

Introducción a la Poesía Clásica

Con las obras de la literatura clásica, griega y latina, y en especial con las de la poesía clásica de que hoy voy a ocuparme, ocurre como con la *Tetralogía* de Wagner o con cualquier experiencia vital de plenitud y de ideal elevación: que es mucho más difícil hablar de ellas con exactitud que sentirlas, gustarlas y vivirlas. Pues el goce de estudiar las creaciones clásicas es perfectamente autárquico, y ninguna falta haría comunicarlo si los que las estudiamos para nosotros no fuéramos también, como lo somos en general, los encargados de mostrarlas a los demás. Sólo el estudio directo, sólo el comentario verbal, sólo la recitación en grandes tiradas puede dar la fecunda vivencia de los tesoros de belleza, de sabiduría, de humanidad, de hechizo y de consuelo que albergan las creaciones clásicas. Del mismo modo que no hay crítica ni exposición que mediante palabras pueda sustituir a la audición del *Mesías* o del *Crepúsculo* (y tampoco los propios libretos, ya sean los pasajes bíblicos que constituyen el del *Mesías*, ya el texto poético del propio Wagner, o bien sus autointerpretaciones en términos de crítica estética), sino sólo la lectura simultánea de la partitura o estudio en caliente inmerso en la obra en acto, así también ocurre que no hay crítica ni estudio meramente externos que tengan mucho interés acerca de las obras de la poesía clásica, pues sólo el comentario continuo, también simultáneo con la lectura (que es la poesía *in actu*, sobre todo recitada) es el adecuado instrumento de estudio inmerso, es decir, de gustación integral, de penetración y plenificación actual de la obra en potencia, siendo, por otra parte, también más eficaz si es oral que si meramente escrito. El arte no puede expresarse en lenguaje no artístico, y el comentario filológico es por tanto la mera realización actual de las obras, pues, del mismo modo que la ejecución y lectura de

las obras musicales, el comentario filológico simultáneo con la lectura no pretende darlas en otro lenguaje, sino sólo desplegar en la comprensión del lector todo lo que en potencia tiene la obra, que es ante todo comunicación, mensaje. Ahora bien, mientras para la comprensión de las obras musicales basta con escucharlas, y el estudio de la partitura, tanto si es estrictamente musical como si se hace más ampliamente, en términos de crítica estética, tiene como única misión ayudar a oír *todo* lo que suena en la obra, en cambio en las obras de la poesía clásica la mera recitación es, aunque imprescindible, insuficiente, por la imposibilidad de comprender, sin la adecuada exégesis, el significado de la infinidad de alusiones y de datos precisos que forman su trama.

Por todo ello sólo la explicación de un texto que el auditorio tiene ante los ojos, tal como se practica en las clases, puede ofrecer una acabada realización viva de la poesía clásica. No obstante, si a pesar de todo ello he elegido como tema para esta solemne ocasión una introducción general a la poesía clásica, es porque, aun no contando con los elementos que he dicho, y contando en cambio con esa necesaria imperfección, o inadecuación, de toda exposición y de toda crítica externa de las creaciones clásicas, espero sin embargo poder proporcionar al menos un válido atisbo de la esencia de la poesía clásica, a la que desde hace muchos años vengo consagrando la mayor parte de mis horas.

Para ello voy a empezar por hablar de la temática de la poesía clásica, y a continuación presentaré el estudio inductivo de un par de especímenes concretos de entre las innumerables joyas que se extienden desde Homero hasta Museo, desde Plauto hasta Draconcio. Este plan de la exposición constituirá también un espécimen de la dirección científica que desde hace años preside mis trabajos y que, por más que en filosofía yo haya criticado años atrás las direcciones similares, en la investigación científica en cambio, y concretamente en la filología y en la historia, era ya un programa en un trabajo que publiqué siendo todavía estudiante: «sabe más historia el que más datos sabe y no el que más interpretaciones, y las interpretaciones son floración espontánea en la mente del que sabe datos». Así decía yo hace diecisiete años; y hoy, a la vista de los excesos que las direcciones pseudoespiritualistas de nuestro siglo han producido en la filología clásica, a la vista de las fantasías conjeturales y simbólicas, nada me parece más urgente ni más bienhechor que ese sano y vigoroso movimiento renovador cuyos síntomas se aprecian ya por doquier y que ha de consistir ante todo en una vuelta a las fuentes, a los temas, a lo que es concreto y directamente observable, liberándose de la falta de seriedad de tantas hipótesis y entelequias.

Empezaremos, así, por decir que poesía clásica en sentido lato, que es el que yo aquí utilizo, es toda la poesía griega y latina de la Antigüedad, que abarca doce o trece siglos, desde Homero hasta Museo la griega, y desde Livio Andrónico hasta Draconcio y Boecio la latina. De entre una y otra, el mérito de la creación absolutamente original corresponde a la poesía griega; la poesía latina, desde su mismo comienzo en Livio Andrónico, cultiva los temas griegos y las formas griegas, sólo que en lengua latina, alcanzando en poco tiempo una perfección que la sitúa por lo menos al nivel de sus modelos. Para la comprensión del conjunto de la poesía clásica es de capital importancia calibrar bien el alcance y significado de este curioso fenómeno de la esencia imitativa de la literatura romana en general, esencia de la que esa literatura es plenamente consciente y su mejor portavoz, y que aparece siempre unida, sin embargo, a un romanismo insobornable.

Grecidad y romanismo son, así, las constantes de la totalidad de la literatura romana, pero en ninguna época de la misma alcanzan tales constantes un vigor comparable al que presentan en el conjunto de la poesía áurea que, juntamente con su primera prologación argétea, puede designarse como poesía augústeo-claudia, y que, por todo ello, es señera para nuestro presente propósito. La poesía augústeo-claudia, pues, consciente de las posibilidades del momento de la consumación del Imperio, ha realizado un esfuerzo de síntesis ideal y artística de lo griego y lo romano, esfuerzo que ha visto coronado por el más acabado éxito. Para lanzarse a esa aventura, ha empezado esa poesía por admitir su total dependencia de Grecia, expresándola en esa rendida formulación horaciana que nunca hubiéramos esperado de un romano si ella no hubiera estado en nuestros primeros delectos del latín:

Graecia capta ferum victorem cepit et artes
intulit agresti Latio. Sic horridus ille
defluxit numerus Saturnius et grave virus
munditiae pepulere; sed in longum tamen aevum
manserunt hodieque manent vestigia ruris.

'La Grecia conquistada conquistó a su encarnizado vencedor e introdujo la cultura en el Lacio salvaje. Así fue desapareciendo aquel horroroso verso saturnio, y el buen gusto eliminó la grosera tosquedad. Pero por mucho tiempo subsistieron y aun hoy subsisten vestigios de rusticidad'. Hasta aquí Horacio. Pero el reconocimiento de esa dependencia con relación a Grecia llega a ser todavía más preciso en el pasaje que de modo más cenital y terminante expone el acorde grecidad-romanismo, que no

es otro que el momento cumbre o de la máxima tensión en la profecía elísia de Anquises a su hijo Eneas hacia el final del libro VI de la *Eneida*:

Excudent alii spirantia mollius aera,
 credo equidem, vivos ducent de marmore vultus,
 orabunt causas melius caelique meatus
 describent radio et surgentia sidera dicent:
 tu regere imperio populos, Romane, memento;
 hae tibi erunt artes, pacisque imponere morem,
 parcere subiectis et debellare superbos.

