τοὺς ἑαυτῶν, οὕτως ἠγάπων τὴν διατριβὴν ὥστε μετὰ πόθου καὶ δακρύων ποιεῖσθαι τὴν ἀπαλλαγήν.]

[3]) *De Oratore*, 2, 22.

le parecían también útiles é importantes, y por que señalaba como materia para el estudio de sus oyentes, las cuestiones políticas de mayor interés. Con tal procedimiento pretendía distinguirse esencialmente de los sofistas [1]). La mayoría de los discursos que escribía Isócrates estaban destinados á la escuela; sus oraciones forenses eran para él de una importancia muy secundaria. Ahora bien, cuando su nombre adquirió celebridad y el círculo de sus amigos y discípulos se extendió por casi todas las comarcas habitadas de la Grecia, Isócrates contó para muchas de sus obras, especialmente para las relativas á las cuestiones de general interés en la Hélade, con un público más numeroso que el de aquel centro de enseñanza; y la gran circulación de sus discursos, gracias á las lecturas públicas y á la reproducción por copias, le conquistó una influencia más amplia y eficaz que la que hubiera podido darle la tribuna pública. En estas condiciones, Isócrates, desde el retiro de su escuela, habría podido influir de una manera poderosa y útil en los destinos de su patria, la cual, ó, desgarrada por intestinas discordias, luchaba con el poderoso macedonio, ó dormitaba con peligrosa somnolencia. Y es tan cierto que hay que reconocer manifiestos esfuerzos por conseguir este fin en sus numerosas oraciones, de las cuales unas van dirigidas al pueblo heleno en general, otras á los atenienses, algunas á Filipo y varias á príncipes de más lejanas comarcas [2]), como que no se le puede negar que habla con ingenuidad y franqueza [3]); pero evidentemente

[1]) Véase especialmente el *Elogio de Helena*, § 5, 6.

[2]) Isócrates intentaba extender su influencia á la isla de Chipre, donde á la sazon gozaba de extraordinaria importancia el Estado griego de Salamina. Su *Evágoras* es un elogio de este excelente soberano, dedicado á su hijo y sucesor Nicocles; el discurso intitulado *Nicocles*, es una exhortación á los habitantes de Salamina para que obedeciesen al nuevo rey; y el titulado *Á Nicocles*, un discurso estimulando al joven monarca á cumplir los deberes y guardar las virtudes propias de un soberano. [Estas exhortaciones, á las veces recompensadas espléndidamente, pues está probado que Nicocles dió á Isócrates 20 talentos por lo menos, parece que fueron en aquella época muy estimadas. También Aristóteles escribió varias composiciones de este género.]

[3]) «Estoy acostumbrado á escribir mis discursos con franqueza», dice en la carta á Arquidamo (9), § 12. Esta carta es indudablementę auténtica; pero no es menos indudable que la siguiente (10) á Dionisio, fué obra de un retórico posterior, de la escuela asiática. [Si la carta 10, por su intolerable hinchazon, ha sido reconocida como producto de una falsificación inhábil, la imitación más acertada del estilo de Isócrates, no debe bastar en modo alguno para que se consideren las demás cartas como obras auténticas de aquel orador, cual lo