'Otros modelarán con mayor finura bronce que respiran, no lo dudo, sacarán del mármol rostros llenos de vida, defenderán las causas mejor y trazarán con el compás los caminos del cielo, así como indicarán el orto de los astros; tú, romano, acuérdate de gobernar con tu imperio a los pueblos; éstas serán tus aptitudes, imponer la norma de la paz, perdonar a los sometidos y domeñar a los altaneros'.

Reconocida esta dependencia, que es a la vez canon artístico y evasión a lo que es mejor, la poesía augústeo-claudia realiza la síntesis grecorromana en cada una de sus producciones, en cada uno de sus episodios, alcanzando la cima en el esquema conceptual de la *Eneida*, que no es otro que el desquite de Troya sobre los griegos; pero ¿qué es Troya sino un trozo del mundo griego? ¿Quién es Dárdano el auctor gentis, el fundador de la estirpe real troyana que llega por línea genealógica directa hasta Julio César, hasta Augusto y hasta Nerón, sino uno de los hijos de Zeus y precisamente el más amado por su padre según Homero, hermanastro y primo de Hermes, primo de Lacedemon el fundador de la estirpe espartana que llega hasta Helena, Clitemnestra, Orestes, Tisámeno, Penélope, Telémaco; primo, igualmente, de Enómao el poderoso rey de Pisa cuyo reino ha heredado el asiático Pélope; primo también, finalmente de Hirio el abuelo de Antíope y bisabuelo de los héroes tebanos Anfión y Zeto? Es decir, que ya en el orden genealógico, y aun si dejáramos de contar que la madre de Laomedonte es hija del argivo Adrasto y que Teucro el Telamonio es hijo de una hermana de Príamo, los lazos entre Troya y Grecia son lo suficientemente importantes para abonar las restantes conexiones entre Roma y Grecia que, tras las huellas nada menos que de Hesiodo, de Helánico, de Menécrates, de Timeo, de Licofrón, ha buscado afanosamente Dionisio de Halicarnaso; y, en suma, que la *Eneida*, como cima la más grandiosa de la poesía augústeo-claudia y como glorificación de la Roma futura para Eneas y presente para Virgilio, es tan griega como romana, aun cuando su aventura se cifre en la grandeza,

a la vez futura y presente, de los descendientes de Dárdano por la rama Anquiada de Asáraco, cuyo desquite, sin embargo, no es más que una antigua cuestión de familia.

Y en efecto, la temática general de la poesía clásica es hasta tal punto mitológica, que puede decirse que la mitología es el tema de las cuatro quintas partes de su conjunto, y de la casi totalidad de la producción en los géneros más nobles: épica, tragedia y lírica. El pasado legendario de los griegos y del mundo que con los griegos estuvo en relación estrecha en esa época es el tema, por lo menos referencial, de la inmensa mayoría de las producciones que en esos tres géneros se escribieron en griego y en latín durante toda la Antigüedad, con un alejamiento temporal de los sucesos narrados que es de cuatro o cinco siglos ya en Homero, y que se agranda mucho más y progresivamente en los autores posteriores, no sólo por serlo ellos y por la marcha del tiempo, sino también por elegir con frecuencia temas anteriores a la guerra de Troya.

Si, pues, la reproducción del pasado legendario es la esencia de la poesía clásica, en su triple forma de predominio de lo objetivo en la épica, de lo subjetivo en la lírica y de la representación directa en la tragedia, nada parece más necesario para comprender esa poesía que el conocimiento del pasado mismo que ella nos trae a escena, es decir, de la época mítica tal como la describe la mitografía (que es la única cosa que la describe), y de su encuadramiento cronológico y genealógico principalísimamente. La complicada madeja de las conexiones genealógicas es algo tan permanente en toda poesía clásica, y es tan grande la importancia que los griegos y romanos daban al origen y familia de cada personaje, que sería un verdadero calvario pretender seguir las obras clásicas sin tener bien estudiada la genealogía. Pero como tampoco es posible entender la genealogía sin encuadrarla en el tiempo, también es necesario trazar una cronología mítica aproximada, fundada en el Marmor Parium y en los trabajos, desde el siglo XVII hasta nuestros días, de Escalígero, Petavio, Dodwell, Newton, Daunou, Ideler, Ginzler y Hammond (v. *Homenaje al Profesor Cayetano de Mergelina*, pp. 765 s.). El detalle completo de la «genealogía y cronología míticas» se encuentra en mi trabajo así titulado y en el titulado *Mitografía*. Pero existe una obra clásica de altos vuelos poéticos que presenta también, en orden aproximadamente cronológico, una especie de compendio universal de la mitología, y es por ende la mejor guía temática del conjunto de la poesía clásica. Se trata de las *Metamorfosis* de Ovidio, que aunque consagrada en especial al tema metamórfico, incluye de alguna manera la mayoría de los episodios relevantes de la mitología, tanto de las empresas individuales como de las colectivas,

aun cuando algunas de ellas no tienen relación alguna, ni próxima ni remota, con ninguna metamorfosis.

El estudio detallado de la historia mítica constituye la investigación mitográfica en gran escala, es amplísimo y en realidad no se ha hecho todavía de un modo absolutamente satisfactorio y completo sobre la totalidad de los mitos contenidos en la poesía clásica. Ni la obra fundamental sobre mitología griega, el Preller-Robert, ni tampoco los estudios particulares contenidos, o utilizados, en los grandes léxicos de Roscher y de Pauly-Wissowa contienen un análisis exhaustivo de las fuentes mitográficas de todos los mitos. Este tipo de análisis es el que he empezado yo a aplicar en mis estudios mitográficos.

El mito, nervio y carne de la poesía clásica, es un cosmos fascinante a cuya comprensión se han aplicado, desde Homero hasta nuestros días, los más diversos enfoques. Entre los múltiples elementos que en perpetua y armónica mezcla integran el mito, hay tres cuya distinción y encadenamiento son particularmente útiles para su estudio y comprensión: son el *mito* propiamente dicho, de motivación religiosa y psicológica, la *saga* o leyenda heroica cuasi-histórica, y el *cuento* o relato de intención placentera o amenizante. De esos tres elementos, el segundo es desde luego el más importante, puesto que en su pretensión de narrarnos las hazañas o sucesos acaecidos a personajes humanos concretos nos ofrece un contenido también humano, natural, que en cuanto tal está libre de los absurdos de la especulación religiosa politeísta y de toda clase de explicaciones mágicas o arbitrariamente sobrenaturales. Pero de hecho este elemento legendario puramente humano aparece normalmente unido a los otros dos, en inextricable implicación, y su distinción y aislamiento han de ser obra del análisis mitográfico, así como, por otra parte, el estudio de los otros dos elementos, a saber, el religioso-psicológico y el puramente recreativo o literario, es también imprescindible para la comprensión de cada una de las piezas de la poesía clásica que, como fuente mitográfica, nos ofrece su versión de cada mito particular.

La motivación religioso-psicológica del mito debe, pues, estudiarse en íntima conexión con la saga heroica y con la forma literaria para que pueda ser útil a la comprensión de la poesía clásica.

Si pasamos revista al papel que los dioses tienen en ella a lo largo de su historia, desde Homero hasta Museo, advertiremos, sí, en primer lugar, la distinta postura espiritual de cada época y de cada personalidad creadora ante los problemas religiosos y morales, pero también la pervivencia inextinguible de los temas de la saga, aun con las múltiples variantes de cada una de ellas. La saga es el hilo conductor permanente; la postura

religiosa y ética, en cambio, lo mudable y peculiar de cada poeta y de cada época.

Particularmente interesante es, a este respecto, la llamada teodicea de la tragedia ática, en su recorrido, a lo largo del siglo V, desde Esquilo hasta Eurípides. Aquí es preciso corregir un poco la idea tradicional de que Esquilo es incondicionalmente religioso. Es cierto que en sus obras la tónica es justificar a los dioses, presentar en la peripecia trágica de los héroes un espécimen de la actuación justa y eficaz de la divinidad, especialmente de Zeus, concebido con atributos casi monoteístas, si bien de extrema dureza y severidad, especialmente en los impresionantes dímetros trocaicos catalécticos, tantas veces citados, del himno a Zeus del *Agamenón*:

Ζῆνα...
τὸν φρονεῖν βροτῶς ὁδῶ-
σαντα τῷ πάθει μάθος
θέντα κυρίως ἔχειν.

'...a Zeus, que ha enseñado a los mortales el camino de la sabiduría estableciendo como válida ley la de aprender por el sufrimiento'. Pero no siempre los dioses aparecen así en Esquilo. Ya el Zeus del *Prometeo* extante es tan distinto, que sólo por esto ha habido quien ha pretendido negar a esa obra la paternidad esquilea; y, sobre todo, el polo opuesto de aquella concepción elevada y augusta, dentro del propio Esquilo, lo representan los trímetros que cita Platón en la *República*, 383 b, en los que la Nereida Tetis, madre de Aquiles, se lamenta amargamente de que Apolo, el dios adivino y por excelencia verídico, le engañó cuando en su banquete nupcial le profetizó una venturosa y longeva descendencia, y después ha sido él mismo el que ha matado a su hijo en plena juventud. No hay mucha distancia de aquí a los improprios que Anfitrión arroja a Zeus en el *Hércules* de Eurípides, ni tampoco está eso muy lejos de la imagen terrible que Sófocles ofrece de Zeus cuando, como comentario final a los dolorosos sucesos que han ocurrido en las *Traquinias*, hace decir al coro, en el paremiaco postrero: 'nada de todo esto es ajeno a Zeus'.

La postura o reacción concreta de cada poeta ante los conflictos que él mismo presenta es mucho menos perdurable y trascendente que el nudo hecho de presentarlos en forma emotiva y bella. La aristotélica *κάθαρσις τῶν παθημάτων*, ese 'dejar al espectador liberado de sus pasiones', aun contando con toda la multacentenaria discusión sobre su contenido y alcance, es algo tan consustancial al espectáculo dramático, que a espectadores actuales del cine y que nada saben de la *Poética* de Aristóteles, he escu-

chado yo más de una vez comentarios, acerca del efecto que les ha producido una buena película, que en nada difieren de la catarsis.

Pero si la catarsis es lo propio y peculiar de la poesía dramática, otra cosa hay, también notada por Aristóteles, que le es común a la poesía dramática con la épica y la lírica, y que, mucho más que la aludida postura teodiceica y ética de cada poeta, viene a ser imprescindible para el enfoque de la saga legendaria. Es la famosa distinción entre poesía e historia expresada en el capítulo 9 de la *Poética* y que, objeto igualmente de los prolijos comentarios de los filólogos a lo largo de los siglos, se nos ofrece una vez más como la expresión genial de una de las más sustanciales cualidades de la poesía: 'la misión del poeta no es referir lo ocurrido, sino algo que podría ocurrir'. Y sin embargo, como realmente ocurrido se concibió siempre en la Antigüedad lo narrado por los mitos que formaba el tema de la poesía en sus diversos géneros. Pero lo ocurrido era la línea general del acontecer mítico, los hechos capitales que forman como los hitos o nodos de cada saga, mientras que todos los detalles no imprescindibles, las variantes de importancia secundaria, y, especialmente, los sentimientos y palabras que en tales situaciones pueden adscribirse a los diversos personajes, es lo que queda para la labor creadora del poeta.

Ahora bien, ¿dónde está la línea divisoria entre esos *τὰ γινόμενα* y *οἷα ἂν γένοιτο*, entre 'lo ocurrido' y 'lo que podría ocurrir'? Nunca se podrá trazar con seguridad. Una vez eliminados los elementos arbitrariamente sobrenaturales, a saber, las intervenciones de la divinidad politeísta, los efectos mágicos y las criaturas monstruosas, nos queda en cada saga un fondo que hoy todo el mundo considera ya como auténticamente histórico y veraz, aunque desfigurado y alterado por múltiples adiciones y retoques, de origen casi siempre desconocido, campo abierto al libre vagar de la hipótesis y la conjetura. Esto es ya opinión unánimemente admitida para todo lo referente a la guerra de Troya, y no hay duda de que debe extenderse a la totalidad de la mitología. Sobre ese fondo histórico se ejerce la labor creadora del poeta, *οἷα ἂν γένοιτο λέγειν*, y, anteriormente, la de los ignotos autores del *Märchen* o *cuento*, es decir, de esa versión o forma imaginativa y amenizante con que sin duda se ha encontrado previamente muchas veces el poeta que la recrea.

Este permanente mirar al pasado, y a un pasado idealizado y sobrehumanamente heroico, que constituye la esencia de la poesía noble en sus tres géneros de épica, lírica y tragedia, corresponde a las cualidades que son comunes a esos tres géneros de poesía, bien señaladas por Wilhelm Schmid: grandiosidad, solidez moral, seguridad formal y romántica idealización, y, en la poesía griega anterior a la época helenística, además,

carácter auténticamente popular y nacional, y sentido de misión educadora y de autoridad divina de la poesía. Se trata, en efecto, de hablar de los héroes de antaño, hombres magnánimos y valerosos, ejemplo y espejo de virtud, que no son «como los hombres de ahora» (οἱοὶ νῦν βροτοὶ εἶσιν *Iliada* E 304, etc.), y de sus reacciones ante problemas y reveses muy similares, en cambio, con frecuencia, a los que pueden acaecer a cualquier mortal, y por ello de valor paradigmático, instructivo y edificante, y, sobre todo, universalmente humano. La mezcla de bien y mal que constituye el mundo, y a cuyo enigmático misterio consagra la filosofía sus mejores afanes, es mostrada por la poesía noble de un modo inmediato, emotivo y penetrante.

Así como en el aspecto formal la poesía clásica es siempre la misma, y los hexámetros de Proclo o de Museo difieren apenas de los de Homero, como, una vez cumplida la adaptación a la lengua latina, los de Virgilio, Ovidio, Silio Itálico, Claudiano o Draconcio, así también en el contenido, y no ya sólo temático, sino ideológico a la vez, la unidad esencial de la poesía clásica a lo largo de los mil doscientos años de su historia se afirma pujante sobre la diversidad, a primera vista muy honda, que los avatares de esa larga historia han impreso en las producciones de cada una de sus épocas y géneros.

En efecto, la poesía clásica comienza con Homero y con el ciclo épico, sigue con Hesiodo, con la lírica de los siglos VII al V, con los poemas filosóficos en los umbrales del siglo V y con la tragedia del V. Con el fin del siglo V termina también el período estrictamente clásico o de creación paradigmática en los tres géneros nobles: en esos cuatro siglos se ha cumplido a la vez un proceso de creación genial y otro de crítica y rectificación, en cuya virtud cada poeta, al mismo tiempo que acepta con admiración la grandeza de los que le han precedido, se esfuerza en aportar, sin embargo, nuevas concepciones ideales, morales y religiosas, que a su juicio mejoran o enriquecen ciertos aspectos de aquellos maestros que son siempre los modelos. Así, Homero, considerado, prácticamente siempre en toda la Antigüedad, como el más grande de los poetas, como «el primero de los trágicos» (Platón, *Rep.* 607 a, etc.), como educador de Grecia y, por ende, también, al menos estéticamente, de Roma (*quanto rectius hic, qui nil molitur inepte*), no por eso es considerado perfecto, sino solamente el más perfecto, y recibe en seguida una especie de corrección o mentís en la obra de Hesiodo, sobre todo en los *Trabajos y Días*, en donde, frente al soberbio aire libre de los héroes y dioses homéricos, sin más instancias supremas que el éxito, la gloria y el poder (que no excluyen, sin embargo, algunos de los más delicados sentimientos de la humanidad), trata

Hesiodo de instaurar el reino ideal de la justicia, del trabajo, de los valores de una moral a la vez humilde y trascendente, y de una religión que ya no es antropocéntrica sino con al menos una tendencia hacia lo absoluto.