Isócrates carecía de experiencia y tacto políticos, que era lo que podía haber dado verdadera importancia á sus exhortaciones. Los discursos de Isócrates revelan siempre los mejores deseos: aconsejan la concordia y la paz; manifiestan la esperanza de que cada Estado renunciaría por su parte á pretensiones desmedidas, concedería amplia libertad á sus aliados sometidos y se colocaría en la misma situación y á idéntico nivel que ellos; y acusan, finalmente, la creencia en que como resultado de estas transformaciones, acometeríanse grandes empresas contra los bárbaros. En ningún pasaje de sus obras, hallamos noción clara, exacta y razonada de los medios que podrían llevar á la Grecia á una nueva época de unidad y de concordia, y mucho menos de los derechos políticos que hubiera que respetar y las exageradas ambiciones á que hubiese que poner inmediato coto, para alcanzar tan feliz resultado. En la primera parte del discurso sobre la *Paz* [1]) escrito durante la guerra de los aliados de Atenas, aconseja á sus conciudadanos que concedan la independencia á los insulares rebeldes; y en la segunda, que renuncien á la supremacía marítima. Proposiciones eran estas, prudentes y juiciosas, y cuyo único inconveniente era el de que habrían aniquilado para siempre el poderío de los atenienses, y con él, todo arranque varonil y noble [2]). En el *Areopagítico* [3]), declara que, á su juicio, la salvación de Atenas está en el restablecimiento de la democracia, fundada por Solon y restaurada por Clistenes; como si hubiera sido posible restablecer una Constitución que había sufrido tantos cambios, y con ella la sencillez de costumbres de otros siglos. En su *Panegírico* exhorta á todos los griegos á renunciar á sus propias discordias, y á dirigir contra los bárbaros sus ambiciones y deseos de conquista, é invita á los dos principales Estados, Esparta y Atenas, á ponerse de acuerdo para compartir la hegemonía. Si esta idea no era entonces absurda é irrealizable, precisaba al menos sostenerla de una manera muy diferente de aquélla que defendía Isócrates: quien, suponiendo una oposición enérgica por parte de los lacedemonios, les demuestra con las leyendas y la historia antigua, que Atenas merecía el predominio sobre Esparta [1]). La descripción de la anarquía que reinaba en toda la Hélade, y de la facilidad con que la Grecia, unida y compacta, podría hacer en Asia grandes conquistas, son las únicas partes bien concebidas de este discurso. Finalmente, en el *Filipo*, que Isócrates dirigía al rey de Macedonia en el momento en que éste acababa de envolver en sus redes á Atenas, con la paz negociada por Esquines [2]), invita al macedonio á oficiar de mediador entre los Estados griegos enemigos—¡el lobo mediador en rencillas de ovejas!—y á marchar luego, en unión con los griegos, contra los persas. Empresa era ésta, que Filipo deseaba ciertamente realizar, pero en las condiciones únicas que le convenía: esto es, siendo él jefe de la expedición y en realidad como soberano de las Repúblicas griegas.

¡Cuál no sería la desolación de Isócrates al recibir la noticia de la ruina del poderío ateniense y de la libertad de Grecia en Queronea! Sus lisonjeras esperanzas sufrieron un golpe tan rudo, que muy bien este terrible desengaño pudo contribuir tanto como el dolor de ver á su patria perder la libertad, á su resolución de darse la muerte.

El modo con que habla, revela claramente que no le importaban gran cosa los asuntos que trata en sus discursos y que no tenían para él sino un interés muy secundario. En el discurso á *Fi-*

---

hizo recientemente el mismo Blass en el tomo II de su *Geschichte der attischen Beredsamkeit*. El autor de estas cartas, hizo cuanto estuvo de su parte para identificar su estilo con el del gran retórico ateniense: poseia conocimientos históricos, pero sólo hacia uso de un reducido número de lugares comunes y pormenores que debían conocer bien cuantos habían mantenido estrechas relaciones con Isócrates. Son también muy de tener en cuenta, las frecuentes alusiones á la avanzada edad del orador y á su alejamiento de la politica práctica. Compárese con el § 12 de la carta 9, arriba citado, el § 6 de la 4. Son buenos ejercicios de escuela, pero nada más.]

[1]) [Denominado Συμμαχικός en Aristóteles, *Retórica*, 3, 17. Sobre la época en que este vió la luz, habla extensamente Oncken, *Isokrates und Athen*, p. 111 y ss. En su opinión, debió ser el año 356 ó el 355 a. Chr.]

[2]) La manera cómo Isócrates deprime y rebaja á los ojos de los atenienses el antiguo esplendor del tiempo de su hegemonía, y la grandeza que llenó el alma de Tucídides, recuerda la moraleja de la fábula: «las uvas están verdes».

[3]) [Del año 355 ó del 354 a. Chr.]

[1]) Lo que Isócrates dice en este discurso, escrito el año 1 de la 100.ª Olimpiada, 380 a. Chr., § 18: τὴν μὲν οὖν ἡμετέραν πόλιν ῥᾴδιον ἐπὶ ταῦτα προαγαγεῖν, no está ciertamente de acuerdo con el resultado de las negociaciones que refiere Jenofonte, *Helénicas*, 6, 5, 34. 7, 1, 8 (año 4 de la 102.ª Olimpiada, 369 a. Chr.) en que Atenas renunció á la única manera práctica de participar de la hegemonía en el mar y en el continente, que Lacedemonia había propuesto. [Respecto del tiempo en que se escribió y publicó el *Panegírico*, véase Blass, *op. cit.*, p. 230.]

[2]) [Véase A. Schäfer, *Demosthenes und seine Zeit*, vol. 2, p. 221.]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ® DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

lipo, recuerda que ya en su *Panegírico* había tratado el mismo tema —la exhortación á los helenos para que se unieran contra los bárbaros—y examina la dificultad de tratar un mismo asunto en dos distintas oraciones, «sobre todo cuando el primero está escrito de manera, que excita más la tácita admiración y aun la imitación de los envidiosos, que la de los exagerados en el aplauso [1])». En el *Panatenáico*, ó elogio de Atenas, que Isócrates escribió en edad muy avanzada [2]), dice que había renunciado á los antiguos géneros de la elocuencia, para consagrarse á la composición de discursos encaminados á conseguir el bienestar de Atenas y de los demás griegos; y que á este fin había escrito arengas «ricas en ideas y no adornadas de eternas antítesis, parisosis y demás figuras muy en uso en las escuelas de los retóricos, que obligan al auditorio á expresar su aprobación con gestos y ruido». Ahora bien, como á los noventa y cuatro años de edad, no cree que le cuadre aquel estilo, «hablará como todos piensan poder hablar: por más que no lo consiga ninguno que con aplicación y celo no se haya dedicado á la Retórica» [3]). Claramente se ve que mientras que Isócrates finge abrazar de una sola ojeada toda la Hélade y el Asia y estar lleno de ardor y de solicitud por su patria, su pensamiento está en realidad fijo en los aplausos de las escuelas de Retórica, y en el triunfo de su arte sobre el de sus rivales. Así pues, á decir verdad, todos estos grandes panegíricos pertenecen á la elocuencia sofística de escuela, con tanta razon por lo menos, como el *Elogio de Helena* y el de *Busiris*, que Isócrates escribió conformándose al modelo de los sofistas, tan dados á escoger para asuntos de sus discursos encomiásticos ó de censura, personajes legendarios. En el *Elogio de Helena*, censura á otro retórico, que proponiéndose escribir una defensa, había escrito una simple apología de la heroina tan calumniada. En el de *Busiris*, enseña al sofista Polícrates cómo habría debido hacer el encomio de aquel bárbaro tirano, y le reprende por haber escrito una acusación contra Sócrates. Lo único que se le ocurre decir como réplica á semejante ataque contra su noble amigo de la juventud, es que Polícrates asegura

[1]) Isócrates, *Filipo*, § 11. En el mismo *Panegírico*, se dicen cosas análogas, § 4.

[2]) [De sus propios datos se infiere que contaba el orador 94 años, por lo menos, cuando vió la luz este discurso. Según esto, se publicó el año 3 de la 109.ª Olimpiada, 342 a. Chr.]

[3]) Isócrates, *Panatenáico*, § 2. [Véase A. Schäfer, *op. cit.*, vol. 3, p. 6.]

que Alcibiades había sido educado por Sócrates, cosa que nadie había sospechado siquiera; además, en sentir de Isócrates, esta circunstancia, de ser cierta, más habría honrado que rebajado al maestro, porque Alcibiades se distinguió después mucho [1]). Sin censurar ahora esta opinión del retórico ateniense, que, dicho sea de paso, nos parece muy superficial, es evidente que á menos de entender por *educar*, dirigir á una persona en ejercicios puramente de escuela, no puede tener razon en cuanto al hecho, contra el unánime testimonio de Platon y de Jenofonte, del cual claramente se infiere, cuán extraño era Isócrates como maestro de elocuencia, al círculo de los socráticos. Por otra parte, aunque él mismo pretende hacer pasar por pura filosofía sus estudios retóricos [2]), habíase alejado considerablemente de las tendencias de la verdadera filosofía de su siglo: no de otra suerte se explica que confunda con Protágoras y Gorgias, en la categoría de «filósofos disputadores», á los eleáticos Zenon y Meliso, que sólo se proponían descubrir la verdad [3]).