Esta corrección hesiódica del mundo ideal de Homero es aceptada en parte por la poesía lírica, al menos la lírica coral, y sobre todo por la tragedia, cuyos poetas aplican al mundo homérico, sentido siempre como canónico y autoritativo, una especie de justificación hesiódica, pero en todo caso con aportaciones propias de muchísimo mayor alcance, riqueza y eficacia que las meras ideas de Hesiodo, aun cuando algunas de aquellas puedan considerarse desarrollos de estas últimas.

Pero, como decimos, con el fin del siglo V termina todo esto, y ese ciclo de cuatro siglos de poesía noble actúa con una doble proyección: por una parte ha sido el educador de Grecia hasta entonces, y por otra va a ejercer una influencia perdurable durante el resto de la Antigüedad y en la tradición clásica hasta nuestros días.

En el siglo IV hay una especie de colapso de la poesía noble; en su lugar tiene un gran florecimiento la comedia, y en las postrimerías del siglo comienza la producción que desde las dos monumentales obras de Droysen solemos llamar helenística, con la que enlaza por una parte la poesía latina, y por otra la poesía griega de época romana, inmensas canteras una y otra de valor francamente superior, en conjunto, a la poesía helenística, por más que sea de esta última, que todavía tiene poder para una preciosa labor de creación de formas nuevas, de la que aquellas toman una parte de sus temas, ideas y elementos formales.

La poesía romana empieza con dos de los géneros nobles, tragedia y epos, pero sólo en la comedia de inspiración trecentista alcanza verdadero esplendor en los dos primeros siglos, sobre todo para nosotros que en los demás géneros no conocemos ninguna obra entera de esos dos siglos. Pero, ya en las postrimerías de ese segundo siglo de su existencia, la poesía hexamétrica romana, en su modalidad didáctica, que arranca del propio Hesiodo y de Jenófanes, nos ofrece una obra de altos vuelos en el poema de Lucrecio, y algunas producciones muy notables de inspiración helenística, señaladamente los epilios y las *nugae* o 'bagatelas' de los *novi*; y en el tercer siglo, que abarca las tres cuartas partes de la época augústeo-claudia, alcanza sus más eminentes cimas, y precisamente en los tres géneros nobles: la épica en la *Eneida* (precedida, aparte de la Appendix, de otras dos producciones hexamétricas igualmente magistrales de su autor, una helenística, las *Bucólicas*, y otra didáctica y más hesiódica que helenística, las *Geórgicas*) y en las *Metamorfosis*; la lírica en Horacio y,

por extensión, en los grandes elegiacos Ovidio, Propercio y Tibulo; y la tragedia en Séneca (para nosotros, que desconocemos el *Tiestes* de Vario y la *Medea* de Ovidio). Si la *Eneida* es el más grandioso epos después de la *Iliada* y la *Odisea*, los dísticos de Ovidio, Propercio y Tibulo superan desde luego a toda la producción elegíaca griega desde Calino hasta Calímaco y sólo son igualados por la multitud de joyas epigramáticas, posteriores, de la Antología griega; las *Odas* alcanzan también un primerísimo plano de excelencia; y las tragedias de Séneca igualan en mérito, sencillamente, a las de sus modelos Esquilo, Sófocles y Eurípides. Después de la época augústeo-claudia, la épica latina conoce todavía obras muy estimables en Estacio y Silio Itálico, y después en Claudiano, Draconcio y otros de los *Poetae latini minores*, y la griega en las grandes producciones de los siglos IV al VI.

Por muy peculiar que sea la motivación inmediata, el ambiente, el público, las ideas, de cada una de estas obras o grupo de ellas, los géneros nobles, con sus prolongaciones más o menos afines, permanecen inalterados en su temática y en su forma métrica. La temática es siempre el mito griego, cuando menos en alusión y referencia constantes y obligadas.

La eficacia poética del mito, su vida activa, depende en cada caso de la dosis de realidad que cada poeta, dentro de cada género, sabe infundirle, es decir, de hecho, de la dosis de saga que predomine sobre los otros dos elementos más vagos e irreales. También en esto ha sido Homero el maestro insuperable, en cuyas obras la saga heroica invade prepotente tanto lo meramente recreativo como, sobre todo, el mundo de los dioses, a los que hace semejantes a los hombres en sentimientos y pasiones, y solamente superiores en poder, y por su inmortalidad y perenne juventud, la proyección ideal de lo que los héroes quisieran ser, del mismo modo que los héroes son lo que los «hombres de ahora» quisieran ser. Y estos héroes están animados en Homero por el afán de gloria y de poder, en efecto, pero conocen también ciertas limitaciones morales que contribuyen a hacerlos profundamente humanos, reales y próximos, a la vez que en buena parte ejemplares y modélicos.

Sin embargo esa moralidad de los héroes homéricos, sobre todo en la *Iliada*, es profana, surge de la necesidad de la convivencia civilizada, y carece prácticamente de sanción divina, pues la intervención, constante, de los dioses en los asuntos humanos, modelada por una parte en la concepción antropocéntrica, y carente, por otra, de instancias morales o normas absolutas, tiene más bien el carácter de tramoya necesaria para explicar el curso de los acontecimientos que el de fundamentación religiosa de la moral de los héroes. Esta fundamentación es la que ofrece en cam-

bio Hesiodo, y tras él la tragedia, que aplica una crítica honda y tenaz. primero, en Esquilo, en el sentido de buscar a toda costa la justificación de la divinidad, o al menos del dios supremo (aunque con las salvedades que antes hicimos), y después, en Sófocles y Eurípides, en sentido más bien destructor de la veneración incondicional a los dioses, y elevador, al mismo tiempo, de los cánones morales de la humanidad heroica.

Un buen modelo de la oposición polar entre Homero y la crítica propia de la tragedia se encuentra en la figura de Helena, defendida caballerosamente por Homero, y durísimamente atacada por Eurípides, de un modo especialmente cortante en los dísticos dorizantes de un coro de la *Andrómaca*, único pasaje de todas las tragedias existentes en donde aparece el dístico elegíaco.

La lírica coral, en la que siguen resonando las alabanzas a las grandes hazañas de los héroes, muestra también otros aspectos muy diferentes de los mismos. Así, frente a las hazañas heroicas de Perseo, de las que no poseemos más elaboración poética que la de las *Metamorfosis* (aparte de una mención en el *Escudo de Hércules* de Hesiodo, y de fragmentos insignificantes de las tragedias *Andrómeda*, *Acrisio*, *Dánae* y los *Lariseos* de Sófocles, y *Dictis* y *Andrómeda* de Eurípides), tenemos en cambio, en un célebre treno de Simónides, una escena conmovedora de la infancia del héroe: Dánae hablando a su tierno retoño cuando una y otro se encuentran abandonados en alta mar, navegando en el cofre en que Acrisio los ha mandado arrojar.

Después del siglo V, terminada, como antes vimos, la labor creadora absoluta de la poesía, y transferido en gran parte a la prosa, filosófica ante todo, y también histórica y oratoria, el mundo de las ideas, la poesía posterior, tanto helenística, como latina, como griega del período romano, vivirá preferentemente de unas u otras de las ideas de los siglos creadores, con influencias más o menos esporádicas de la prosa creadora y de las ideas personales de cada poeta, en síntesis que, como dijimos respecto de Virgilio, Ovidio o Séneca, igualarán por lo menos en grandeza a los modelos.

Desde el punto de vista cronológico, el siglo XIII es la gran cantera exuberante del heroísmo mítico. El XII tiene mayor relieve poético por Homero y por tratar de *Troica* o de *Posttroica* muchas de las tragedias conservadas, pero en el XIII se producen las grandes empresas colectivas de Calidón, Argonautas, las dos guerras de Tebas y la primera guerra de Troya, y, además, del XIII es el héroe absolutamente máximo de todo el mundo mítico, Hércules, que, por otra parte, goza de una elaboración poética de altísimos vuelos en el *Hércules* de Eurípides y *Hercules furens*

de Séneca, además de las *Traquinias* de Sófocles y *Hercules Oetaeus* de Séneca, y de apariciones o menciones esporádicas innúmeras en muchas otras obras. La excelencia de Hércules, el héroe de prodigiosa fuerza física, el vencedor fabuloso de los más terribles monstruos, es sin embargo de rango sobre todo moral, como también óptimamente ha puesto de relieve Wilhelm Schmid. Muy diferente del tipo común de los héroes homéricos ya en su situación externa de bastardía y de servicio a otro, su interpretación poética muestra un proceso de progresiva idealización que, liberándole primero de sus rasgos cómicos, pone después de relieve el absoluto desinterés y altruismo de sus hazañas, para terminar, en la elaboración eurípidea, en el rasgo moral más elevado de un héroe, el de vencerse a sí mismo cuando, creyéndose al principio incapaz de soportar la vida después del atroz crimen involuntariamente cometido contra su esposa e hijos, se decide al fin, por consejo de Teseo, a arrostrar el resto de su vida bajo esa infamante calificación de parricida por obra de la brutal Hera. La nobleza y elevación moral del Hércules de Eurípides, que en Homero tiene precedentes casi sólo en los héroes troyanos, sobre todo Héctor, son tan grandes, que resulta difícil creer, como bien han indicado Parmentier y Mazon, que, después que los atenienses hubieron visto en escena a ese Hércules, fuera capaz Sófocles de presentar a un Hércules tan decididamente repulsivo como el que aparece en las *Traquinias* (lo que bastaría desde luego para invalidar los argumentos, puramente hipotéticos todos ellos, de los que defienden la prioridad temporal del *Hércules* sobre las *Traquinias*: el *Hercules Oetaeus*, obra senecana hasta la médula, presenta un Hércules mucho mejor que el de su modelo sin duda por influencia primaria del de Eurípides). Fuera de la poesía el sofista Pródico es el autor de la famosa alegoría de «Hércules en la encrucijada entre el vicio y la virtud» que, unida a la imagen eurípidea, ha ejercido tan perdurable influencia en la tradición clásica sobre todo desde el Renacimiento y que tiene su máximo exponente moderno en una de las cantatas que forman el *Oratorio de Navidad* de Bach, consagrada primitivamente a ese tema.

De la mitología anterior al siglo XIII, en su conjunto, la máxima elaboración poética conservada son los seis primeros libros de las *Metamorfosis* de Ovidio, aun cuando de algunos de sus episodios se conservan elaboraciones del período creador, sobre todo trágicas, pues la tragedia cultiva la casi totalidad de los temas míticos, encuadrados genealógica y cronológicamente.

Voy ahora a ofrecer los especímina o muestras concretas de poesía clásica que al principio anuncié, que van a ser dos: el tema de Orfeo y

Eurídice centrado en Virgilio, y el tema de las edades o razas humanas centrado a la vez en Virgilio, en Ovidio y en Germánico.

En primer lugar, el mito de Orfeo y Eurídice en Virgilio, que se encuentra primero en el *Culex* y luego, como colofón precisamente de la más romana de las obras de Virgilio, de los *Georgica*. Bien es verdad que el título es griego, que sus modelos inmediatos son los *Erga* hesiodeos y las propias *Geórgicas* de Nicandro, pero romana hasta la médula es la sensibilidad, romana la terminología agrotécnica, romano el afán y el propósito. Y esa obra romanísima termina sin embargo con el mito de Aristeo, de procedencia inmediatamente pindárica, pero al que se añade el episodio de Orfeo y Eurídice en conexión al parecer absolutamente nueva. Nada útil sabemos del elogio de Cornelio Galo que primitivamente ocupó el lugar de Orfeo y Eurídice, y he aquí que en su lugar puso Virgilio la primera de sus dos grandes *καταβάσεις*.

En ninguna cosa del mundo se podrá encontrar mayor amor a la vida y al amor que en la poesía clásica; y sin embargo, o quizá por eso mismo, es en el tema de la muerte donde la poesía clásica alcanza su más conmovida vibración. Particularmente en las *καταβάσεις ο κάθοδοι*, es decir, en los descensos al mundo subterráneo de los muertos, al reino de Plutón y Proserpina (no Proserpina; Περσεφόνη, Περσεφόνηια, Φερσεφόνα, Περσέφασσα, Περσέφαττα, Κόρη en los diversos dialectos griegos: Proserpina siempre en latín). Y es que, como indica Plutarco con referencia a las resurrecciones de Alcestris, Protesilao y Eurídice, μόνῃ θεῶν ὁ Ἄιδης ἔρωτι ποιεῖ τὸ προστατόμενον 'entre los dioses sólo al Amor obedece Plutón'. Esos descensos al Infierno se atribuyen a algunos de los más extraordinarios héroes del mundo mítico griego: a Hércules, a Ulises, a Eneas, a Teseo y Pirítoo, y especialmente a Orfeo, el Argonauta, el hijo de la Musa Calíope y del rey tracio Eagro. Orfeo baja en busca de su esposa Eurídice muerta, y, tras convencer con la dulzura de su música a los soberanos implacables de la muerte, vuelve a perder, sin embargo, a Eurídice porque es incapaz de cumplir la condición de no mirarla hasta que llegue arriba. Así en Virgilio, y no ya sólo en el colofón de las *Geórgicas*, que es el más emotivo y perfecto de los relatos que existen de este mito, y en las breves alusiones en la *κατάβασις* del libro sexto de la *Eneida*, sino ya en el *Culex*, que está lleno de resonancias hexamétricas de las visiones infernales que la Alcestris moribunda expresa en el dorizante lirismo de un canto desde la escena en la *Alcestris* de Eurípides. Precisamente es en esta obra donde se encuentra la más antigua mención de la *κατάβασις* o descenso de Orfeo, mención que hace Admeto cuando dirigiéndose a su esposa le dice estos bellos trímetros:

εἰ δ' Ὀρφέως μοι γλῶσσα καὶ μέλος παρῆν,
 ὥστ' ἦ κόρην Δήμητρος ἦ κείνης πόσιν
 ὕμνοισι κηλήσαντά σ' ἐξ Ἄιδου λαβεῖν,
 κατῆλθον ἄν, καὶ μ' οὔθ' ὁ Πλούτωνος κόων
 οὔθ' οὐπὶ κώπη ψυχοπομπός ἄν Χάρων
 ἔσχον πρὶν ἐς φῶς σὸν καταστήσαι βίον.