Si después de cuanto acabamos de decir, no podemos considerar á Isócrates como gran estadista ó filósofo, es fuerza ver en él un gran artista de la palabra, que formó época en su arte. En efecto, al mayor esmero en el empleo de los vocablos, unía un entusiasmo decidido por la oratoria; de tal suerte, que cuando leemos sus períodos, no vacilamos en creer lo que él mismo nos dice: que los atenienses, amantes como eran de las bellezas del lenguaje, mostraban entusiasta predilección por sus escritos, y amigos y enemigos se esforzaban con igual ardor por imitar la magia de su elocuencia. Cuando leemos en alta voz los panegíricos de Isócrates, nos sentimos atraidos, á pesar de la pobreza de su fondo, por una fuerza irresistible que no hallamos en ninguna otra obra oratoria, y por un torrente de armonía, bien distinto de la áspera construcción gramatical de Tucídides y del estilo sobrio de Lisias. Bajo este punto de vista, el mérito del gran retóri-

[1]) Isócrates, *Busiris*, § 5.

[2]) Por ejemplo, en el discurso á *Demónico*, § 3, *Nicocles*, § 1, sobre la *Paz*, § 5, *Busiris*, § 7, *Contra los sofistas*, § 14, *Panatenáico*, § 263. Isócrates opone el περὶ τὰς δίκας καλινδούμενοι al περὶ τὴν φιλοσοφίαν διατρίψαντες. Véase περὶ ἀντιδόσεως, § 30.

[3]) *Elogio de Helena*, § 2—6: ἡ περὶ τὰς ἔριδας φιλοσοφία. Asimismo, περὶ ἀντιδόσεως, § 268, confunde las especulaciones de los eleáticos y pitagóricos acerca de la naturaleza, con los sofismas de Gorgias.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

co de Atenas, traspasó los estrechos límites de su escuela: sin las modificaciones que él introdujo en el estilo de la elocuencia ateniense, ni Demóstenes ni Ciceron habrían existido como oradores; y gracias á ellos, la escuela de Isócrates conserva aún cierto influjo en la oratoria de nuestros días.

El punto de partida de Isócrates, fué el estilo principalmente cultivado hasta entonces: esto es, el antitético [1]); y en sus primeros trabajos consagró tanta atención á la simetría del discurso, como el más consumado sofista [2]); pero en el período más floreciente de su arte, supo suavizar la rigidez de las antítesis, agrupándolas convenientemente en series.

En sus obras se halla siempre una idea dominante, grande y fecunda, y que habla al sentimiento tanto como á la inteligencia; de aquí, su amor á los asuntos de política general, que tales ideas le sugerían. Dentro de esta idea dominante, elige varios puntos opuestos, como los tiempos antiguos y los modernos, el poderío de los griegos y el de los bárbaros; y desenvolviendo el pensamiento principal en una serie de consecuencias y conclusiones, toca á cada paso estas antítesis, cada una de las cuales tiene también sus correspondientes ramificaciones. Con esto despliega una gran riqueza de variantes, en todas las cuales brilla siempre la idea fundamental, y en las que, no obstante tan maravillosa variedad, reina claridad extraordinaria que permite abarcar el conjunto de una sola ojeada. Al propio tiempo procura Isócrates que los miembros de la proposición que se correspondan por la idea, se correspondan también por la forma, de manera que el oído perciba claramente esta correspondencia: sistema muy en uso entre los antiguos sofistas. Hay que advertir, sin embargo, que no intenta hacerlo con la misma minuciosidad que estos últimos, cuidando hasta de la consonancia de los vocablos; que á menudo interrumpe la correspondencia demasiado exacta de las proposiciones, reduciéndolas á un sistema menos conforme con la rígida regularidad de sus miembros; y finalmente, que cuando se encuentran largas series de miembros antitéticos, sabe precipitar, por decirlo así, el curso de la palabra, y dar á ésta construcción antitética

[1]) ἀντικειμένη λέξις.

[2]) Sobre todo en el discurso á *Demónico*, exhortación sibilina á un joven que se consagra al estudio, compuesta casi enteramente de *isocola*, *homeoteleuta*, etc. Tampoco se echan de menos las antítesis; por ejemplo, en el § 9: τῶν παρόντων —τῶν ὑπαρχόντων.

nueva vida y vigor, con sólo prolongar las proposiciones mismas especialmente en el tercer miembro y al fin [1]).

Los antiguos proclaman á Isócrates, introductor del *Círculo del lenguaje*, que así se denominaba entonces [2]); si bien se declaraba ya al sofista Trasímaco, contemporáneo de Antifon, maestro en el arte de redondear los períodos [3]). Este Trasímaco era el mismo que se dedicaba á estudiar muy especialmente el modo de excitar ó aplacar la cólera de sus oyentes, los jueces por ejemplo, y en general á pronunciar los sentimientos de sus compatricios, en el sentido que á sus propósitos cuadraba. Conservábase una obra intitulada *Discursos de piedad* (ἔλεοι), y se comprende perfectamente que esta tendencia de su arte debió llevarle á dar á las proposiciones mayor viveza y energía. Isócrates, sin embargo, fué sobre todo, quien gracias á una hábil elección de los asuntos, dió á la palabra extraordinario impulso, con el cual hallábase íntimamente ligado el llamado *Círculo del lenguaje*. Con esta denominación quiere indicarse una forma y disposición de períodos por cuya virtud los diversos miembros de los mismos, están unidos entre sí como partes de un solo cuerpo, y la conclusión es esperada y aun presentida por el oyente en el mismo lugar en que luego va colocada y antes de que llegue á formularse [4]). Este efecto es producido, de una parte por la agrupación de varias proposiciones, y de otra, por la relación establecida entre los diversos grupos, de tal modo, que sin necesidad de contar ni medir, advertimos allí al primer golpe de vista una especie de armonía que la más pequeña variación podría destruir por completo. Y esta armonía no reina sólo en las proposiciones incidentales que son resultado de la subordinación lógica de un pensamiento á otro [5]), sino también en los grupos coordinados del estilo anti-

[1]) «En los períodos compuestos,» dice Demetrio, *De elocutione*, § 18, «el último miembro debe ser más largo.»

[2]) κύκλος, *Orbis orationis*.

[3]) ἡ συστρέφουσα τὰ διανοήματα καὶ στρογγύλως ἐκφέρουσα λέξις. Véase Teofrasto, en Dionisio, *De Lysia iudic.*, p 464 (el cual trata de revindicar también para Lisias la invención de este arte). Por el ejemplo que Hermógenes (en Walz, *Rhetores*, tomo 3, p. 704) cita de Demóstenes, se sabe que era lo que los antiguos denominaban στρογγύλον: ὥσπερ γάρ, εἴ τις ἐκείνων ἑάλω, σὺ τάδε οὐκ ἂν ἔγραψας, οὕτως, ἂν σὺ νῦν ἁλῷς, ἄλλος οὐ γράψει.

[4]) Véanse las excelentes observaciones de Ciceron, *Orator.*, 53. 177, 178.

[5]) Como prótasis temporales, causales, condicionales y concesivas, con su proposición principal.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

tético [1]),—en el cual se hallan concebidos la mayoría de los grandes períodos de Isócrates—siempre que se trata de darles una cadencia periódica.

Los mismos antiguos comparaban el período cuyos miembros conservan un equilibrio perfecto, á una bóveda [2]) cuyas piedras empujan todas con igual presión hacia el centro. Los miembros de la proposición son aquí realmente como masas que se balancean, y lo que á una de ellas falte en magnitud, lo suplen una fuerza y un peso mayores. Es evidente que todo ello debe estar regulado por el acento retórico, que en la oratoria tiene tanta importancia como el gramatical en el lenguaje y el arsis en el ritmo. Estos acentos deben guardar entre sí conveniente relación, y cada uno de ellos ocupar el puesto que le corresponda; pues la bajada extemporánea de la voz, y sobre todo la omisión ó debilitación del arranque oratorio al fin del período, hieren extraordinariamente todo oído delicado. Sin embargo, los antiguos, como los modernos, dejaron este punto capital al tacto y sentimiento del orador, y no establecieron reglas fijas si no para puntos secundarios, á los cuales el mismo Isócrates consagró en sus panegíricos atención extraordinaria: en su virtud, evita el hiato, busca armoniosas combinaciones de voces, y ciertos pies rítmicos, sobre todo para el comienzo y el final de las proposiciones; todo ello con un esmero á que no responde ciertamente el efecto que tales artificios producen en el auditorio. En este punto, la prosa de Isócrates se asemeja mucho á la poesía trágica,—también ésta última evita el hiato con más cuidado que ningún otro género poético [3]),—con la cual tiene además grande afinidad, por estar,