'si yo tuviera la lengua y la voz de Orfeo para ganarme con mi música a la hija de Deméter o a su esposo y sacarte así del Hades, yo bajaría, y ni el perro de Plutón ni Caronte el conductor de las almas al remo me re tendrían antes de devolver tu vida a la luz'. Y ahora oigamos a Virgilio en los hexámetros en que narra el final del episodio:

Iamque pedem referens casus evaserat omnis
 redditaque Eurydice superas veniebat ad auras
 pone sequens (namque hanc dederat Proserpina legem),
 cum subita incautum dementia cepit amantem,
 ignoscenda quidem, scirent si ignoscere manes:
 restitit Eurydicenque suam iam luce sub ipsa
 immemor, heu, victusque animi respexit. Ibi omnis
 effusus labor atque immitis rupta tyranni
 foedera terque fragor stagnis auditus Avernis.
 Illa 'quis et me' inquit 'miseram et te perdidit, Orpheu,
 quis tantus furor? En iterum crudelia retro
 fata vocant, conditque natantia lumina somnus.
 Iamque vale. Feror ingenti circumdata nocte
 invalidasque tibi tendens, heu non tua, palmas'.
 Dixit et ex oculis subito, ceu fumus in auras
 commixtus tenuis, fugit diversa, neque illum
 prensantem nequiquam umbras et multa volentem
 dicere praeterea vidit; nec portitor Orci
 amplius obiectam passus transire paludem.

'y ya en su camino de vuelta había sorteado todos los peligros, y Eurídice recobrada estaba ya llegando al aire de arriba, marchando tras él (pues esta condición había impuesto Prosérpina), cuando he aquí que una repentina locura se apoderó del desprevenido amante, locura bien perdonable por cierto si supieran los manes perdonar: se detuvo, y hacia su Eurídice, ya junto a la luz del día, olvidándose, ay, y vencido por su anhelo, dirigió la mirada. Al punto todo su esfuerzo quedó vano, y roto el pacto del tirano implacable, y por tres veces se oyó el retumbar en los estanques del Averno. Ella entonces: «¿qué insania es la que me ha perdido a mí, desdichada, y también a ti, Orfeo? ¿Qué atroz insania? De nuevo la muerte empedernida me llama a su seno, y cubre mis ojos que nadan el

sueño. Y ya adiós: me llevan, rodeada de inmensa noche y con mis manos impotentes tendidas, ay, sin ser ya tuya, hacia ti». Dijo, y de su vista al punto, como el humo impalpable que se confunde con el aire, huyó alejándose, y ya no lo vió más a él que en vano abrazaba las sombras y muchas cosas quería decirle; y el barquero del Orco ya no le permitió volver a pasar la laguna que cerraba el acceso'.

Hasta aquí Virgilio. Antes de Virgilio parece haber existido una versión en la que el final era feliz y Orfeo conseguía efectivamente la resurrección de Eurídice, si bien esta versión, que bien puede ser la indicada en el pasaje antes citado de la *Alcestris* de Eurípides, y que en todo caso lo es en la mención que de este tema encontramos en unos suaves dísticos del poeta helenístico Hermesianacte, no la llama Eurídice, sino que no la nombra en absoluto en Eurípides, y la llama Agríope (y no Argíope como sin ningún fundamento ponen los editores de Ateneo) en Hermesianacte. Pero también parece encontrarse esta versión feliz en el *Epitafio de Bión*, atribuido a Mosco, primer texto, pues probablemente es anterior a Virgilio aunque no puede datarse con seguridad, en que aparece el nombre Eurídice para la esposa de Orfeo, y en el que se dice, en el refinado dórico de los hexámetros bucólicos:

οὐκ ἀγέραςτος
 ἐσσειθ' ἄ μολπά, χάρις Ὀρφεὶ πρόσθεν ἔδωκεν
 ἀδέα φορμίζοντι παλίσσουτον Εὐρυδίκειαν,
 καὶ σέ, Βίων, πέμψει τοῖς ὄρεσιν

'Tu canto no quedará sin recompensa, y también a ti, Bión, te devolverá Cora a tus montes como en otro tiempo concedió a Orfeo, por su dulce tañer, el retorno de Eurídice'.

Bien es verdad que ni en Eurípides ni en Hermesianacte ni en el *Epitafio de Bión* se dan detalles acerca de cómo se realizó la resurrección de Eurídice, y que del silencio de esos tres textos acerca de la condición y del fracaso final de la empresa de Orfeo no podría deducirse con seguridad que estos extremos de la leyenda no fueran conocidos antes de Virgilio. Aparte de esos tres testimonios y de la mera posibilidad de que el tema apareciera antes en la tragedia de Esquilo titulada *Βασσαριδες* o *Bacantes* (pues lo poquísimamente que sobre esta obra nos deja entrever un pasaje de los *Catasterismos* de Eratóstenes no permite asegurar nada acerca de ello), hay sí otra versión absolutamente peculiar, y altamente desfavorable hacia Orfeo, en el *Banquete* de Platón; pero se trata de una censura arbitraria que alcanza por igual a los demás héroes a quienes se atribuye una *κατάβασις*, y carece, por otra parte, claro está, de todo valor poéti-

co. Extraordinario valor poético, por el contrario, tienen algunos tratamientos postvirgilianos del tema, y precisamente los que son igualmente augústeo-claudios, a saber, el de Ovidio a que en seguida me referiré, y los brillantísimos coros, en alados gliconios el uno y en reposados asclepiadeos el otro, de las tragedias de Séneca *Hércules Eteo* y *Hércules loco*, tragedias que, como las restantes de Séneca, en nada desmerecen de sus originales Sófocles y Eurípides respectivamente, como ya hemos tenido ocasión de indicar.

Pero veamos cómo lo cuenta Ovidio. En los libros X y XI de las *Metamorfosis*, y con el insuperable virtuosismo de unos hexámetros que, en una *retractatio*, resisten briosamente la comparación con los de Virgilio, y no cabría mayor elogio, reproduce Ovidio la trágica versión de la condición no cumplida y de la muerte por segunda vez de Eurídice aun antes de llegar a resucitar. Hay, sí, en este relato aparte de una serie de detalles del exclusivo cuño de Ovidio, algún rasgo que podría interpretarse como crítica de Virgilio: así cuando, frente a las palabras que antes hemos visto que Virgilio atribuye a Eurídice y que contienen un suave reproche a Orfeo, dice Ovidio:

Iamque iterum moriens non est de coniuge quicquam
questa suo (quid enim nisi se quereretur amatam?)
supremumque 'vale', quod iam vix auribus ille
acciperet, dixit revolutaque rursus eodem est.

'Y al morir por segunda vez no profirió ninguna queja de su esposo (pues ¿de qué se iba a quejar sino de que la había amado?) y diciéndole un último adiós, que apenas pudieron percibir los oídos de Orfeo, retornó de nuevo al mismo lugar'. Pero la más importante adición de Ovidio es el reencuentro final, y esta vez ya definitivo, de ambos esposos en el Elisio (no Elíseo) tras la también trágica, aunque por muy diferentes motivos, muerte de Orfeo:

Hic modo coniunctis spatiantur passibus ambo,
nunc praecedentem sequitur, nunc praevius anteit
Eurydicenque suam iam tutus respicit Orpheus.

'Allí se pasean juntos los dos, o bien unas veces marcha él detrás de ella y otras va él delante, pero Orfeo ya no tiene miedo de volverse a mirar a su Eurídice'. Orfeo y Eurídice son, así, por fin felices en el Elisio o Campos Elisios (y no Elíseos), y esta escena de las *Metamorfosis* es el único fundamento, aunque remoto, del final alegre, con una caprichosa intervención del Amor que logra por fin la resurrección de Eurídice, que Ra-

nieri de' Calzabigi, libretista de Gluck en la preciosa ópera *Orfeo y Eurídice*, dio a la obra, final o colofón para el que Gluck escribió esa jubilosa marcha que llena de estupor al oyente embargado todavía por el *Che farò senz' Euridice*. Las obras de teatro que sobre Orfeo y Eurídice se han escrito desde el Renacimiento hasta nuestros días son 22 en total, entre óperas, ballets y otras. De entre ellas el final alegre se encuentra, por lo menos, siglo y medio antes de Calzabigi-Gluck, en el *Orfeo* de Claudio Monteverdi, con texto de Striggio; pero en todo caso el de Calzabigi-Gluck, con su Amor taumaturgo, está muy de acuerdo con los gustos del rococó y se corresponde con el final optimista y moralizado que casi coetáneamente dio Goethe a su *Iphigenie auf Taurierland* (Ifigenia en el país de los Tauros), adaptación de la Ἰφιγένεια ἡ ἐν Ταύροις *Ifigenia entre los Tauros* de Eurípides.

Semejantes en eficacia poética a Orfeo y Eurídice son otras muchas parejas míticas, sobre todo las magistralmente retratadas por Ovidio en las mismas *Metamorfosis* y, en original forma epistolar, en las *Heroides*. De entre éstas sobresale, por su tratamiento posterior en la perla griega que cierra el álbum de la poesía clásica, la de Hero y Leandro.

Y, como segundo de nuestros especímina, veamos ahora el tema de las edades o razas humanas. Germánico, distinguido miembro de la familia imperial, de sangre julia por su madre Antonia que es hija de Octavia la nieta de la hermana de Julio César, y por su padre Druso Claudio Nerón nieto de esa mujer fabulosamente inteligente y espléndida que fue Livia Drusila la esposa de Augusto; Germánico, marido de Agripina la hija de Agripa y nieta de Augusto; Germánico, pues, romano hasta la médula, que sostuvo muy alto el honor de las armas romanas en Alemania, triunfador en Roma, sobrino e hijo adoptivo de Tiberio, compone una admirable adaptación latina de una de las producciones más esplendorosas de la poesía helenística, el poema de Arato, ya adaptado antes por Cicerón y quizá también por Varrón del *Átace*, y que todavía cuatro siglos después volverá a ser puesto en poderosos hexámetros latinos en la brillante paráfrasis de Avieno. De este poema de Arato y de sus versiones por Germánico y Avieno forma parte un pasaje que tiene capital importancia para el mito de las edades o razas humanas, y es el referente a la Virgen o constelación zodiacal que es el catasterismo de la Justicia. Dike, que genealógicamente es una de las tres Horas o hijas de Zeus y de su tía la Titánide Temis. Dicho mito de las generaciones o razas humanas, otras veces llamadas edades, es mucho más imperfectamente conocido en la actualidad de lo que haría suponer el discurso de D. Quijote a los ca-

breros, y es por ello oportuno presentar el detalle mitográfico de esta famosa tradición, dejando para el final las particularidades que presenta en Germánico.

El primero que la cuenta es Hesiodo, en los *Trabajos y Días*, y distingue *cinco* razas (no empleando nunca la palabra 'edades') humanas a saber: 1.^a la de oro, absolutamente justa y feliz; 2.^a la de plata, mucho peor; 3.^a la de bronce, todavía peor; 4.^a la de los héroes o semidioses, hombres magnánimos y valerosos; y por último la 5.^a, la raza de hierro, en la que todo es maldad y desdicha. Esta *quintuple* enumeración no vuelve a aparecer hasta nueve siglos después, en que el fabulista Babrio, en el prólogo de los coliambos o trímetros escazontes en que pone unas cuantas fábulas de Esopo, la menciona brevemente.

Después de Hesiodo la más inmediata descripción de las edades está precisamente en Arato, a propósito, como hemos dicho, de la Virgen o catasterismo de la Justicia. Dice Arato que esta divinidad habitaba perpetuamente entre los hombres mientras la tierra alimentaba a la raza de oro (sigue, como Hesiodo, usando solamente la palabra 'raza' y no 'edad'); que cuando a la raza de oro sucedió la de plata, la Justicia ya no estaba entre los hombres, sino que vivía en las montañas y acudía a las asambleas de los hombres para amonestarles severamente por su degeneración respecto de sus padres, amenazándoles con no volver más; y que cuando murieron los hombres de plata y apareció la generación de bronce, peor todavía y la primera que fabricó armas y se alimentó de carne de animales, la Justicia horrorizada voló al cielo y ocupó el signo zodiacal de la Virgen. Arato, pues, habla sólo de *tres* razas o linajes: de oro, de plata y de bronce.

Después de Arato y antes de Ovidio hay sólo algunas menciones esporádicas, que pueden agruparse en dos versiones, una que cuenta solamente *dos* edades (con este nombre por primera vez), representada por Virgilio, Tibulo y Horacio, y otra que cuenta *cuatro clases* de hombres, representada solamente por Horacio en otro lugar. La primera la encontramos ante todo en Virgilio, para quien, como decimos, sólo parece haber habido *dos* edades (con este nombre por primera vez), a saber, la de oro o reino de Saturno (que corresponde a los hombres ἐπι Κρόνου de Hesiodo *op.* 111, de unos tetrametros anapésticos de Cratino citados por Ate-neo VI 267 e, y de Platón, *Polít.* 269 a, 271 c-d y 272 b) y otra peor en todo, la de Júpiter, pero sin más especificaciones: así en *Aen.* VIII 314-327 y en la deliberada reminiscencia aratea (mucho más que hesiodea y en modo alguno pitagórica, pese a lo que sigue diciéndose) del *redit et Virgo, redeunt Saturnia regna* de la égloga IV; reminiscencias arateas

son, igualmente, dos famosos pasajes de las *Geórgicas*: el que empieza *ante Iovem nulli subigebant arva coloni* (I 125-146), y el II 536 ss.:

ante
impia quam caesis gens est epulata iuvenis,
aureus hanc vitam in terris Saturnus agebat;

pasajes ambos que corresponden, el primero por la indicación de que el trabajo de los campos es posterior al reino de Saturno, y el segundo por la de que también es posterior a la edad de oro el alimentarse de carne de animales y precisamente de los que trabajan la tierra, al verso 132 de Arato

... πρώτοι δὲ βοῶν ἐπάσαντ' ἀροτήρων,

pero con un rasgo romanísimo y virgilianísimo en el primero, que explica el trabajo no como un castigo de Júpiter, sino como la fuente de la civilización y como un rejuvenecimiento del hombre, con alguna influencia de Lucrecio V 925-987. Por último, también es reminiscencia aratea un tercer pasaje de las *Geórgicas*, a saber, la huída de la Justicia de la tierra indicada en II 473 s. Esta versión virgiliana de las dos edades aparece seguida muy de cerca en Tibulo I 3, 35-50, y también (aunque no consta de quién es la prioridad, por lo menos respecto de la égloga IV) en Horacio, epodo 16, 63-66, pero en éste con la variante de que al *tempus aureum* sucede una *inquinatio* que tiene a su vez dos etapas, el bronce y el hierro, con lo que vienen a resultar tres edades, pero en vez de omitir, entre los metales, el hierro como hace Arato, omite la plata, y constituye así un tipo intermedio que tiene de común con Arato el número tres, y con Virgilio la idea de una degeneración que en conjunto se opone a las condiciones áureas, las cuales, por otra parte, afirma aquí Horacio que subsisten en unos parajes cuya descripción coincide con la de los *μακάρων νῆσοι* de Hesiodo *op.* 170, de Pind. *Ol.* II 68-89, de Plat. *Gorg.* 523 a, de Salustio *hist.* citado en el escolio al verso 42 del epodo 16, de Plutarco *Sert.* 9 etc., y en último término con el Elisio de la *Odisea*.

La segunda versión anterior a Ovidio la encontramos en el propio Horacio quien, en *carm.* III 6, 46 ss., menciona muy breve, pero muy intensamente, la degeneración progresiva en un total de *cuatro* clases o generaciones humanas: 1.^a avi, los abuelos; 2.^a aetas parentum peior avis, los padres peores que los abuelos; 3.^a nos nequiores mox daturos, la propia generación de Horacio, peor que la de sus padres y que va a dar después la 4.^a; y por último esta 4.^a, progeniem vitiosiore, una descendencia peor aún.

Y, por fin, la magnífica descripción de Ovidio en el libro I de las *Metamorfosis*, que no desmerece nada del relato de Hesiodo ni del soberanamente espléndido de Arato, y en la que enumera *cuatro* edades o linajes: de oro, de plata, de bronce y de hierro, si bien en la cuarta coloca una progenie de la Tierra, fecundada por la sangre de sus hijos los Gigantes al morir en la Gigantomaquia, como si se tratara de una quinta raza más sanguinaria aún que la de hierro: scires e sanguine natos.

Así pues, el número oscila entre dos y cinco, pero con la particularidad, en Virgilio que es quien da dos, de que el retorno de la edad de oro que en la égloga IV predice como inminente (cf. schol. Hes. op. 175) parece iniciar un nuevo ciclo, lo que se podría compaginar con las cinco razas de Hesiodo suponiendo, como ya hizo Buttmann (Sitzungsb. Ak. Berlín 1814-1815, pp. 141 s.), que la raza hesiodea de los héroes es el comienzo de un nuevo ciclo, siendo entonces la raza de hierro equivalente al conjunto de las de plata y bronce en el ciclo anterior. Lo que en cambio, insistimos, es insignificante en la égloga IV son las conexiones pitagóricas y con el Año Grande, así como la meramente calendarial de agosto-septiembre como época en que el sol está en Virgo.

En cuanto a cronología, sólo cabe indicar que a veces se admitió en la Antigüedad que el comienzo del nuevo ciclo en la raza hesiodea de los héroes o cuarta fue después del diluvio de Deucalión, en el siglo XVI a. C.: así por ejemplo en un escolio a los versos 157-158 de los *Erga*. Pero entonces queda excluida de los héroes la primera genealogía argiva que empieza con Ínaco en el siglo XVIII, y por otra parte para Ovidio la edad de hierro es ya la de Licaón, que pertenece al siglo XVII. En conjunto, pues, no hay posibilidad de conciliar cronológicamente de modo satisfactorio esta tradición de las edades o generaciones humanas con la mitografía genealógica o individual de las stirpes heroicas de Grecia.

Indicaremos, por último, que de las cuatro adaptaciones latinas del poema de Arato, a saber, la de Varrón del *Átace* (insegura), la de Cicerón, la de Germánico y la de Avieno, el pasaje de Virgo o la Justicia lo poseemos en las dos últimas, siendo especialmente brillante el de Germánico, que emplea *aetas*, tomado sin duda de Virgilio, para la de plata, *proles* para la de bronce, y anteriormente el ambiguo *saecula* para el tiempo áureo; y con una mención también del hierro que es ajena a Arato como dijimos y que está tomada, ya sea de Ovidio, ya directamente de Hesiodo.

La comprensión de la poesía clásica es patrimonio absolutamente privado de la filología. Los filólogos explicamos las palabras, a diferencia, muy neta y radical, de los metteurs en scène o realizadores y directores,

de los críticos, de los arqueólogos e historiadores, y de los artistas mismos que las crean. Esta labor exegética comenzó ya tempranamente en la Antigüedad y fue continuada, aunque en tono menor, durante la Edad Media; pero en la práctica todo lo anterior al Renacimiento viene a formar parte, aun sirviendo con frecuencia de precioso auxiliar para la exégesis moderna, del conjunto de textos que ésta dilucida, y es en el Renacimiento cuando comienza, sin solución de continuidad alguna, la exégesis filológica moderna, la amorosa labor de edición y comentario de los textos clásicos ininterrumpida desde el siglo XV hasta nuestros días, labor ingente, titánica, vertida en publicaciones innúmeras y colosales por los principales países de Europa: el estudioso de la filología y de su historia siente en ellas la impresionante conmoción perpetua de comprender los muchos años de estudio que cada filólogo de los siglos pasados ha consagrado a lo mismo a que él ahora atiende. Y esas obras, que hasta el siglo XVII inclusive están escritas en su inmensa mayoría en un latín perfecto y preñado de griego, son absolutamente solidarias, no ya sólo de las producciones originales en cualquier rama de la ciencia escritas también en exquisito latín y llenas de la misma sensibilidad poética y del mismo entusiasmo por lo clásico que las filológicas o que las puramente literarias, sino también de la igualmente ingente proliferación de obras de arte, de pintura, grabado, escultura y arquitectura que, inspiradas en lo clásico, están por millares acompañadas de inscripciones en hermosos dísticos griegos o latinos, o bien en hexámetros *κατὰ πείγον*, que llenan las iglesias, las universidades, los palacios, los cuadros, los tapices, y no ya sólo los libros, de toda Europa. Cuando en el retrato de Giovanna Tornabuoni por Ghirlandaio leemos

Ars utinam mores animumque effingere posses;
pulchrior in terris nulla tabella foret

'Oh arte, ojalá pudieras expresar el carácter y el espíritu: no habría en el mundo cuadro más bello que éste' (lo que es a la vez el más acabado e ideal elogio de la retratada, y una declaración de edificante modestia del artista); o cuando recordamos el famoso dístico de los Habsburgo

Bella gerant fortes, tu felix Austria nube,
nam quae Mars a'iis, dat tibi regna Venus.

'Las guerras, que las hagan los fuertes; tú, feliz Austria, cástate, pues los reinos que a otros da Marte, a ti te los da Venus', sentimos la hermosa pervivencia del viejo dístico elegiaco, cuyo máximo cultivador, Ovidio, ha

sido también quien mejor lo ha definido, a lo largo de ese bello prólogo que así termina:

Cingere litorea flaventia tempora myrto,
Musa per undenos emodulanda pedes.

'Cíñete de ribereño mirto las rubias sienes, Musa a quien hay que cantar en grupos de once pies'.

Como también al encontrarnos, en la portada del primer infolio, póstumo, de *Obras completas* de un célebre filósofo del XVII, y al pie de su retrato, estos dos dísticos

Hic est ille, dedit cui se natura videndam
et sophia aeternas cui reseravit opes.
Invidia non totum rapuistis sidera: vultum
Nantolius, mentem pagina docta refert.

'Éste es aquel a quien la naturaleza se entregó para ser contemplada, y a quien la sabiduría abrió sus tesoros perdurables. Oh astros envidiosos, no os lo llevásteis del todo: su rostro lo reproduce aquí Nanteuil, su espíritu estas doctas páginas', versos que inmortalizan a la vez a retratista y retratado, sentimos igualmente, por encima de nuestra posible discrepancia con las ideas, la unidad permanente de la tradición grecolatina.

La poesía clásica, que ha educado a Europa, sigue siendo fuente inagotable de belleza y de sabiduría. Cuando sentimos el ansia o el sueño de implantar el bien y la justicia, siquiera sea relativos, siempre hay en aquella unos versos que con la reposada y sencilla seriedad de lo auténtico nos dan fuerzas para continuar nuestro camino. Como éstos de la *Eneida*, más perfectos e intensos que sus modelos de la *Odisea* y de la *Andrómeda* de Eurípides:

o passi graviora, dabit deus his quoque finem
forsan et haec olim meminisse iuvabit
durate et vosmet rebus servate secundis
spem vultu simulat, premit altum corde dolorem.