[1]) ἀντικειμένη λέξις.
[2]) περιφερὴς στέγη, Demetrio, *De elocutione*, § 13.
[3]) Los antiguos emiten á menudo la opinión, ciertamente fundada, de que el encuentro de vocales en medio de palabra, asi como en las finales é iniciales de los vocablos, dan al lenguaje cierto efecto melodioso (μέλος, dice Demetrio) y dulce *(molle quiddam*, dice Ciceron), como convenia á la poesia épica y á la antigua prosa jónica. Por otra parte, la contracción y elisión de las vocales, hacen al lenguaje más llano y uniforme, y logrando evitar todo encuentro de vocales en el comienzo y fin de las palabras, la lengua adquiere la brillantez y perfección que exigian la poesia dramática primero, y más tarde también la elocuencia panegírica. Según Dionisio, en su *Areopagítico*, Isócrates evitó cuidadosamente todo hiato. Sin embargo, para que este resultado fuera cierto, habria sido preciso admitir mayor número de contracciones de palabras (*crases*), que las que encontramos en el texto.

como ella, destinada á ser recitada en público y por no proponerse tampoco objeto alguno práctico. Por esto los antiguos llamaban al estilo creado por el gran retórico ateniense, estilo pulido y teatral [1]).

Isócrates comprendía perfectamente que para desarrollar este estilo, necesitaba escoger asuntos de cierta índole. Estaba habituado á combinar, de una manera para nosotros harto extraña, la forma y el fondo de su retórica, y él mismo se cuenta entre los que «no componen discursos sobre asuntos privados, si no helénicos, políticos y encomiásticos, los cuales se conforman más al lenguaje musical y cadencioso de la poesía, que á las oraciones que se oyen en los tribunales de justicia [2])». El torrente de su palabra exigía ciertas ideas principales que pudieran ser desarrolladas en todas sus partes y demostradas con energía y convicción crecientes; estas ideas, por consecuencia, debían tender siempre á un mutuo acuerdo y formar grupos fáciles de abarcar de una sola ojeada. Bajo la influencia de la retórica isocrática, el estilo ático fué perdiendo gradualmente la sutileza y claridad que lo distinguían, cuando para atender sobre todo á buscar la expresión que mejor cuadraba á cada idea y á determinar el valor verdadero de la misma, sacrificó la armonía de los vocablos y de las formas gramaticales y el enlace de las proposiciones, bases ambas de la desigualdad maravillosa y la riqueza de ideas que caracterizaron el estilo de Sófocles y Tucídides. De sujetarse á aquella primera forma, el estilo ligero y vivo de Isócrates y sus extensos períodos, habrían perdido la claridad, sin la cual el oyente no hubiera podido adivinar lo que había de oir después, ni sentirse satisfecho al ver cumplidas sus esperanzas. En los discursos de Tucídides, por el contrario, el lector no ha comprendido aun bien la idea que el historiador quiere expresar, cuando se encuentra con que está ya por completo formulada. De aquí que Isócrates evite con cuidado todas estas minuciosas distinciones que, en Tucídides, cambian la expresión gramatical, y por el contrario, se esfuerce claramente en continuar cuanto le es posible, la misma construcción con los mismos casos, modos y tiempos. Por otra parte, su lenguaje si bien animado siempre por el calor del sentimiento, está por completo libre de la influencia de esas violen-

[1]) τὸ γλαφυρὸν καὶ θεατρικὸν εἶδος, según expresión de Dionisio.
[2]) Isócrates, περὶ ἀντιδόσεως, § 46.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

tas emociones que unidas al refinamiento y á la astucia, cualidades que no tenía ciertamente el honrado maestro de Retórica, producen las que se ha convenido en llamar figuras de pensamiento [1]). Por esto, aunque hallamos en sus discursos preguntas vehementes, exclamaciones y gradaciones, no encontramos ninguno de esos cambios violentos é irregulares de la expresión, que son resultado de aquellos vicios. Además, la construcción periódica y rítmica de Isócrates, que rara vez admite relación alguna entre las proposiciones que pueda sorprender por su desigualdad [2]), exige cierta tranquilidad de espíritu y uniformidad en la entonación. Los contradictorios sentimientos que nacen repentina y violentamente en el fondo del alma, romperían por necesidad el orden de estos períodos y formarían con los miembros así separados nuevos organismos. De aquí que los antiguos convengan en que el gran retórico carecía en absoluto de la *vehemencia de la oratoria* (δεινότης), que hace nacer en el auditorio los mismos sentimientos que animan al orador. Y no es que el mucho limar el estilo coarte el vigor de la palabra, como de Isócrates dice Plutarco [3])—«¿Cómo no había de temer al choque de la falange, él, que temía al encuentro de dos vocales y que se asustaba de dar al isocolon una sílaba menos de las precisas?»;—sino que la uniformidad y la suavidad del lenguaje que era lo que caracterizaba sus discursos, sólo eran compatibles con un desarrollo perfectamente tranquilo del pensamiento, el cual no debía ser turbado por los arranques de la pasión.

---

[1]) σχήματα τῆς διανοίας, cap. XXXIII.

[2]) Como en el bellísimo período antitético del comienzo del *Panatenáico*, cuya primera parte, con μέν, está perfectamente equilibrada por medio de la oposición entre la afirmación y la negación, y el desarrollo de esta última especialmente, con proposiciones concesivas, mientras que la segunda parte decae. Si representamos el modelo del período del modo siguiente:



B se compone sólo de las palabras νῦν δ' οὐδ' ὁπωσοῦν τοὺς τοιούτους. En esto Isócrates acaso imitó á Demóstenes.

[3]) Plutarco, *De gloria Athen.*, c. 8. Demetrio, *De elocutione*, § 247, observa muy atinadamente que las antítesis y las paromesis no son compatibles con la δεινότης.

Comprendiendo con razon que su estilo no cuadraba sino á la oratoria panegírica, sólo muy raras veces lo empleó en sus discursos forenses, en los cuales se asemeja mucho más á Lisias. Pero no era Isócrates, como este último, orador y logógrafo de profesión. Los escritores de oraciones forenses, comparados con él, le parecían «fabricantes de muñecas comparados con Fidias» [1]); así fué que escribió muy pocos discursos para particulares y con determinados fines prácticos [2]). La colección que hoy se conserva y que comprende la mayoría de los discursos que los antiguos tenían por obras auténticas suyas [3]), contiene quince oraciones parenéticas y panegíricas, todas compuestas para ser leídas y no para dichas en las Asambleas ó los tribunales de justicia, y seis discursos forenses, de los cuales no cabe duda que fueron escritos para ser pronunciados ante los tribunales [4]). Isócrates comprendió más tarde en un *Arte* (Τέχνη), los principios que enseñaba en su escuela, y que, con la práctica y la experiencia, había ampliado y mejorado. Esta obra fué muy estimada por los retóricos antiguos, los cuales la citan frecuentemente [5]).

Hemos recorrido la historia de la prosa ática, pasando revista á una larga serie de estadistas, oradores y retóricos, desde Pericles hasta Isócrates; y si no hemos llegado aún á la cúspide, nos hallamos ya por lo menos á considerable altura. Retrocedamos ahora algunos años, y encontraremos en el sabio ateniense *Só-*

---

[1]) περὶ ἀντιδόσεως, § 2.

[2]) [Véase lo que dice Aristóteles, en Dionisio, *De Isocrat.*, c. 18.]

[3]) Cecilio reconocia como auténticos veintiocho discursos; hasta nosotros han llegado veintiuno.

[4]) El discurso sobre el *Cambio*, περὶ ἀντιδόσεως, no es de este género: lejos de ser una oración forense, fué escrito cuando Isócrates, ante la amenaza de un cambio de fortuna, fué obligado por sus enemigos á aceptar para el Estado una prestación costosa: la trierarquía. Para combatir las falsas ideas que en esta ocasión corrieron sobre su profesión y patrimonio, escribió este discurso, como «un cuadro de toda su vida y de la línea de conducta que siempre había seguido», § 7. [Lleva, más que ningún otro, impreso el sello de Isócrates el discurso sobre las veleidades de la fortuna, mencionado en el texto sólo como de pasada, περὶ ἀντιδόσεως, ὁ ἀντίδοσις, como le llama Aristóteles, 3, 17. El mismo Isócrates lo presenta en el prólogo que lo precede, como de un género completamente nuevo y desusado. Con todas las apariencias de un discurso forense, es una defensa de toda su conducta, no libre de presuntuosa jactancia.]

[5]) La cita más importante de este trabajo, se halla en uno de los escoliastas de Hermógenes. Véase Spengel, Συναγωγὴ τεχνῶν, p. 161.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

crates, un nuevo punto de partida para el estudio de la civilización, no sólo de Atenas, sino de la humanidad en general, y para examinar las numerosas é importantes producciones que nacieron de aquella admirable fuente [1]).

[1]) [Á este punto llegaba O. Müller en la redacción de la obra, cuando falleció en Grecia, á donde le había llevado el deseo de hacer nuevas investigaciones para continuar su trabajo. El editor ha querido dar también á la estampa la versión del libro de Heitz, escrito para servir de complemento al de Müller, y el cual forma el tercer tomo de la presente edición.]

FIN DEL TOMO SEGUNDO

ÍNDICE

—

TOMO SEGUNDO

Capítulo XVII

Páginas.

Escritos filosóficos..... 1

Capítulo XVIII

Historiografía..... 31

Capítulo XIX

Heródoto..... 43

Capítulo XX

Atenas..... 57

Capítulo XXI

Orígenes de la poesía dramática..... 75

Capítulo XXII

Estructura de la tragedia antigua..... 91

Capítulo XXIII

Esquilo..... 121

Capítulo XXIV

Sófocles..... 149

Capítulo XXV

Eurípides..... 177

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

CAPÍTULO XXVI

Páginas.

Los demás trágicos..... 211

CAPÍTULO XXVII

La comedia..... 223

CAPÍTULO XXVIII

Aristófanes..... 243

CAPÍTULO XXIX

Otros cultivadores de la comedia antigua.—Poetas de la media y de la nueva..... 275

CAPÍTULO XXX

La poesía lírica y la épica en este período..... 301

CAPÍTULO XXXI

La elocuencia política en Atenas, antes del influjo de la Retórica..... 315

CAPÍTULO XXXII

La oratoria sofística..... 325

CAPÍTULO XXXIII

Comienzos de la elocuencia política y forense en Atenas..... 337

CAPÍTULO XXXIV

La historiografía política de Tucídides..... 351

CAPÍTULO XXXV

Nuevo cultivo de la oratoria por Lisias..... 375

CAPÍTULO XXXVI

Isócrates..... 387

ERRATAS IMPORTANTES

PÁGINA	LÍNEA	DICE	DEBE DECIR
23	25	Turii	Turio
27	2	antidiluviano	antediluviano
92	20	coregas	coregos
112	24	mientas	mientras
116	17	entonadas por varios actores á la vez	entonadas por un solo actor
120	30	*poteica*	*poetica*
123	15	juzgadas mejores que las	juzgados mejores que los
188	29	producía	producían
191	3	persuade	persuaden
230	13	iluminando en la imaginación	iluminando la imaginación
234	1	aun la comedia nueva	aun en la comedia nueva
238	21	muchos	otros
284	26	tiene	tienen
289	23	forma rústica	forma mítica
321 y 323	(Epígrafe)	LA POESÍA LÍRICA Y LA ÉPICA EN ESTE PERÍODO	LA ELOCUENCIA POLÍTICA EN ATENAS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ®
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS