apuntes sobre la historia del teatro occidental

tomo 1

Roberto Perinelli

Perinelli, Roberto
Apuntes sobre la historia del teatro occidental / Roberto Perinelli ; con prólogo de Jorge Dubatti. - 1a ed. - : Inteatro, 2011.
v. 1, 286 p. ; 22x15 cm. - (Historia Teatral)

ISBN 978-987-27365-2-1

1. Historia del Teatro. I. Dubatti, Jorge, prolog. II. Título.
CDD 792.09

Fecha de catalogación: 13/09/2011
Esta edición fue aprobada por el Consejo de Dirección del INT en Acta n° Nº 299/10
ISBN de obra completa: 978-987-27365-3-8

CONSEJO EDITORIAL

> Carlos Leyes
> Ariel Molina
> Marcelo Lacerna
> Claudio Pansera
> Rodolfo Pacheco
> Carlos Pacheco

STAFF EDITORIAL

> Carlos Pacheco
> Raquel Weksler
> Graciela Holfeltz
> Adys González de la Rosa *(Corrección)*
> Claudia Blasetti *(Corrección y revisión)*
> Hernán Costa *(Ilustraciones)*
> Mariana Rovito *(Diseño y diagramación)*
> Magdalena Viggiani *(Foto contratapa)*

© INTeatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro
ISBN: 978-987-27365-2-1

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723
Reservados todos los derechos

Impreso en Buenos Aires, septiembre de 2011
Primera edición: 2.000 ejemplares

Dedico este libro a mi esposa Elba, por todo su amor,
y a mi hija Verónica, por lo mismo, aun a la distancia

El historiador y el poeta no se diferencian
por decir las cosas en verso o en prosa;
la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido,
y el otro, lo que podría suceder.

ARISTÓTELES
Poética

Este es, por un lado, un laborioso libro de Teatro Comparado, por su capacidad de analizar y sintetizar unidades extensas de periodización de la historia del teatro universal, que incluyen relevante cantidad de expresiones y concepciones diferentes, distinguidas contrastivamente por su territorialidad y su historicidad.

Por otro, es un libro de un hombre de teatro. El gran mérito es la mirada teatral: Roberto Perinelli trasciende la tendencia "literaria" tan frecuente en las historias del teatro (que piensan que hacer la historia del teatro es hacer la historia de los textos dramáticos) y pone el acento en el acontecimiento teatral en su complejidad. Perinelli vuelca en este estudio su pasión de teatrero y de historiador, pero también sus muchos años de docencia en temas de la historia del teatro con dramaturgos, actores y directores.

Es interesante observar cómo esa experiencia de muchos años de pensar la historia del teatro le permite a Perinelli poner en práctica criterios de *selección cualitativa* y elige una importante cantidad de fenómenos teatrales que considera representativos de esta historia de siglos. Por una parte, pone el acento en *la recepción y la circulación*, es decir, en aquellos fenómenos teatrales que a lo largo de los siglos excedieron los mapas locales de su producción, traspasaron fronteras y se integraron a la recepción y circulación de vastas regiones mundiales, más allá del valor artístico o humanista que posean. Por otra, complementa esa coordenada con un criterio cualitativo de excelencia artística: trabaja sobre las expresiones definidas como "clásicas" (de acuerdo con las observaciones de Italo Calvino en su ensayo "Por qué leer los clásicos"), aquellas sobre las que cada generación vuelve para formular sus propios interrogantes y construir sentido, por lo general manifestaciones teatrales de altísima calidad. Tiene en cuenta además un *criterio cualitativo de relevancia histórica*: sopesa los fenómenos fundamentales del "canon" para la comprensión del proceso histórico del teatro, aquellos que no pueden ser ignorados en la determinación de una visión de conjunto o que sobresalen por su productividad, por su carácter de "instauradores de discursividad" (Michel Foucault) teatral o por su valor documental. No necesariamente coinciden con los fenómenos teatrales de excelencia; los incluyen y exceden. Por ejemplo, muchos documentos del teatro de la Edad Media tienen un valor histórico fundamental y son insoslayables a la hora de escribir una historia del teatro occidental, pero sólo recurren a ellos los especialistas. Finalmente, Perinelli insiste en un *criterio cualitativo de representación del mundo*: se entiende por "universal", en este caso, el teatro que incluye una representación general de todos los hombres, en términos

de G. Lukács *(Estética I. La peculiaridad de lo estético)*, aquellas expresiones teatrales que rebasan las condiciones histórico-sociales de su producción y representan una *vox humana* que expresa la esencia genérica de la humanidad.

Los lectores encontrarán en este libro un mapa mundial del teatro, con referencias indispensables, lectura de procesos y una visión a la vez panorámica y profunda. Como buen argentino (de acuerdo con la afirmación de Borges en su "El escritor argentino y la tradición"), Perinelli no confunde lo "universal" con la historia de un determinado teatro nacional europeo (como sucede en muchas historias del teatro "universal" que cargan las tintas en determinado país, por lo general el de origen del historiador) e impone un equilibrio en su perspectiva que supera los nacionalismos. Perinelli privilegia una historia interna del teatro, más allá de sus contextos geopolíticos.

El conocimiento de la historia teatral contribuye a la creación teatral. Un teatrista que conoce la historia del teatro, trabaja de otra manera: el conocimiento de la historia, en forma consciente o intuitiva, lo guía y estimula. En ese sentido, la lectura de libros de historia, como éste de Roberto Perinelli, es indispensable. Especialmente cuando, como en este caso, la investigación considera el teatro en tanto acontecimiento integral de la cultura viviente. Agradecemos a Perinelli su intenso trabajo. Y esperamos que, en próximos tomos, el autor complete la secuencia de siglos hasta nuestros días.

JORGE DUBATTI

La esencia del oficio de Historiador es recordar lo que otros olvidan,
aunque algunos quieran que se olvide

Eric John Ernest Hobsbawm (1917)

Este libro intenta suplir la carencia en la Argentina de textos que tratan la historia del teatro universal. Los títulos prestigiosos que se refieren a la materia y que cargan con firman de incuestionable envergadura –Silvio D'Amico, Gastón Baty y René Chavance, Mardot Berthold, G. N. Boiadzhiev y A. Szhivelégov, Hernán Oliva y Francisco Torres Monreal– hace ya tiempo que dejaron de circular en el mercado editorial de nuestro país. Si la fortuna les juega a favor, los interesados en el tema pueden encontrar algún ejemplar en nuestras fantásticas librerías de viejo. La otra alternativa es, por supuesto, la consulta en bibliotecas.

Resulta extraño que en un país tan desarrollado en el campo de la educación teatral, con innumerables centros de formación que suman una enorme cantidad de alumnos y profesores, se sufra esta falta de instrumentos de indagación para un tema que juzgamos de importancia, toda vez que, nosotros entendemos, todo estudiante que se propone dedicarse al arte escénico debe asumir la elemental obligación de estar bien enterado de la herencia que lo precede. Esta es una premisa de sencilla constatación. Son muchos los artistas, destacados en cualquier quehacer, que no ocultan la información precisa que tienen sobre la obra de sus antecesores, que con frecuencia es tomada como fuente de inspiración, como reflejo de aspiraciones artísticas propias. Salvador Dalí admiraba a Velázquez; Juan Carlos Onetti al norteamericano William Faulkner; y Astor Piazzola a los contemporáneos Osvaldo Pugliese y Alfredo Gobbi, a quienes juzgaba grandes músicos, adelantados a su época. Hemingway fue más rotundo, dijo algo como esto: "Todos tenemos un padre, y el que diga que no es así es un hijo de puta".

Entendemos, entonces, que con la publicación de este libro estamos haciendo un aporte necesario que cuenta como destinatario implícito a todo

aquel lector interesado en la historia del arte, pero de manera explícita y más natural a los profesores de la materia en cuestión, que de este modo contarán con un instrumento auxiliar para el dictado de la cátedra; y a los estudiantes de arte dramático, la historia del teatro occidental, desde los inicios griegos hasta fines del siglo XIX y comienzos del XX.

Al concebir este libro nos hemos arrogado, también, el derecho de sostener que muchos de los prestigiosos tratados mencionados más arriba han perdido actualidad y, además, mantienen, como no podía ser de otra manera, sus defectos de origen, tal como la demasiada atención puesta en el desarrollo del teatro del país de donde es oriundo el autor, disminuyendo la importancia de la actividad de sus vecinos. En este sentido, el Siglo de Oro español fue el más perjudicado, quizás por la razón de que la decadencia de su teatro luego del esplendor barroco tomó características de imparable. Esta declinación, similar a la de otros países europeos, que también carecieron de un gran arte teatral durante más de un par de siglos, pareció a ojos de los expertos más profunda en España, porque lesionó no solo la actividad artística, sino que se expresó con la misma fuerza negativa en todos los campos de la actividad nacional (a principios del siglo XIX perdió por torpeza política y militar casi todas sus posesiones americanas). Al respecto, tómese nota del desaliento de José Ortega y Gasset (1883-1955), que en un artículo publicado en 1908 en el periódico *El Imparcial*, escribió que "el nivel ha bajado tanto y tan deprisa en estos confines de la decadencia, que dentro de poco no habrá academias ni teatros, sino que sentados los españoles en torno a enormes mesas de café nos contaremos cuentos verdes".

Para el plan de redacción hemos acudido a nuestra experiencia como profesor de la materia y a la vez hombre de amplia práctica teatral. En función de estos antecedentes incluimos en el diseño una diferencia importante entre estos apuntes y los ilustres tratados citados: hemos prestado muchísima mayor atención a la cuestión histórica, al contexto que rodeó la actividad teatral de estos veinticinco siglos de teatro occidental. Fuimos tan minuciosos en los detalles y las fechas (que algunos pueden juzgar de demasiado rigor informativo), porque preferimos pecar por exceso en cambio de descartar hechos que, con su supresión, hubieran operado en contra de la comprensión de efectos sin cita de sus causas. Es por eso que, reiteramos, generosos con la información, comenzamos el relato, capítulo tras capítulo, tratando las circunstancias históricas de cada región de Europa desde los orígenes más remotos hasta que éstas tomaron contacto y convivieron con el movimiento escénico, desde sus expresiones más primitivas hasta sus correspondientes períodos de esplendor. Resulta obvio que para esto tuvimos en cuenta que no

hay hecho escénico que no dependa de situaciones de contexto que permitieron, impulsaron o impidieron su gestación y desarrollo.

Nuestro tránsito por la enseñanza teatral durante casi un cuarto de siglo, nos ha proporcionado un indicador desalentador: el alumno trae al aula de la escuela o del taller de arte dramático una insuficiente, a veces nula, formación histórica. Con las excepciones del caso, suele desconocer siquiera los grandes acontecimientos que han producido cambios en el transcurso de la civilización occidental, desde los ocurridos cambios en el transcurso de la civilización occidental, desde los ocurridos en las más lejana épocas hasta la presente, que no por cercana es mejor conocida (nos animamos a afirmar que es aun peor). La cuestión se torna todavía más dificultosa para el docente cuando el estudiante cuenta con conocimientos parciales y erráticos, donde conviven, en una mezcla borrosa, fechas, nombres y épocas incompatibles. Estos casos presentan grandes inconvenientes, porque cuesta más alinear esa información desordenada, corrigiendo datos mal asimilados y situando cada suceso en los puntos justos, que comenzar desde cero.

Nosotros, al frente de la cátedra, nos hemos visto obligados con cansadora asiduidad a cubrir los citados huecos de conocimientos, dando vuelta atrás en el programa escolar para suministrar la información histórica, imprescindible para poder seguir adelante y entender la historia del teatro. Esta maniobra atentó, siempre, contra los objetivos curriculares planteados por la materia, que a fin de año quedaron sin completar, truncos en algún punto de su desarrollo. Con estos apuntes suministramos un instrumento auxiliar, un texto donde, como dijimos, la información histórica abunda, de modo que el docente no necesite desviarse de los objetivos programáticos. El alumno podrá hacer la consulta previa y enterarse de las situaciones de contexto, que generaron tal o cual teatro que, de otra manera, parecieran no tener raíz, haber nacido de la nada.

Por supuesto que hay varios motivos que explican este vacío de conocimiento del educando. La cita de Hobsbawm que encabeza esta Introducción nos da una pista preciosa. Nosotros, aunque escapa a nuestro tema, nos animamos a añadir la responsabilidad de la escuela argentina, donde se imparte una enseñanza de la historia muy mezquina, muy desinteresada de un asunto que merece mayor dedicación, siquiera para otros fines, los de la formación de buenos ciudadanos.

Para concluir con la mención de los aportes de ciencia histórica que hicimos a partir de estos apuntes, debemos señalar que hemos dividido el transcurso de la civilización occidental en los ciclos que son de habitual uso,

desde que Christopher Cellarius los estableció en el siglo XVII: edad antigua o clásica (Grecia y Roma), ciclo medieval, época barroca y renacentista, y período contemporáneo. Los límites de comienzo y fin de cada uno están puntualizados en el libro, con el agregado, incluso, de las opiniones que dan fecha diferente a los mismos hechos. Insistimos en que la aceptación de la fórmula de Cellarius responde a razones de comodidad, esta fragmentación es una gran ayuda para la exposición didáctica, pero también porque se trata de conceptos muy arraigados en el imaginario del alumno; romper con ellos significaría la aplicación de un nuevo patrón histórico, poco conocido y con seguridad novedoso para él, lo que operaría con efectos más desestabilizadores. Que didácticos.

Admitimos, cómo no hacerlo, que la razón asiste a aquellos que opinan que la historia no admite segmentaciones, que es un continuo, un proceso sin quiebres sino con puntos de inflexión que producen modificaciones que ya habían sido anunciados por sucesos anteriores: Carlomagno y su idea de reconstrucción del Imperio romano, un importante cambio de rumbo de la historia, es consecuencia de las victorias de su padre, Pipino el Breve, sobre los lombardos. De no haber ocurrido esto, no habría ocurrido aquellos, o lo habría sido de una forma diferente.

Hicimos hincapié, explícito e implícito, que en el gran teatro de occidente se encuentran las bases que dieron origen a nuestra escena. Con este interés, el de vincular nuestro teatro con esas fuentes, hemos recalcado, en algunos puntos del relato, los signos evidentes de lo que hemos recogido como herencia, indicando qué aspectos del fenómeno teatral de tal o cual país se han repetido, a veces con matices y en otras como réplicas, en el nuestro. Asimismo, cuando la oportunidad se nos presentó propicia, hemos desviado el curso del relato para referirnos a cuestiones del pasado que nos remiten al presente, una manera de certificar que es imposible borrar de la actualidad escénica contemporánea los rastros de todo el teatro que se ha hecho en el mundo occidental.

Con el mismo acecho de la oportunidad, volcamos opiniones propias entre un cúmulo de criterios ajenos que, a veces, en función de su gran cantidad y disparidad, sufrieron nuestra selección. Para los temas más controvertidos hemos escogido no todas las opiniones, propósito inalcanzable y además inútil, sino algunas pocas que circulan alrededor de un criterio común y otras, también pocas, que se ubican en el otro extremo de esas opiniones. No desatendimos, en la medida de lo posible, las posiciones intermedias, equidistantes de los extremos y que, con frecuencia, son las que aplican mayor tino. El lector podrá discernir entre tanta posición y sumar la propia, apoyada en la lectura de textos y documentos que le suministramos en la amplia bibliografía.

Asimismo los temas de conflicto que surgieron durante todo el transcurso de la historia del teatro, sobre todo aquellos que aún permanecen como objeto de debate, podrían discutirse en el ámbito escolar, con el fructífero cambio de criterios entre profesores y alumnos. Es cierto que el tiempo transcurrido, intermediado entre los orígenes griegos y nosotros por la revolución romántica y el gran estallido de las vanguardias en los siglos XIX y XX, por citar solo dos factores, ha sido inexorable con algunas cuestiones, que como problemas han pasado al olvido. ¿Quién discute, hoy, la necesidad de los dogmas dramáticos, la obligación de distinguir entre tragedia y comedia e impedir su mezcla? Del mismo modo han rodado al terreno de la indiferencia las reglas clásicas, el verso como único lenguaje de la escena, el agregado educativo que debe traer consigo el teatro, y otros asuntos que si bien en la actualidad no tienen ninguna vigencia, deben ser de conocimiento del teatrista para no volver a inventar un teatro que ya ha sido inventado.

Tómese nota del término teatrista. Será el utilizado a lo largo de estos apuntes por considerar que es el que mejor identifica a los profesionales del teatro de todos los tiempos, que si bien destacan y progresan en un rubro preciso, por lo general se involucran en todo el proceso de la puesta en escena. Teatristas fueron los griegos, lo fue Lope de Vega y lo son los tantos que, contemporáneamente, animan el teatro de Buenos Aires. Esta histórica multifunción del hombre de teatro se explica con un solo ejemplo, el de Molière, que no obstante fantástico poeta, creador de la comedia moderna, fue asimismo eficiente director de compañía, empresario perspicaz y gran actor cómico.

Seguidamente ponemos a consideración del lector la condición de apuntes que, desde el título, le hemos dado a nuestro texto. Con la connotación de la palabra se marca la imposibilidad de agotar, siquiera con calidad de mención, la multiplicidad de fenómenos que se produjeron durante veinticinco siglos de civilización occidental. El propósito de abracar todo es asimismo insostenible para el más acotado campo de la historia del teatro, donde junto con factores de uso común, que se repiten en todas las teatralidades y alivianan la tarea informativa, circulan discrepancias personales, diferencias regionales y distintos contextos políticos, religiosos y económicos, no obstante que el campo de actividad haya sido el mismo, el del continente europeo.

La extensa bibliografía aportada, a la cual le cedemos la misión de aumentar el grado de conocimientos del alumno que, voluntarioso, se atreve a indagar en ella, responde a las siguientes particularidades.

Consultamos libros y documentos que, escritos en otro idioma, conocen su traducción castellana; estos fueron los examinados. No apelamos a la consulta de textos escritos en algún idioma extranjero, sino que trabajamos siempre dentro del campo de la lengua castellana.

Todas las obras citadas en la bibliografía se encuentran al alcance del interesado; quizás, por cuestiones de costo o dificultades de mercado, no mediante la compra, pero en disponibilidad de ser consultados en una biblioteca. Como rara excepción citamos algún libro totalmente agotado o inexistente en archivos y bibliotecas. Estas fueron muy pocas, inducidas sólo por el atractivo de un pensamiento bien desarrollado, que nos tentó a copiarlo, superando el deseo de mantenernos dentro de un más accesible campo bibliográfico.

Unimos a las bibliografía lo sitios de consulta mediante el uso de Internet. El salto cualitativo que ha tomado el acceso a la información mediante el uso de este instrumento, nos es tan difícil de medir como sencillo de aprovechar. Aunque aún es magro el lugar que la World wide web le destina a los materiales escritos en castellano (que fueron los que exclusivamente consultamos nosotros), lo que se encuentra durante la búsqueda suministra contenidos preciosos.

Cuando contamos con varias versiones de algún tratado extranjero, optamos por consultar todas e incluir los párrafos donde, a nuestro criterio, la traducción era más clara en los conceptos que se querían transmitir. Aplicamos este sistema, por ejemplo, con *La Poética*, de Aristóteles, de la cual trabajamos con cuatro traducciones.

> Respecto a la utilidad de estas fuentes bibliográficas debemos hacer una recomendación (que para mayor seguridad reiteramos en el cuerpo del texto); no todas guardan el mismo grado de confiabilidad y, es claro, que cada una responde a la posición que el autor ha tomado sobre determinado asunto, de modo que es posible que el lector que se interese por consultar la bibliografía encuentre datos divergentes, opiniones contrarias a la que nosotros hemos transcripto en los apuntes, lo que no invalida a ninguno de los criterios, porque es sabido que la historia no es una ciencia exacta. Y la interpretación de los sucesos está sujeta a cuestiones de época, de ideología política y de aceptación de los dogmas del momento. ¿Qué autor del Barroco iba a poner en cuestión el origen divino de los reyes, qué autor actual lo puede reconocer?

Pero, como es posible detectar a lo largo de la lectura de nuestros apuntes, las fuentes no son solo bibliográficas, sino abundan las menciones a monumentos, ciudades enteras, regiones particulares y reliquias históricas que nosotros, habitantes de este lejano cono sur del continente, tenemos reales dificultades de conocer in situ. Vale entonces acudir al sucedáneo, la fotografía y el relato, para enterarnos, por ejemplo, de la especial orografía griega, de las dimensiones y ubicación del monumento que en vida se le alzó a Ibsen o de la expresividad del retrato que el pintor Pierre Mignard hizo de Molière.

Para la faena, nos impusimos abordar cada capítulo desde un ángulo distinto, sin el seguimiento obediente de un patrón común. Con esta opción rompimos con la monotonía de la exposición pero, también, sumamos la opinión de que el gran relato de la historia puede ser encarado desde distintos puntos y de distintos modos, y que todos son válidos. Ofrecemos, como ejemplo, el procedimiento que aplicamos para Grecia: no obstante región cargada de mitología, nosotros iniciamos su derrotero civilizatorio partiendo de los datos estrictamente históricos, desde los desencuentros con los fenicios hasta la conformación de la Hélade. Pero con Roma utilizamos el mecanismo inverso, comenzamos con los episodios míticos que a pedido de Augusto relató Virgilio en la Eneida, para luego abocarnos a las circunstancias estrictamente históricas, que hicieron de Roma primero un reino, luego una república y por fin un imperio. Para Inglaterra nos fue de utilidad la división por siglos, mientras que para Francia unimos los acontecimientos mediante la sucesión de dinastías que ocuparon el trono, con especial relieve del reinado de Luis XIV, hasta la caída del régimen monárquico en 1789.

Aceptamos que en el texto hemos operado, con frecuencia, con la reiteración. Esto fue un efecto buscado. La repetición, en algunos capítulos, de datos ya mencionados en otros, respondió a varias intenciones. La primera fue la de mantener vigente alguna información o concepto importante sin obligar al lector a buscas páginas atrás. La segunda fue que cada capítulo tuviera la calidad de apartado independiente, para que pueda ser leído sin la necesidad de conocer el relato previo. Cuando la repetición nos pareció más innecesaria que beneficiosa, nos ocupamos de informar al lector que la cuestión se había desarrollado en un capítulo anterior, invitándolo a acudir ahí para agotar el tema.

Resulta que esta buscada independencia no se pudo lograr del todo; será inevitable, para el lector, que el abordamiento de las teatralidades del renacimiento (española, inglesa, italiana, francesa), cuente con la previa lectura del los capítulos V y VI, que nosotros hemos dedicado a la situación general del occidente durante ese período.

El lector advertirá que las notas al pie se destacan por su parquedad, suelen citar sólo la fuente bibliográfica de donde se ha extraído el concepto, por lo general afirmado con un párrafo literal del autor. También hemos usado las notas al pie para aclarar términos del lenguaje que por poco frecuentados, o por provenir de códigos científicos, pueden resultar incomprensibles. Para estos casos acudimos al diccionario de la Real Academia Española, que identificamos con sus siglas, RAE. En muy raras ocasiones agregamos otra información, ya que fue intención que todos los testimonios, incluso los más nimios, formaran parte del cuerpo central del relato. Es nuestra opinión que las extensas notas al pie, que desarrollan nociones que podrían haberse aclarado más arriba, confunden o al menos fastidian la lectura.

Con el mismo sentido de claridad hemos prescindido de términos excesivamente académicos, que connotan sólo para los expertos universitarios. Es cierto que el mundo de la escena exige del uso imprescindible de algunos vocablos técnicos –conflicto, acto, escena, personaje, etc.–, pero estos son suficientemente asimilables, conocidos, incluso para el lego. Muchos de estos términos fueron usados cuando hicimos mención de los textos dramáticos que, conviene prevenir, nunca fueron sujetos de un análisis literario profundo, porque esto hubiera ampliado la magnitud del trabajo hasta una extensión desproporcionada. En algunos casos no nos quedó otro recurso que ofrecer sólo un dato, la cita del título y del autor, por la carencia de una traducción al castellano que nos ofreciera acceso al contenido de la obra (cientos de piezas quedaron fuera de nuestro alcance por estas razones). En otros consideramos merecida una mayor indagación y aplicamos este criterio, siempre entre límites cautos, poco extensos, a la obra de Shakespeare, Molière, Lope, Ibsen, entre otros creadores del fantástico teatro que generó occidente.

Con esta Introducción, nos propusimos enterar al lector de los objetivos del proyecto, de las causas que dieron origen a estos apuntes y de cuáles son sus premeditados alcances y limitaciones. Pusimos en primer término la necesidad de cubrir, con este aporte, una llamativa falta de materiales de estudio de la historia del teatro universal. Nos conformamos con haber cumplido, siquiera en parte, dejando para otros lo que resta, lo que a nosotros nos ha quedado en el tintero en esta época en que ya no hay tintero.

el teatro en Grecia

capítulo I

En el octavo libro de la Odisea *se lee que los dioses tejen desdichas para que a las futuras generaciones no les falte algo que cantar*

JORGE LUIS BORGES (1899-1986)
Otras inquisiciones

Síntesis de la historia de Grecia. Las civilizaciones del Egeo

Como punto de partida del tratamiento de las civilizaciones del Egeo, daremos una definición del concepto de civilización, que entenderemos en adelante como el estado avanzado de una sociedad que posee una unidad histórica y cultural, o, como manifiesta Barrow, "es lo que los hombres piensan, sienten o hacen, así como los valores que asignan a lo que piensan, sienten o hacen"[1].

El mar Egeo fue, desde tiempos inmemoriales (¿XXVIII a.C.?), campo de comercio de los fenicios, que intercambiaban productos con el continente, donde residían los originarios hélades, que luego le dieron nombre a toda la región, con las numerosas islas Cícladas, con Creta y con las regiones costeras del Asia Menor. En realidad los fenicios nunca se reconocieron como una nación sino como habitantes de tres ciudades con comunes intereses de negocios, las tres situadas en la costa mediterránea del actual Líbano: Biblos, Sidón y Tiro. El nombre les fue dado por los griegos, que los llamaban "los de púrpura" *(phoenix)*, referido a la invención fenicia de aplicar ese color a las telas, mediante una sustancia extraída de un molusco mediterráneo. En la *Ilíada*, Héctor, el jefe de los troyanos, pide a su madre Hécuba que, para obtener la victoria sobre los griegos, ofrende a la diosa Atenea las más hermosas vestiduras que posee el palacio. Homero nos informa que estas prendas habían sido compradas en Sidón, a mercaderes fenicios.

Suena legendaria la capacidad y el atrevimiento naviero de los fenicios, que extendieron su radio de acción comercial hasta la península ibérica y aun tuvieron el arrojo de superar las temidas columnas de Hércules, el actual estrecho de Gibraltar, que el mundo antiguo siempre consideró un límite inviolable, de tal modo que recién se lo superó de manera frecuente, pero todavía con carácter intrépido, en el Renacimiento.

Por aquellos factores de unidad histórica y cultural que mencionamos más arriba, se reconocen las dos primeras civilizaciones egeas: la minoica y la micénica.

La civilización minoica, de desarrollo paralelo con la egipcia, se instaló en la isla de Creta, punto geográfico crucial porque vinculaba a igual distancia tanto el oriente como el occidente. Su nombre proviene del rey Minos, rey de Creta en tiempos mitológicos, y su desenvolvimiento y prosperidad puede ser marcada entre los siglos XXI y XV[2], los años 2000 y 1450 más exactamente. Para los arqueólogos es plena Edad de Bronce, un metal creado mediante la aleación de cobre y estaño, con el que se construían las herramientas de labranza y las armas.

El carácter insular de los minoicos les facilitó solo el intercambio comercial marítimo, manteniendo esas relaciones con la región continental del Peloponeso y con las islas Cícladas, de fácil accesibilidad por la cercanía, con excepción de los momentos en que, como veremos, el Egeo se pobló de piratas y se transformó en un mar de tránsito peligroso. Creta también comerciaba con el Asia menor, asimismo próxima, para lo cual necesitó de una importante flota para el transporte de sus mercaderías fabricadas con cerámica, bronce, plata y oro.

El foco centralizador de esta civilización estaba situado en el medio de la isla, en el palacio de Cnossos, que, debido a la condición pacífica de los minoicos, carecía de murallas protectoras. Era un organismo administrativo más que una fortaleza. Sin embargo, acaso solo como una medida de precaución contra curiosos e impertinentes, el palacio se había construido según un diseño laberíntico, que transformaba al edificio en una sucesión de caminos sin salida, una verdadera trampa mortal. La mitología cuenta que, consejo del oráculo mediante, el rey Minos ordenó al artesano Dédalo (célebre porque consiguió construirse alas y volar), la erección del palacio laberíntico para encerrar ahí al minotauro, monstruo nacido de los amores adúlteros de su esposa Pasifae con un toro.

Un oráculo es la respuesta que daba una deidad a una pregunta que le hacía el devoto de esa divinidad. En el mundo griego, la citada respuesta, que no era directa sino sujeta a interpretación, era proporcionada por una pitonisa. Por extensión, se llama oráculo al lugar en que se hacia la consulta. Estos lugares fueron muy importantes en la antigüedad griega, siendo acaso el más famoso el dedicado al dios Apolo, ubicado en Delfos, ciudad levantada al pie del monte Parnaso y que hoy ya no existe.

El criterio más difundido entre los estudiosos de las civilizaciones egeas fue darle a este palacio de Cnossos la condición de sede exclusiva del poder minoico, pero Hauser nos informa que la prosperidad cretense se manifestaba también en "típicas ciudades industriales […] y pequeñas villas de mercado"[3] que rodeaban la residencia real.

Los arqueólogos que hallaron el palacio de Cnossos (encabezados por Sir Arthur Evans en el año 1900 de nuestra era), encontraron sus paredes decoradas

por un arte cortesano, frescos de repertorio marítimo –también reproducidos en su cerámica, a la manera de un arte industrial–, que luego fue adoptado por los decoradores y pintores del continente griego, tratando de captar la destreza que tenían los minoicos para representar a las figuras humanas en movimiento. Otras hipótesis, la de Kitto por ejemplo, señalan que la representación de la figura humana no fue patrimonio minoico, sino aparece recién con la civilización siguiente, la micénica, de la que hablaremos a continuación.

> [La diferencia entre cretenses y micénicos] es la gran importancia que adquiere la figura humana en la pintura de vasos. Los artistas cretenses habían utilizado principalmente modelos lineales y dibujos (sean naturalistas o estilizados) derivados de la vida animal o vegetal; los artistas micénicos continuaron los diseños lineales, pero utilizaron con más frecuencia la figura humana, como ser en escenas de procesiones y de carreras de carros[4].

No obstante la condición pacífica ya expresada, los cretenses ejercían la defensa de su territorio con parte de su vasta flota naval, que si bien estaba destinada a las acciones del comercio, contaba, según afirmación del historiador ateniense Tucídides (460-396), con una reserva derivada a la protección costera.

A su vez, las necesidades mercantiles llevaron a los minoicos a inventar una escritura, funcional a la actividad comercial que ejercían, la lineal A, que aún no pudo ser descifrada.

Su religiosidad absorbió elementos de la zona egea y también de Egipto[5], por entonces una civilización muy desarrollada, rindiendo el culto matrilineal a la Gran Diosa Madre, también conocida como la Dama del Laberinto, representada en ocasiones con las manos cargadas de serpientes, símbolo estas de las fuerzas fértiles de la tierra. La deidad femenina era de exclusiva devoción; si para los cretenses también había un dios varón, este era dependiente de la figura femenina central. La inexistencia de templos o estatuas monumentales dedicadas a las deidades le indicaron a Hauser que la religión ejerció en Creta una influencia menos profunda, diferente del peso que tenía en el mundo circundante, en Egipto o en Babilonia. Pero se sabe que la elección del rey de Cnossos, tenía un alto contenido religioso. El monarca era sujeto a elección, debiendo renovar su mandato cada tanto (algunos sostienen que anualmente), pero el acto de posesión del mando adquiría el carácter de un ritual, donde el rey se casaba con la Gran Diosa Madre, representada por una sacerdotisa.

La desaparición de la civilización minoica, y su palacio –hecho ocurrido alrededor de 1450–, entraña un misterio histórico que algunos han querido explicar como consecuencia de la acción bélica de los micénicos, que por esas

fechas estaban llegando al Peloponeso. La conjetura no parece cierta; la hipótesis más aceptada es que fue por efecto de la erupción de un volcán situado en la isla de Thera (actual Santorín), una de las Cícladas distante ciento diez kilómetros de Creta, que provocó un tsunami que destruyó la flota anclada a las puertas de Cnossos, los palacios y los edificios cretenses, un desastre natural que cercenó todas las posibilidades de supervivencia. Actualmente Santorín es un paraíso turístico de gran belleza, aunque los expertos la siguen considerando una caldera geológica por los volcanes adormecidos que subyacen debajo de ese atractivo paisaje.

La mitología cuenta, a su vez, que fue el héroe ateniense Teseo quien, luego de matar al minotauro, y con el fin de impedir la persecución por los cretenses cuando emprendió la huida al Ática, hundió la flota entera anclada frente al palacio.

La segunda civilización egea, la micénica, que es ya considerada pre-griega, formó parte de una de las tantas tribus (individuos de "raza blanca por excelencia"[6]), que en el 1450 llegaron en aluvión provenientes de las zonas indoeuropeas y que se volcaron hacia el Peloponeso en busca de mejores tierras y climas más benignos. No obstante los invasores habían pecado de errores de apreciación; el territorio ocupado no era uniforme sino de variada feracidad, con franjas de llanuras fértiles pero, también, con áreas de aridez extrema, con cadenas de montañas desérticas en la cumbre pero con laderas de tupidos bosques, y con fácil o dificultoso acceso al mar. El régimen de lluvias –dato importante para nosotros porque los festivales teatrales, a los cuales después nos referiremos, se hacían al aire libre–, señala que eran escasas en verano e inexistentes en abril, cuando Atenas celebraba el gran festival dramático dedicado a Dioniso. En cuanto al clima, Kitto asegura que era muy agradable y estable, con inviernos benignos y veranos no muy calurosos.

Sería erróneo hacer comparaciones entre las condiciones climáticas y geográficas de esta Grecia antigua o clásica con la actual; en la antigüedad el suelo era más fértil, los bosques pródigos y cada estado tenía sus productos especiales para el intercambio: el Ática, la península donde se fundó Atenas, era gran productora de aceitunas; Melos, de mármol; y la pequeña isla de Pepareto, de un buen vino. Otras zonas cultivaban sin inconvenientes la vid, el olivo para fabricar aceite y productos agrícolas que aplacaban las básicas necesidades alimenticias del griego antiguo. En la *Odisea*, Homero describe el largo viaje de Ulises a través de prósperos huertos y a la vista de abundante y saludable ganado (como dice Kitto, cada treinta versos se comían un buey), lo que expresa la alta calidad de vida en los lugares que visitó el héroe de Troya en su extenso recorrido de regreso a casa.

Los micénicos ("hoy en día sabemos que el micénico no era sino una variante primitiva del griego"[7]) introdujeron novedades: el caballo, el carro (que la mitología atribuye a Atenea[8]) y el hierro, un metal que no requería aleación

y con el que se fabricaban mejores herramientas y armas más resistentes y eficaces que las de bronce. Aquí se destaca uno de los tantos puntos confusos de la cuestión, pues hay eruditos que admiten que el uso del hierro no pertenece a los micénicos sino a otra tribu contemporánea, los aqueos (Kitto lo admite sin ninguna duda). Cabe hacer notar también que Homero se apropió de la palabra aqueo para denominar con ese término a todos los griegos que combatieron contra Troya (1194-1184). Asimismo los llamó argivos o dánaos a los integrantes de los ejércitos que provenían de las distintas regiones del Peloponeso y de las islas Cícladas, tal como su jefe, Agamenón, que precisamente era micénico. Sin embargo, para que el asunto sea aun más vago e impreciso, de la lectura del texto homérico se deduce que los aqueos peleaban con armas de bronce, lo que indica un anacronismo del poeta o la convivencia, en fechas parecidas, de los dos metales.

Los micénicos también aportaron un idioma, o, para ser más justos, las bases del idioma griego. Desarrollaron su civilización a finales de la Edad de Bronce, entre 1450 y 1100, y recibieron ese nombre, micénicos, por la ciudad de Micenas, el núcleo de mayor población de la raza en los comienzos de la ocupación (la "rica en oro" la llamó Homero). Ubicada al norte del Peloponeso, Micenas prosperó e irradió su esplendor, que se reflejó en la construcción de palacios en Tebas, en Pilos y, por supuesto, en la propia capital, donde Atreo (hijo de Pelops, quien le dio el nombre al Peloponeso) levantó el palacio maldecido donde Esquilo ubicó la *Orestíada*.

Se debe indicar, en contra de algunas opiniones, que las intenciones de los recién llegados micénicos no fueron de conquista. El encuentro con los minoicos fue de provecho mutuo, las civilizaciones se amalgamaron, y si luego los micénicos se apropiaron de territorios y de palacios –un rey micénico se instaló en Cnossos–, fue por cuestiones de ausencia y abandono de sus propietarios, luego de la erupción del volcán que pareció haber borrado a los minoicos de la tierra. Sin embargo, aunque no hayan demostrado agresividad alguna durante sus planes de ocupación, los micénicos eran buenos guerreros, por lo que sus palacios, a diferencia del legendario laberinto minoico, contaban por reflejo de esa condición con murallas de defensa y protección.

La sociedad micénica era muy estratificada. El pueblo reconocía la máxima autoridad de un rey y concedía sumo respeto a los jefes de su considerable ejército. Las diferencias sociales se expresaban incluso en los modos fúnebres: los guerreros eran enterrados acostados en tumbas en forma de colmena *(tholos)*, junto con sus armas, mientras que los aldeanos en sepulcros verticales, donde el cadáver se corrompía de pie. La comunidad llana, campesinos y artesanos, era tributaria del Palacio, que contaba con un nexo político, el basileus, una figura que al extinguirse

los micénicos, tendrá, como veremos, una importante función reorganizadora de la vida política de la región huérfana de autoridad.

Asimismo, la religión fue reflejo de una nueva concepción del mundo; suplantó el culto matrilineal de los minoicos por otro patrilineal, adorador del hombre fuerte, del guerrero. Los micénicos fueron quienes comenzaron a diseñar el Panteón Olímpico (sin completarlo ni ordenarlo, tarea que siglos más tarde haría el poeta Hesíodo, en su *Teogonía*). Profesaban especial devoción por Dioniso, Demeter y Artemis, dios del vino[9] y diosas de la agricultura y la caza, respectivamente.

Los micénicos, también comerciantes, adoptaron para esta tarea la escritura minoica lineal A, con añadidos heredados de su pasado indoeuropeo, creando la lineal B, que sí pudo ser descifrada. Su principal producto de exportación, como lo fue para los cretenses, era la cerámica, que intercambiaban por metales en Chipre, Egipto, Siria y Asia menor.

La desaparición de los micénicos, un colapso abrupto similar al de los minoicos, cuenta con explicaciones legendarias o históricas.

Entre las primeras se destaca el Retorno de los Heráclidas, los descendientes de Heráclés (más conocido por su nombre romano, Hércules), que años después de haber sido este expulsado del Peloponeso regresaron, invocando derechos ancestrales, y exterminaron a los micénicos.

La razón histórica adjudica, en cambio, el derrumbe a factores internos y externos. Entre los primeros, una sequía y el posterior error político del rey micénico de negar a la plebe hambrienta los granos depositados en los almacenes del palacio. Entre los externos, el incesante azote de los llamados "pueblos del mar" (piratas en términos modernos), que atacaban las naves micénicas afectadas al comercio. La interrupción de las rutas marítimas, en especial aquella que unía a Micenas con Egipto, el principal socio comercial, cortó toda posibilidad de sostén económico de la nación. Al fin, en el siglo XIII, ceden poder ante los aqueos, quienes heredaron sus ciudades y sus palacios.

Circula otra más difundida explicación del fin micénico, atribuida a la acción de los dorios (antecedente inmediato de los espartanos), un grupo griego diferente y relegado, que según esta versión en el 1100 irrumpió violentamente en el escenario micénico, provocando su ocaso. El nombre de dorios se les atribuyó porque eran portadores de la lanza *(dory)*, un arma desconocida hasta entonces. Esta hipótesis de arrasamiento micénico por parte de los dorios, sostenida como indudable por muchos historiadores, ha perdido terreno en los últimos tiempos, careciendo, para algunos, de algún margen de validez.

Lo que parece resultar claro, entonces, es que el colapso micénico no respondió a una sola causa, sino a una multiplicidad de factores, que dieron fin a la segunda civilización de occidente.

Etapas históricas de Grecia

La Edad Oscura

Los siglos XII al VIII fueron de decadencia de toda la zona del Egeo. El Palacio desapareció como centro de poder, se perdió la escritura que fue reemplazada por la oralidad, y la población se desperdigó en pequeñas aldeas, donde si bien disfrutaban de total autonomía y nulo vínculo con el vecino, debían afrontar con escasos recursos una situación económica que, con excepciones, podemos designar como precaria. El comercio ya no era una opción y la tierra no siempre respondía bien, pues, como se dijo más arriba, zonas de fertilidad convivían con otras de magra producción agrícola o ganadera, por lo que Grecia –o lo que todavía no podemos llamar Grecia pero se acerca a serlo–, entró en lo que se llama la Edad Oscura, de una duración de cuatro siglos, después de los cuales comenzó a surgir la llamada Grecia Arcaica, "que no era una creación totalmente nueva, sino más bien un Renacimiento[10].

Los basileus, aquellos antiguos agentes vinculares entre el Palacio y el pueblo, asumieron la condición de monarcas desjerarquizados de estas aldeas, sosteniendo el cumplimiento de los ritos religiosos, la administración de la ley y la reorganización de un nuevo orden social que, paradójicamente, poco a poco los fue dejando de lado para ceder espacio a la aristocracia, que fue ganando terreno y se afirmó en los dos últimos siglos oscuros, del X al VIII, donde el declive de la civilización egea comienza a disminuir, a aplacarse.

La Edad Arcaica

De modo convencional se entiende que la primera olimpíada, celebrada en el año 776 en honor a Zeus en la ciudad de Olimpia, ciudad del Peloponeso situada al pie del monte Cronio, actuó de freno de la Edad Oscura y significó la de inicio de la Edad Arcaica griega, que se extenderá hasta el siglo V.

Estos juegos olímpicos incluyeron, en sus principios, carreras pedestres y torneos de lucha. Luego se agregaron carreras de caballos y de cuadrigas, lanzamiento de disco y de jabalina, boxeo, salto en largo y otras competencias de destreza atlética. Su duración era de cinco días. El agregado de otros certámenes

similares no opacó a las olimpiadas, todo lo contrario, les dio a estas un lugar preferencial, pues el atleta que triunfaba en ellas se consagraba para siempre, recibiendo la corona de laurel de Zeus y premios y pensiones de sus ciudades natales, orgullosas de tener entre los suyos semejante representante. Cada cuatro años, la celebración de las olimpíadas guardaba la capacidad de interrumpir guerras y cualquier otra actividad para que todos los habitantes pudieran prestarle atención.

El emperador romano Teodosio, fervoroso cristiano y por lo tanto contrario a estas prácticas paganas, dictará su abolición definitiva en el año 339 de nuestra era.

A fines del siglo xix, también de nuestra era, el francés Pierre de Coubertin (1863-1937) puso en marcha un proyecto de recuperación de los juegos que, por supuesto, imposibles de imitar, fueron diseñados como sucedáneos modernos, poniendo énfasis en el rescate del espíritu ético y deportivo que tuvieron en la antigüedad. La iniciativa floreció y en el año 1896 se realizaron los primeros juegos olímpicos contemporáneos, que, por su valor simbólico, se realizaron en Atenas. Incluso algunas pruebas atléticas tuvieron lugar en el estadio de Olimpia, obviamente remodelado, el mismo que albergó las competencias del primero y legendario suceso.

En este período arcaico el Egeo es ya enteramente griego, reconociéndose con un nombre común, la Hélade, nombre que algunos le dan solo a la parte continental del territorio, el Peloponeso, y otros al conjunto que el Egeo forma con las islas Cícladas y Creta. Incluso, como un signo de fortaleza nacional, en el siglo xi algunos helenos se atrevieron a colonizar las más próximas costas de Asia Menor, cercanas al continente europeo, y reanudaron un activo comercio que a su vez fue reorganizando la actividad de un mundo que había vivido casi cuatro siglos de calamidad.

Los aristócratas (en griego *aristoi*, que significa "los mejores"), invocaron antepasados micénicos gloriosos y se adjudicaron la posesión de las tierras más prósperas que antes pertenecían a los jefes de las aldeas. Nucleados en clanes, los aristócratas mantenían con gran empeño su calidad de tal y cuidaban con esmero el mantenimiento del linaje, admitiendo entre ellos solo un "intercambio de prestigio", tal como el matrimonio, acaso el único vínculo que podría afectar la pureza del clan. Los enlaces eran concertados de acuerdo con estas exigencias, de tal modo que se aceptaba solo la permuta de mujeres, no de hombres, entre clanes para concretar casamientos, sin preocuparse de modo alguno que existiera amor o atracción sentimental entre los cónyuges.

En lo político, los *aristoi* se fueron haciendo cargo de los gobiernos, formando consejos, que le concedían a una figura, el Arconte Epónimo, el carácter de magistrado principal. Su cargo respondía a la voluntad eleccionaria de la aristocracia, para lo cual tenían que presentarse como candidatos y superar un

interrogatorio minucioso, donde se medía su legitimidad ciudadana y religiosa antes de ser elegidos. Los arcontes se mantenían en ejercicio solo un año; vencido su mandato, mantenía no obstante parte de su autoridad, porque pasaba a formar parte del consejo, un cuerpo cerrado y poderoso.

Como se anunció, este nuevo régimen vigilado por una aristocracia muy cuidadosa de sus intereses y derechos de estirpe, fue logrando la desaparición paulatina de las monarquías de los basileus (el último fue ateniense, el rey Codro). Los *aristoi* extremaron las diferencias al considerarse los únicos con el derecho de asumirse como "ciudadanos", título que les daba amplios derechos y que les negaron a las mujeres y a los niños.

Cabe incluir aquí una reflexión acerca del rol de la mujer en este mundo, que pronto será totalmente griego. Los análisis históricos no han avanzado mucho en este sentido y por lo tanto se manejan pocas evidencias acerca de su real situación, pero se las reconoce como postergadas, solo dueñas del hogar, al comando de las esclavas y la crianza de los hijos, pero siempre dependientes del varón. Recién en la actualidad los estudios de género están explorando este terreno todavía impreciso y desconocido.

Tampoco los campesinos podían adquirir la condición de ciudadanos, ni los artesanos que fabricaban la cerámica, que era el precioso y gran artículo de comercio, o los herreros, muy respetados por su capacidad para trabajar el hierro. Desde ya que el título no alcanzaba a los extranjeros, que los griegos llamaron bárbaros *(barbaroi)*, por su ignorancia del idioma que solo podían balbucear (bar bar). Es preciso aclarar que la palabra bárbaro carecía del sentido actual. En la antigüedad griega indicaba la condición de quien profesaba otra religión o hablaba otra lengua; bárbaro, hoy, es, entre otras definiciones, "quien niega a otro la plena condición humana"[11].

> Quien no hablaba griego era "bárbaro", ya perteneciera a una tribu salvaje de Tracia, o a una de las fastuosas ciudades de Oriente, o a Egipto que, como bien sabían los griegos, era ya un país organizado y civilizado muchos siglos antes de que existiera Grecia[12].

El Ática y la Argólide, dos penínsulas del Peloponeso, fueron las áreas más beneficiadas con el nuevo orden de propiedad privada impuesto por la aristocracia. Estas prósperas regiones convivían con territorios que, sobre todo por su mediterraneidad, apenas sobrepasaban lo precario y sufrían la marginación, tales como Beocia, Tesalia y Arcadia.

Ya estamos a un paso de la conformación de la polis, poleis es su plural, las ciudades-estado regidas por un arconte que, como se dijo, no podía actuar con la

potestad de un monarca (aunque todavía los hubiera en regiones muy particulares), sino como el representante de sus gobernados.

El término polis es generalmente traducido como ciudad-estado porque no hay una lengua moderna que la puede definir con otras palabras (en castellano tampoco poseemos una palabra equivalente). Aunque las poleis continuaron con el grado de autonomía e independencia de las aldeas que le dieron origen, ya conformaban, tal vez a pesar suyo, los valores comunes para conformarse como una civilización, la civilización griega. Muy numerosas, instaladas en Creta, Jonia, las islas Cícladas, casi todo el Peloponeso y luego en la Magna Grecia italiana, las poleis fueron muy celosas de su libre poder de decisión política. Al mismo tiempo se mantuvieron las diferencias de prosperidad y pujanza entre ellas, siendo las más florecientes Tebas, Esparta y Atenas.

Cada polis velaba por su defensa construyendo una fortaleza en la zona más alta de la región, la acrópolis (en Atenas consagrada a Atenea), y al pie de esta elevación se establecía el mercado. Esto no debe llamarnos a engaño, la presencia de la acrópolis y del mercado no convertía a la ciudad en la "capital" de la polis, sino solo en su lugar central. En realidad la polis no era solo urbana, consistía en la unión de dos unidades: la ciudad *(asty)* y la zona rural *(demos),* que era propiedad de los *aristoi*, donde trabajaba el campesino con carácter de arrendatario. El conjunto llevaba el nombre de *oikos*, aunque el uso ha hecho que se designe como *demos* a todo este territorio conformado por el campo y la ciudad. Existen muchos testimonios de que los campesinos, acorralados por las deudas que tenían con los *aristoi*, debieron ceder con frecuencia su condición de hombres libres para transformarse en esclavos "endógenos", nombre que se les debe dar porque esa categoría ha sido producida por la misma comunidad (los esclavos "exógenos" eran los prisioneros de guerra). Esta triste realidad fue denunciada, en su tiempo, por el poeta Hesíodo. La densidad poblacional que debían tener las poleis fue tema de debate entre los griegos. Muy atentos al mantenimiento del orden y la armonía, prefirieron siempre que el conglomerado del *oiko* (o el *demos*, si adoptamos la terminología más usada), estuviera formado por un modesto número de habitantes. Platón, en *La República*, propone cinco mil; Aristóteles sostiene, en la *Política*, que cada ciudadano de la polis debería conocer siquiera de vista a todos sus vecinos; Hipodamo, el arquitecto que planeó el Pireo, puerto de Atenas, en el siglo v de Pericles, opinó que una polis debía contener unos diez mil ciudadanos, a los cuales debían sumarse los extranjeros *(metecos)* y los esclavos, alcanzando la cifra de cien mil habitantes. Como dato ilustrativo, Kitto suministra la cantidad de habitantes de Atenas en la época de la Guerra del Peloponeso (431-404): trescientos cincuenta mil, de los cuales solo la mitad eran ciudadanos con plenos derechos. Hay que tener en cuenta que estas proporciones podían variar por

distintas circunstancias, con excepción de la naturalización de los extranjeros, medida de rara o de casi nula aplicación en el mundo griego.

La idea de imperio, que podía traer consigo la gran magnitud poblacional que iba tomando la Hélade, era un concepto impensable para un griego, que aunque sabía que los persas vivían bajo esa condición, que Persia era un imperio, tomaba nota de la noción como una forma de organización política que solo les concernía a los bárbaros.

Respecto a la religión, todas las polis rendían culto al Panteón Olímpico, con la diferencia de que, para venerarlos, cada ciudad adoptaba sus formas particulares: Hera fue adorada especialmente por las mujeres de Atenas, como la diosa del corazón y del hogar, pero en Argos esta diosa oficiaba de suprema deidad. Atenea era idolatrada por los espartanos, megarenses y argólidas de un modo distinto al de los atenienses, que la consideraban la gran guardiana de la ciudad-estado.

La mitología cuenta que Atenea nació como el fruto de los amores adúlteros de Metis con Zeus, quien para ocultar su infidelidad (lo que hubiera desatado la furia de su esposa Hera), se había tragado a Metis embarazada. A pedido del dios, Hefesto tuvo que partirle el cráneo, ya que Zeus no podía tolerar más los dolores de cabeza, en realidad dolores de parto. De ese modo, por la cabeza de Zeus nació Atenea, quien disputó los favores de la polis ateniense con Poseidón. La ciudad se inclinó en favor de la diosa en unos comicios donde pesó mucho el voto de las mujeres, hecho que enfureció a Poseidón que, dios de las aguas, anegó la ciudad. La catástrofe cedió recién cuando las mujeres prometieron que, en lo sucesivo, no volverían a intervenir en una votación. Otra versión indica que la preferencia de Atenas por la diosa Atenea se decidió únicamente por el deseo de Zeus.

La oralidad, antiguo y primitivo elemento de comunicación en la región, comenzó a ser suplantada por otro medio, la escritura, que se valió de un alfabeto que, con acuerdo casi total de los estudiosos, fue de origen fenicio e introducido en Grecia en el siglo VIII por mercaderes de esa procedencia (la mitología dice que fue en Tebas) para ser usada con fines comerciales. De ese modo, la cultura de la vista, *ex visu*, fue reemplazando poco a poco a la cultura del oído, *ex auditu*, y en el siglo VI ya tenemos textos escritos en una forma arcaica, en mayúsculas y sin separaciones entre palabras, lo que hizo del remoto lector un auténtico perito, un idóneo con particular capacidad para descifrar los textos.

Se descuenta que la escritura trajo cambios de proporciones que, como todo proceso, no se manifestó de manera inmediata, sino que necesitó de tiempo para producir la modificación del sistema de comunicación, que ahora contaba con una posibilidad impensada, la comunicación a distancia, vale decir que no necesitaba de la presencia en un mismo lugar y al mismo tiempo de emisor y receptor para

que la noticia tuviera circulación, sino que a partir de un escrito el primero podía informar al segundo sobre cualquier cuestión sin necesidad de esa coincidencia temporal y situacional. La memoria (una virtud que, como veremos más adelante, fue patrimonio de los rapsodas, difusores de la cultura oral) adquirió, entonces, una función distinta, parecida, por no decir similar, a la actual, donde nosotros podemos prescindir de ella porque el olvido puede ser salvado por el dato que, en vez de memorizar, hemos anotado en un papel.

El alfabeto que ingresó al mundo griego en las fechas aproximadamente descriptas, fue el precursor de la mayoría de los alfabetos europeos modernos. Necesitó cuatro siglos para asimilar y amalgamar los alfabetos locales (hay que tener en cuenta que la región había conocido y usado dos sistemas alfabéticos anteriores, el lineal A de los minoicos y el lineal B de los micénicos), de tal modo que, a mediados del siglo IV se cuenta ya con un alfabeto único de veinticuatro letras, que se reconoce como el alfabeto griego clásico. A mitad del siglo III, Aristófanes de Bizancio introdujo los tres acentos, alto, bajo y decreciente para marcar el tono o el timbre de las palabras.

Alfa	α
Beta	β
Gamma	γ
Delta	δ
Épsilon	ε
Zeta	ζ
Eta	η
Teta	θ
Iota	ι
Kappa	κ
Lambda	λ
Mu	μ

Nu	ν
Xi	ξ
Ómicron	ο
Pi	π
Rho	ρ
Sigma	σ
Tau	τ
Ípsilon	υ
Fi	φ
Ji	χ
Psi	ψ
Omega	ω

Se insiste en afirmar que la cultura de la escritura no reemplazó de inmediato a la de la oralidad. El proceso de incorporación fue lento; el uso de la escritura fue, al principio, privativo de la clase más pudiente, que la aprovechó para fijar los relatos referidos a su pasado de gloria.

La aparición de la moneda es otra circunstancia de alteración en la vida de la Hélade. Creada en Egina, su exiguo valor de cambio fue la condición de debilidad para que la próspera Atenas la reemplace por la propia, el dracma, que contaba con gran respaldo.

Sin embargo el progreso estaba trayendo problemas, conflictos, lo que se conoce como crisis *(stasis)*. El país no daba abasto para contener tanta población y la aristocracia debió apelar a medidas extremas para despejar un territorio que, de continuar con el crecimiento demográfico, quedaría exangüe en muy poco tiempo. Y puso en funcionamiento un sistema de emigración forzada, armando contingentes que, nucleados alrededor de un miembro de alguna familia aristocrática, llamado *oikestes*, cargaban con el deber y la obligación de dejar su lugar de nacimiento y aceptar el traslado a otra región. La cuestión fue encarada como un importante asunto de estado y por eso contó con una perfecta organización. El método, al que le cabe el término de colonización pero no el de conquista, no entrañaba tampoco la crueldad de la exclusión, pues era una manera de ofrecerle a los griegos con futuro incierto un horizonte más promisorio. Las poleis suministraban de su propio peculio los barcos necesarios para el traslado, el "fuego sagrado" que llevarían en cubierta para depositar en los hogares de la nueva colonia, como un homenaje a los muertos familiares, y, también, como una manera de mantener el vínculo religioso con la metrópoli originaria. El *oikestes*, ya en viaje, debía anclar en Delfos o algún otro oráculo el tiempo suficiente para hacer la consulta. Más allá de los motivos de veneración, lo que en realidad detenía la marcha de la expedición en el oráculo era la necesidad de recibir de la pitonisa información sobre los mejores destinos. La pitonisa estaba enterada de estas cuestiones por los datos que le suministraban los navegantes, de modo que conocía cuál era el mejor derrotero, las características de las tierras por colonizar y la recepción, pacífica o no, que se obtendría de los naturales. En este último caso, ninguna resistencia local hubiera podido impedir el avance griego, provisto de armas y pertrechos bélicos mucho más elaborados.

Las ciudades que se iban formando como consecuencia de estas medidas (llamadas *apoikia,* que en griego significa "hogar lejano"), se instalaron primero en las costas del Asia menor donde, como se dijo, ya desde el siglo XI había colonias griegas, entre ellas Bizancio. Sin embargo la primera *apoikia* se instaló en Italia, donde aproximadamente en el 750 los griegos fundaron Cumas, en pleno territorio de la actual Nápoles. Fue mucho después cuando esta emigración, en un proceso de extraordinaria rapidez que cesó pronto, en el siglo IV, se desplazó masivamente hacia Italia, dando lugar a la creación de la llamada Magna Grecia o Grecia Grande, conformada por una cadena de poblaciones griegas que se establecieron al sur de la península y en Sicilia.

Lo que distingue a estos procedimientos expedicionarios de los fenómenos similares del Renacimiento, cuando España y Portugal colonizaron América, es que los griegos creaban poleis independientes del poder central, con plena autonomía política y suficiencia económica. Asimismo, por la condición aristocrática de los emigrantes, había garantías suficientes de que en estas nuevas ciudades se mantendrían puras las cuestiones de linaje. Como se dijo, llevaban consigo costumbres y creencias comunes, difundiendo el respeto por el Panteón Olímpico y construyendo en todos los casos templos y ágoras. El ágora era el centro cultural, comercial y político de la polis, las asambleas de ciudadanos se realizaban en dicho recinto (surgieron tras la caída de la civilización micénica y por el siglo VIII son una característica esencial de todas las ciudades-estado, en territorio helénico o en la Magna Grecia).

Esparta afrontó este conflicto de otra manera. Fundó una sola *apoikia*: Taras o Taranto (actual Tarento), también ubicada en el sur de Italia. Su recurso para superar la crisis, en realidad de poca intensidad porque le encontró rápido remedio, fue, país guerrero como era, el de invadir y conquistar las comarcas vecinas: Micenia y Laconia, regiones de tierras fértiles y generosas, adecuadas y suficientes para superar el problema. Lo hizo sin el espíritu de ampliar con ello la comunidad espartana, que siguió refugiada en su territorio de origen, poniéndose a distancia de los pobladores originarios, a quienes redujo a la servidumbre.

> [Los espartanos] no eran individuos dispuestos a adaptarse a un módulo de vida ya existente, sino portadores de sus propias pautas y dispuestos a conservarlas[13].

Los historiadores afirman que el renacimiento producido con la Edad Arcaica comenzó en Jonia, región del Asia Menor situada en lo que hoy es Turquía. Jonia concentró el pasado minoico y mantuvo una estrecha relación con el oriente tan próximo. Su descolorida posición dentro de la triada que hubiera debido compartir con Esparta y Atenas se produjo porque Persia la apartó del conjunto cuando conquistó el territorio jonio y lo tuvo bajo dominio cincuenta años, entre el 550 y el 499. En un intento de liberación del yugo persa, los jonios se rebelaron en el 494. La insurrección terminó con un desastre: las ciudades jonias fueron destruidas y sus habitantes vencidos y vendidos como esclavos.

Antes de los persas, Jonia había mostrado aspectos de grandeza en el desarrollo de la poesía de índole personal, la filosofía y la música. Hasta nosotros solo han llegado restos de esa gran poesía arcaica, entre ellos la lírica intimista de Arquíloco (712-664), un poeta que, nacido en la isla jonia de Paros, los antiguos ponían muy cerca de los méritos de Homero.

Mientras Jonia deslumbraba con su poesía y los filósofos jónicos abrían nuevos y excitantes caminos al pensamiento, los dorios espartanos mantenían su pesada tradición conservadora. Sin embargo esta afirmación, que pertenece a Kitto, encierra una suerte de injusticia histórica que ha facilitado la difusión de solo una de las dos caras de la sociedad espartana, la que sin duda tuvo más relieve, la militarista, disciplinada y austera, dejando de lado la existencia de una actividad artística que existió y rebate o morigera otro aserto de Kitto: "Esparta no modeló las palabras o la piedra, sino que modeló hombres".

Bowra, en su historia de la literatura griega[14], muestra la faz artística de la sociedad espartana, donde se destacaron los arcaicos Terpandro y Tirteo, cierto que con una literatura de himnos y elegías[15] muy funcional al espíritu castrense de los espartanos.

> En la Esparta del siglo VII, las autoridades auspiciaban las artes e importaban músicos y poetas. Toda una corriente literaria se inicia, en Esparta, con Terpandro, autor de himnos, y con Tirteo, autor de elegías[16].

Lamentablemente Bowra no hace mención de Safo y Alceo, dos poetas de la isla de Lesbos, ajenos de distintos modos a la afinidad castrense que se le atribuye a Terpandro y Tirteo.

Safo (650-580), designada por Platón con el rango de décima musa del mundo de la poesía, habló de los "síntomas de la enfermedad del enamoramiento", que afecta a los humanos y se expresa en distintas formas: celos, deseo o una fuerza de atracción mutua, inmediata e irracional. Su obra es conocida con dificultad a través de fragmentos de papiros que contienen parte de sus poemas, entre ellos el célebre *Himno en honor de Afrodita*. Imitada y traducida durante la antigüedad clásica, este reconocimiento del talento de Safo se fue robusteciendo a través de citas tardías y descontextualizadas. El mundo literario romano la tomó como fuente de inspiración, siendo Catulo y Horacio, entre otros, los que la eligieron como referente. Por fin logró ser enaltecida por los románticos, que le atribuyeron la valentía de adherir sin prejuicios a la pasión amorosa, siempre que fuera sincera e irrefrenable. De ahí que por efecto traslativo se llaman lésbicas (vocablo derivado de Lesbos, la isla donde la poeta nació y residió casi toda su vida) las relaciones sentimentales entre mujeres, prácticas indemostrables que se supone Safo llevó en vida.

Alceo (630-580) tuvo, acaso por su condición de varón, una activa vida política en la isla de Lesbos, por lo que padeció varias condenas de exilio. Si bien dueño de una poesía vinculada al tema del amor en términos parecidos a los de Safo (algunos datos presumen una vinculación sentimental entre ellos), también compuso himnos a los dioses guerreros y comentarios políticos con los que se

involucraba en la situación interna de su región. La Alejandría helenística recogió sus trabajos, de los cuales solo quedan fragmentos que el romano Horacio, que lo admiraba, tradujo al latín.

Es cierto que, medidos en términos artísticos, los himnos y las elegías son solo géneros de connotaciones marciales, de uso en toda Grecia como aliento para el combate o alguna otra causa honorable que exija la exasperación del deber patriótico. Las elegías de Tirteo, de gran elevación y tono firme y severo, se caracterizaban por el elogio del valor guerrero y del ideal moral de la patria espartana. A diferencia de Homero, que exaltó el valor individual, Tirteo habló del valor colectivo, de la obligación de los habitantes de la ciudad de mostrar obediencia por sus leyes y capacidad de sacrificio para sostener el bien de la comunidad. El heroísmo que propone no se funda en gestas personales, sino en el fusionado esfuerzo de los disciplinados *hoplitas* (soldados de infantería armados con casco, escudo, peto de hierro, espada y lanza, que formaron los ejércitos de toda Grecia, fuerza táctica que para la guerra también usaron los macedonios y los romanos). Por estos motivos sus cantos de guerra o peanes (cantos previos a la batalla) tuvieron gran fortuna en toda la Hélade y fueron entonados en las escuelas y en los campamentos por coros de niños o de mujeres. Sófocles, muy niño, cantó en Atenas en el coro celebratorio de la victoria de Salamina. Estos peanes no contienen, en verdad, grandes dones poéticos, pero sus versos elementales suscitan sentimientos que se usaron para alimentar el coraje en la batalla y aplaudir la muerte heroica por la patria. "Para un valiente –versificó Tirteo– es hermoso caer muerto en la primera línea de la lucha".

Se considera que más que poeta, Terpandro fue un músico que vivió en la primera mitad del siglo VII. Fue el descubridor de los sonidos sexto y séptimo, correspondientes a los hoy llamados Mi y Si. De ese modo aumentó el caudal de los cinco únicos existentes hasta entonces, permitiendo surgir la "escala diatónica", con la cual se produjo la música que, al menos en el ámbito occidental, ha deleitado a las gentes durante veintiséis siglos.

Esta vida espiritual espartana vivía, sin embargo, entre los intersticios de una sociedad firmemente estratificada, en obediencia a la severa organización social dispuesta por Licurgo (de existencia real entre el 700 y el 630, o legendaria, sin fecha cierta; las fuentes no se ponen de acuerdo en esto). En la cima se situaban los *espartiatas*, los únicos espartanos verdaderos, regidos sus intereses por dos reyes *(diarquía)*, curioso entendimiento de gobierno al que llegaron para superar enfrentamientos internos. A continuación se ubicaban los vecinos (*periecos*, que se consideran de origen ignoto pero no espartanos), una clase que aunque era libre no ostentaba derechos políticos. Generalmente los *periecos* se dedicaban al comercio (donde muchos de ellos hicieron fortuna) y habitaban en las fronteras del país. Este lugar de residencia carecía de ingenuidad: los *periecos* actuaban de freno humano

de las invasiones extranjeras y, asimismo, formaban una valla de separación con el resto del mundo, impidiendo el contacto fluido de los espartanos con otras culturas, lo que le permitía a la suya conservarse con altos índices de pureza, ya que carecía de contaminación foránea.

En el escalón inferior del mundo espartano se ubicaba a los *ilotas*, los pobladores originarios de los conquistados territorios de Micenia y Laconia, que no eran esclavos de alguna familia espartana sino siervos[17] de toda la sociedad, pues labraban las tierras que los *espartiatas* habían recibido en concesión pero que en realidad pertenecían al estado, porque, a diferencia de Atenas, en Esparta no existía la propiedad privada.

Los *ilotas* vivían en el más absoluto sometimiento aunque eran ellos los que sostenían la economía de la polis espartana. Como alentaban continuos intentos de sublevación, Esparta se sentía obligada a dominarlos y controlarlos con un formidable ejército, eficiente y bien equipado, pero costosísimo. El espartano tenía prohibido dedicarse a otra cosa que no fuera ser un soldado profesional, ninguna actividad lucrativa le era permitida. El niño espartano (que debía nacer sano, si no era sacrificado) era apartado de su madre a la edad de siete años para iniciar la esmerada preparación militar que se extendía hasta los treinta. La máquina bélica, entonces, estaba siempre bien preparada.

El rasgo distintivo, dentro de tantas diferencias que contrastan con el resto de las poleis griegas, es que Esparta cambió apenas su legislación durante siglos (y todas estas leves modificaciones le eran adjudicadas al mítico Licurgo). Pero como creemos haber aclarado, no se mantuvo (o no pudo mantenerse) tan ajena a cuestiones de pensamiento y reflexión, aunque estas se dirigieran a sostener un sistema basado en una aristocracia castrense férrea e invulnerable, casi carente de crisis internas. Su desarrollo intelectual quedó muy lejos, sí, de la Atenas que iba a resplandecer en el siglo v o de la poesía jonia a la cual ya nos hemos referido.

Las razones de la hegemonía de Atenas no se encuentran solamente en el desarrollo de las artes y de la indagación filosófica, sino que por curiosa paradoja se basa también en brillantes razones militares: los triunfos contra los persas en las Guerras Médicas. Por una razón de confusión, los griegos reconocían como "medos" a los persas debido a que, previo a la guerra, estos habían conquistado el reino asiático de Media, transformándolo en una satrapía, nombre que los persas les daban a las provincias que tributaban en su favor. Por esa cuestión los griegos los tomaron como medos, originarios de Media, que por su ubicación era un territorio vincular entre oriente y occidente.

Con anterioridad a los conflictos con los griegos, el aún incipiente reino de Persia había derrotado a Creso, rey de Lidia entre el 560 y el 546, quien a su vez

había sometido a todas las colonias jonias del Asia Menor (con excepción de Mileto), pero bajo un régimen benigno y de escaso rigor.

Ante el inquietante avance de los persas al mando de Ciro II (?-530), Creso envió un mensajero al oráculo de Delfos, que le respondió que si conducía un ejército hacia el este y cruzaba el río Halys, destruiría un imperio. Alentado por el vaticinio propicio, Creso organizó una alianza con Babilonia, Egipto y la ciudad griega de Esparta, y cruzó el río. Sin embargo, las fuerzas persas derrotaron a la coalición en Capadocia, en la batalla de Ptería (546). De esta forma se cumplió el pronóstico, pero de modo contrario, con la destrucción del imperio lidio de Creso.

Apropiados del legado de Creso, los persas establecieron en Jonia una satrapía, llamada Sardes, donde se acumulaban los tributos de las nuevas colonias y se recibían las órdenes del poder central. Ya se dijo que las ciudades jonias sojuzgadas por los persas se sublevaron en el 499, y solicitaron ayuda a las poleis griegas del continente. Esparta se mostró reticente mientras Atenas y Eretria respondieron con una incursión destructora sobre Sardes, a la cual saquearon e incendiaron. Esta acción, que despertó la cólera del emperador persa Darío I (549-485), dio comienzo a las ya citadas Guerras Médicas. Al mando de un monumental ejército, con la caballería como arma principal, Darío presentó batalla en las llanuras de Maratón, desconocidas para él pero campo familiar para el estratego ateniense Milcíades (550-488), que le salió al encuentro y lo derrotó.

Esta batalla de Maratón es donde peleó Esquilo, donde murió su hermano y a la cual celebró con su tragedia *Los persas*.

> La victoria ateniense en Maratón [490], desde el punto de vista persa, para el que no tenemos información escrita directa, seguramente no fue más que un desembarco fracasado […] Pero para los griegos, sobre todo para los atenienses, que alcanzaron el éxito sin la ayuda de otros, será siempre el acontecimiento más memorable. Maratón era una victoria nacional sobre un enemigo temible. Como tal, era el orgullo de todo ateniense, más, siendo Milcíades un rico aristócrata, la batalla se celebraba con la satisfacción de algo propio en los círculos que sostenían sus puntos de vista. En los años posteriores los atenienses que no compartían la idea de una democracia integral añoraban la batalla como una edad de oro. Maratón era un mito nacional sin ser un mito democrático, era el triunfo de la vieja Atenas, de su infantería, todavía no el triunfo de su marina. El haber luchado en Maratón era la cumbre de la búsqueda del honor por un hombre. Así los muertos fueron enterrados en un único túmulo, que aún se eleva en el campo de batalla, y el aniversario de la lucha se celebraba con un sacrificio de trescientas cabras a Artemis [Diana para los romanos]. En el 425 Aristófanes en *Las nubes* caracteriza a uno de sus audaces aldeanos no como uno de los

combatientes, de manera genérica, en las Guerras Médicas sino como uno de los "de Maratón"[18].

Envalentonados por la gesta de Maratón, los atenienses decidieron trasladarse a terreno enemigo atravesando el Egeo, para lo cual, de acuerdo con el consejo de Milcíades, lanzaron la todavía precaria flota hacia el primer objetivo: la ocupación de la isla de Paros. La expedición fracasó, por eso Milcíades fue enjuiciado y multado, perdiendo su cuantiosa fortuna. Temístocles (525-460), ni siquiera un aristócrata ni un comerciante enriquecido, sino una persona que hoy ocuparía la capa media baja de la población, fue quien se hizo cargo del mando. Gran orador, Temístocles persuadió a los atenienses para que la plata obtenida por el reciente descubrimiento de las minas de Laurión (483), en cambio de ser repartida entre la población se destinara a la construcción de una poderosa flota naval, pues conjeturaba que el próximo enfrentamiento con los persas sería marítimo. Apoyó sus argumentos con una interpretación del oráculo de Apolo, que había aconsejado a los griegos que debían defenderse con muros de madera (tómese nota de algo que ya informamos: el oráculo nunca era explícito, había que interpretarlo). Temístocles los convenció de que el dios no pedía el levantamiento de paredes de madera sino la construcción de navíos, que, por supuesto, se fabricaban de ese material.

Los persas, luego de Maratón y ahora al mando de Jerjes I (519-465), hijo y sucesor de Darío, fortalecieron el ejército con el reclutamiento de mercenarios y volvieron a marchar contra Grecia. El segundo encuentro tuvo lugar en el estrecho rocoso de las Termópilas, de unos doce metros de ancho, donde esta vez los espartanos, remisos en Maratón, fueron los que asumieron la defensa territorial, al mando de Leonidas (?-480). Las diferencias de fuerzas entre persas y espartanos eran enormes, los invasores traían un ejército de doscientos cincuenta mil hombres y los espartanos contaban con solo trescientos *hoplitas* (los famosos "trescientos"), con el agregado de tropas aliadas (atenienses entre ellas) que de ningún modo llegaban a igualar la cifra enemiga. Pero las características del terreno favorecían a los griegos, porque la multitud persa poco podía hacer en un terreno tan angosto, que impedía la maniobra de armas y pertrechos imaginados para terrenos llanos. Los persas morían de a cientos, su moral se resquebrajaba y el entusiasmo de Leonidas, aumentado luego de tres días de triunfal combate, le hizo decir que "Jerjes tiene muchos hombres, pero ningún soldado". Lamentablemente para Leonidas, Jerjes recibió una ayuda impensada: un griego traidor llamado Efialtes (pesadilla en griego) le indicó un paso alternativo. Con este valioso dato, los persas pudieron atacar la retaguardia de los espartanos, que no estaban en condiciones de defender los dos frentes. Ante la inminencia del desastre, Leonidas permitió la retirada de quienes quisieran huir, y junto a sus más fieles hombres afrontaron la

embestida que Jerjes ejerció mediante una lluvia de flechas para no seguir perdiendo soldados en combates cuerpo a cuerpo; una de ellas alcanzó a Leonidas, que murió honorablemente en el campo de batalla.

Las Guerras Médicas continuaron en Salamina en una batalla que, como Temístocles había imaginado, fue naval y tuvo lugar en el 480. Allí Atenas puso en juego su flamante flota, y triunfó. La gloria de este combate fue, entonces, para Atenas. Otros dos encuentros, los últimos, Platea y Micala, volvieron a dar el triunfo a los griegos y alejaron la amenaza de invasión persa a la Grecia continental europea. La Paz de Calias dio definitivo final a la contienda en el 449. Persia debió ceder posiciones y prohibirse la navegación de las costas del Egeo, aunque los vencedores griegos les permitieron seguir ejerciendo el comercio con las *apoikias* griegas del Asia Menor.

Se ha interpretado, tal vez con exageración, que si el resultado de las Guerras Médicas, que necesitó de cinco grandes batallas, hubiera sido el inverso, hoy seríamos más persas que griegos.

Atenas fue el producto de la unión de las doce pequeñas poleis del Ática y su grandeza fue alimentada por el orgullo y el entusiasmo obtenido en las luchas contra los persas. Hasta ahí Atenas no había contado con una tradición heroica; carece de importancia en la Ilíada, donde según el catálogo de naves aportó solo cincuenta, de las casi dos mil quinientas que asaltaron Troya, al mando de un irrelevante Menesteo (incluso se sospecha que los atenienses figuran en este catálogo mediante una interpolación tardía).

La inexistencia de elementos legales que pusieran límites a los privilegios de los *aristoi*, que en la tan distinta Esparta habían sido proporcionados por Licurgo, fueron aportados en Atenas por Dracón (650-?), quien salió al paso de usos y costumbres para exigir la aplicación, en el 621, de un código muy severo para castigar los delitos penales (sobre todo la justicia por mano propia), pero dejó de lado otras causas que siguieron permitiendo algunos excesos de la aristocracia. Hesíodo, como buen campesino que era, denunció en *Trabajos y días* este estatus de excepción para unos pocos, que había llevado a la esclavitud a muchos labriegos por la única razón de no haber podido pagar el arriendo de las tierras que trabajaban.

Será Solón (638-558), designado arconte en el 594 y uno de los Siete Sabios de Grecia[19] –"Nada con exceso, todo con medida"–, quien provisto de amplios poderes y asesorado por un comité de cuatrocientos ciudadanos –el Areópago[20]–, pondrá en marcha una serie de disposiciones que afectaron a todos los campos de la actividad ciudadana y que comenzaron a generar las condiciones para la aplicación posterior de la democracia (gobierno del pueblo) en Atenas.

> Puso término [Solón], de una vez por todas, a la esclavitud por deudas; redujo estas, limitó la extensión de las propiedades [toda una revolución, que modificó el concepto de propiedad privada], restituyó las tierras que habían sido perdidas por los deudores e hizo retornar al Ática a los que habían sido vendidos al extranjero[21].

De este modo, al proclamar Solón "la supresión de las cargas, liberó a los campesinos atenienses de un estado de dependencia que jamás volverá a tener efecto en toda la historia de Atenas"[22]. Cierto, en Atenas no hubo más esclavos y se produjo el regreso de quienes habían sido vendidos como tales, y por los cuales se pedía rescate, un costo que se afrontó con dinero del Estado. Las protestas de los aristócratas fueron ahogadas por un Solón resolutivo que siguió revolucionando el *statu quo* haciendo una nueva distribución de las categorías ciudadanas, medidas no por la invocación de pasados heroicos o dudosos prestigios de linaje, sino por la verdadera riqueza de la que disponía cada uno, creando un régimen timocrático (gobierno de los ricos) u oligárquico (gobierno de los mejores), mucho más ajustado a la verdad patrimonial. La fortuna personal fue analizada minuciosamente a partir de un censo y de ese modo se descubrió el nivel de riqueza real de cada habitante, lo que luego permitió hacer una distribución de ciudadanos en cuatro clases: *Pentakosio medimnos*, ciudadanos muy ricos; *Caballeros*, que integraban el ejército en la rama de la caballería; *Zeugitas*, de moderada fortuna, que podían pagarse los equipos para la guerra; *Tetes o Thetes*, con escasos recursos de subsistencia.

> ¿Qué intención guiaba a esta nueva división de ciudadanos? Seguramente tenía de entrada, un objetivo preciso: definir las cargas militares de cada uno. Pero el hecho de que esta definición se hiciera en función de la fortuna y no del nacimiento descubría, a la vez que un profundo cambio de mentalidad, la voluntad de Solón de sustituir por nuevos criterios las viejas costumbres aristocráticas[23].

Solón intervino asimismo en el informal y caótico sistema económico y lo transformó en un corpus ordenado y prolijo, dedicado a la exportación de la vid, del olivo y de la cerámica. Acompañó la medida con una devaluación del dracma en un veinticinco por ciento, y con eso puso a la moneda ateniense a tono competitivo con el comercio internacional del Mediterráneo. Estos cambios le dieron vida y creciente importancia al puerto de la ciudad, situado en el Pireo.

Todos estos asuntos, de los jurídicos hasta los económicos, fueron incluidos por Solón en una constitución ateniense (Constitución Soloniana), insólita para la antigüedad, ya que estableció el citado fin de la esclavitud por deudas, la inoperancia del peso de gloriosos y a veces ficticios antepasados micénicos, la

mayor contribución tributaria de parte de los habitantes ricos, el beneficio de una equitativa distribución de tierras, y la participación igualitaria en un ordenado comercio de exportación e importación.

Luego Solón se retiró de la vida activa y se refugió en un corto exilio dejando a sus ciudadanos con el deber y con el derecho de cumplir con las nuevas leyes.

Y Atenas prosperó. Las fuentes que han recogido los acontecimientos políticos, sociales y económicos de este momento tan particular del *demos* ático son *Vidas paralelas*, del historiador Plutarco (56-120 de nuestra era), y la *Constitución de Atenas*, de Aristóteles (384-322). Estos comentaristas no siempre coinciden en la interpretación de los fenómenos, hasta el punto de proporcionar informaciones totalmente divergentes sobre un mismo hecho. Sin embargo, tomando de uno y de otro puede construirse el derrotero de la Atenas pos-soloniana, que se va afirmando cada vez más como la potencia hegemónica de Grecia, aunque con algunos cambios a la propuesta de Solón, tal como la instalación de un tirano en el poder: Pisístrato (607-527).

Cuando Solón regresó a Atenas, esta nueva situación, un tirano en el poder, lo contrarió del tal modo que le hizo rechazar el ofrecimiento de integrarse al areópago de los cuatrocientos, que había perdido mucho de su poder en favor de Pisístrato. No valió, para Solón, la benevolente opinión que la tiranía de Pisístrato que posteriormente le mereció a Aristóteles, quien en la *Constitución de Atenas* dice que este "gobernaba los asuntos de la ciudad comedidamente, y más de manera constitucional que tiránica".

Pero el areópago se había politizado hasta el punto de cerrarse al mejoramiento del conjunto para dividirse en facciones que respondían a los intereses de tres bien diferenciadas regiones atenienses. La región costera estaba representada por la facción llamada de los *palarios*, que satisfacía las ambiciones de los grandes exportadores (por lo general *metecos*). Su líder era Megacles, miembro de la familia donde nacerá Pericles. Los *pediodos* eran más conservadores y representaban los intereses de los campesinos, con Licurgo (otro Licurgo, distinto al espartano) al frente. Estas dos fuerzas se ubicaban tan en los extremos que dejaron el espacio para el nacimiento de una tercera, los *diacros*. Su jefe, Pisístrato, dijo defender al hombre de las montañas, aunque admitió el ingreso de cualquiera que le mostrara simpatía, por lo que Aristóteles le adosó el cargo de "demagogo". Con estas contribuciones ganadas con suma argucia, el margen de poder de Pisístrato se ensanchó. El aporte de los más pobres, una masa popular que de ningún modo hubieran aceptado incluir entre sus filas ni Megacles ni Licurgo, le dio un sustento político importante. Cuando la lucha por el poder se volvió armada, Meracles y Licurgo se unieron en contra de Pisístrato. El triunfo se inclinó en favor de este último; el apoyo popular fue fundamental para consolidarlo.

Pisístrato se fortaleció aun más invirtiendo en sus actos de gobierno su cuantiosa fortuna personal. A pesar de su condición de tirano, no disolvió ni atacó alguna de las instituciones creadas por Solón, todavía vigentes, sólo las controló ubicando en ellas a sus hombres de confianza, dominando de ese modo toda la actividad política de la polis. A su muerte, en el 528, Pisístrato fue sucedido por sus hijos Hipias (?-490) e Hiparco (?-514). Los dos eran muy cultivados en las artes y poseían altas dotes de razonamiento intelectual, pero nada de la perspicacia política del padre, que dando la razón a Aristóteles hacía continua demagogia y no dejaba ningún resorte del Estado fuera de su control. Pisístrato fue un tirano que siempre se mantuvo cerca de sus gobernados (de ahí sus continuos viajes y su conocimiento de las materias que le preocupaban al pueblo); sus hijos, en cambio, tomaron distancia de la plebe y vacilaron en cuestiones importantes, tal como enfrentar la reacción que, muerto Pisístrato, estaban instrumentando los aristócratas desplazados. Hiparco murió asesinado a causa de un oscuro episodio de amor homosexual e Hipias resistió durante algunos años el acoso de los oligárquicos (quienes recibían la desenfadada ayuda de Cleómenes (?-490), rey de Esparta), hasta que debió exiliarse en Persia, la siempre enemiga de Grecia. Instalado ahí, protegido por el emperador oriental, operará en lo sucesivo en contra de su patria.

La desaparición de los sucesores naturales de Pisístrato produjo el fin de la tiranía, un vacío de poder y un estado de anarquía que, al fin, es conjurado por Clístenes (570-507), arconte durante el gobierno de Hipias y tío de Pericles, que es impulsado por el *demos* a hacerse cargo del mando. Esparta, que no se mantuvo al margen de esta pelea ateniense, temerosa de que la estampida hacia la democracia lesionara su conservadora visión del mundo, ofreció su apoyo al aristócrata Iságoras. Enfrentados Iságoras y Clístenes en combate durante dos días en plena acrópolis, este último terminó victorioso. De inmediato el vencedor puso en marcha una serie de medidas que lo convirtieron en el real precursor de la democracia ateniense. Estableció la isonomía, equivalente a la timocracia de Solón pero con la diferencia de su extensión, ya que incluyó la igualdad de todos los atenienses ante la ley. Como contrapartida, redactó la "ley de ostracismo", que preveía una pena de exilio temporal, fijada en diez años, para castigar a cualquiera que se mostrara susceptible de alimentar diferencias políticas en provecho propio.

Asimismo Clístenes planteó una nueva división poblacional del Ática, desarmando las cuatro clases de Solón y conformando las famosas diez tribus atenienses, que se constituyeron con individuos provenientes de las tres regiones, de modo que al mezclarlos artificialmente, terminó con los conflictos provocados por las fidelidades regionales. Cada tribu debía nombrar a cincuenta representantes, elegidos por sorteo, que formarían parte de la Bulé, una institución de quinientos miembros que reemplazó al areópago, que sin embargo continuó en funciones con sus

cuatrocientos integrantes, pero solo como órgano consultivo. Los restantes cargos institucionales, vestigios de las reformas de Solón, también se mantuvieron pero, como el areópago, solo en condición honorífica, sin poder de decisión política.

Sin embargo Clístenes, el segundo tirano, no pudo superar del todo las abiertas diferencias entre el campo y la ciudad. Por cuestiones obvias de residencia, la Bulé legislaba con parcialidad, ya que sus miembros más activos eran los atenienses urbanos, pues ningún campesino podía distraer el cuidado de su hacienda para actuar de manera continuada en una tarea política que, por otra parte, no era remunerada.

Se ha discutido mucho si el régimen que comenzó a construir Clístenes, y luego afirmó Pericles, puede ser llamado democracia. Tucídides transcribió el concepto que de la democracia tenía Pericles, volcado en el *Discurso fúnebre* del gobernante.

> Nuestra política no copia las leyes de los países vecinos, sino que somos la imagen que otros imitan. Se llama democracia, porque no solo unos pocos sino unos muchos pueden gobernar. Si observamos las leyes, aportan justicia por igual a todos en sus disputas privadas; por el nivel social, el avance en la vida pública depende de la reputación y la capacidad, no estando permitido que las consideraciones de clase interfieran con el mérito. Tampoco la pobreza interfiere, puesto que si un hombre puede servir al estado, no se le rechaza por la oscuridad de su condición[24].

Los que discrepan y alegan que a pesar de todo el régimen no merece todavía llamarse democracia, indican que el sistema excluía a las mujeres, los residentes extranjeros y los esclavos exógenos, que no tenían ninguna voz en la conducción de los asuntos públicos. Y sabemos, como dice la escritora negra norteamericana Toni Morrison (Premio Nobel 1993), que "cada civilización, grande o pequeña fue construida por los esclavos, llamados con nombres diferentes, campesinos, peones, siervos"[25].

> La sociedad griega no puede tomarse como un modelo de la nuestra porque la democracia griega era una democracia "hasta donde llega la voz", como decía Aristóteles. Era, además, una democracia en que las mujeres y los esclavos no votaban[26].

Si admitimos los reparos, debemos definir que esta democracia, vigente en la época de Pericles, solo era para beneficio de los que podían ser considerados ciudadanos atenienses, según la exacta y clara definición que el término ciudadano tenía en esa época de la antigua Hélade.

El período clásico

No obstante los triunfos sobre los persas, los griegos debieron hacer planes para proteger al Egeo de futuras aventuras. Por tratarse de cuestiones de mar, Esparta, una polis mediterránea, se mostró incompetente para acompañar la gestión, de modo que la defensa y protección le correspondió exclusivamente a Atenas, ahora potencia marítima.

Atenas aceptó el desafío y con Pericles en el gobierno creó la Confederación Délica, con sus cuarteles generales levantados en la isla de Delos. El organismo obligaba a casi todas las poleis del Egeo a contribuir, en una magnitud acorde con su importancia, a sostener la institución con el aporte de barcos, hombres o dinero. A pesar de estos propósitos de integración, la fuerza de la realidad hizo que la confederación fuera dependiente de Atenas, ya que su contribución era enorme comparada con la del resto. Esta situación se hizo más clara cuando Pericles hizo trasladar a Atenas el cuartel general y el tesoro acumulado en él, en atención que la ciudad contaba con mejores normas de seguridad para protegerlo que la vulnerable isla de Delos. Las medidas, atendibles y lógicas, provocaron sin embargo el recelo de las poleis asociadas y algunas amenazaron con la secesión, intentos que Atenas siempre supo conjurar.

De ahí en más Atenas se transformó en el centro, en esa ciudad se resolvían los pleitos judiciales y las cuestiones políticas que involucraban a la totalidad de la Hélade. El título de capital de la Confederación Délica le cabía a la perfección, aunque los atenienses siempre se negaron a admitirlo, considerando que semejante condición los situaba como cabeza de un imperio, concepto que como ya se apuntó, era absolutamente ajeno a una mentalidad ahora total o parcialmente democrática.

En este marco, surgió el recelo de Esparta, lo que dio lugar a la creación de la Liga del Peloponeso, integrada por poleis mediterráneas, más afines con los dorios espartanos.

En este punto se inicia el período que se reconoce como Clásico, Siglo de Oro de Pericles o Edad de Oro de la Hélade, que se extiende por medio siglo, desde las ya bastante mencionadas victorias sobre los persas hasta la Guerra del Peloponeso, entre Atenas y Esparta, primera guerra civil griega que será de larguísima duración, veintisiete años, del 431 al 404. La historia recoge en realidad este encuentro bélico como la primera guerra civil de occidente, aunque ya había sido anticipada por otras de menguada envergadura, entre ciudades de menor importancia que fueron creando las condiciones de hostilidad para que se enfrentaran las dos grandes potencias de Grecia.

En estos apenas cincuenta años del siglo de Pericles prosperó el gran momento de la filosofía; de las artes plásticas; y de los grandes políticos, con, claro,

Pericles a la cabeza. Es el tiempo del apogeo del teatro ático y de la obra de sus grandes dramaturgos: Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes.

Pericles, un declarado alumno del presocrático Anaxágoras (500-428) y de Zenón de Elea (490-430), manejaba con gran pericia el discurso y el razonamiento sutil (el pensamiento lógico comenzaba a desplazar, lentamente, al pensamiento mítico), y se propuso hacer de Atenas una ciudad excepcional, decidiendo que buena parte de los fondos de la Liga Délica fueran destinados a la reconstrucción de los edificios dañados por la guerra contra los persas, aumentando aun más el ornato y su magnificencia. Pese a los reparos de los aliados (a muchos de los cuales, olvidando los cánones democráticos, Atenas tuvo que dominar por las armas), y de los propios atenienses encabezados por Tucídides (460-395)[27], el líder de los aristócratas, que veían con malos ojos no solo estas medidas de embellecimiento urbano, sino la propensión de Pericles para generar las bases de una democracia participativa de todos los ciudadanos, que les restaban a los *aristoi* un poder que habían mantenido hasta hacía muy poco. No obstante los obstáculos, Pericles siguió adelante; se sentía autorizado a usar los fondos de Delos por la razón de que Atenas cargaba con el mayor peso del mantenimiento de la paz en el Egeo, para lo cual debía disponer de barcos, tropas y estrategas. De modo que no dudó en continuar con su plan, teniendo como superintendente de obras al excepcional escultor Fidias (480-430). Reconstruyó el Partenón[28], muy dañado por los persas; el purificatorio de Eleusis (la tradición le otorga la fundación de este lugar a Dionisos y a Orfeo); el magnífico pórtico de la Acrópolis, flanqueado por galerías de pinturas; el Odeón, cuya cúpula se hizo a semejanza del palacio del rey de Persia, y donde tuvieron lugar festivales de música. Fidias recibió también, en el 394, el encargo de realizar una gran escultura de Zeus para ser instalada en Olimpia. Construida en marfil y oro (Fidias era un experto en el manejo de estos materiales, como también del bronce), esta obra monumental, una de las "siete maravillas del mundo"[29], ocupó el lugar designado, hasta que fue demolida en algún momento entre los años 393 d.C., cuando el emperador Teodosio, al adherir al cristianismo, prohibió el culto pagano, y el 426 d.C., cuando Teodosio II ordenó la destrucción de los monumentos que aún se erguían en Olimpia.

Lo que asombraba, anota Plutarco, era la prontitud con que se concretaban los proyectos. En el décimo libro de sus Vidas paralelas, da cuenta de cómo Pericles enfrentó a los críticos y de cómo salió triunfante.

> Clamaban contra Pericles los oradores del partido de Tucídides, diciendo que dilapidaba el tesoro y disipaba las rentas; y él preguntó en junta al pueblo si le parecía que gastaba mucho. Respondiéronle que muchísimo; y entonces: "Pues no se gaste –dijo– de vuestra cuenta, sino de la mía; pero las obras han de llevar solo mi nombre". Al decir esto Pericles, ora fuese porque

> se maravillaran de su magnanimidad, ora porque ambicionaran la gloria de tales obras, gritaron a porfía, ordenándole que gastase y expendiese sin excusar nada[30].

Junto a estos trabajos realizados en una Atenas donde "uno está tan seguro de que no encontrará cosas vulgares, grotescas, caducas o superficiales"[31], hay que añadir la realización de las grandes fiestas dramáticas, que convocaban a toda la Hélade y donde se desplegó el gran teatro del cual nos ocuparemos y que llegó a disfrutarse, ahora sí, en una atmósfera democrática.

Pericles tuvo que soportar, como dijimos, la carga de la oposición ateniense, encabezada por Tucídides (no contamos con su fecha de nacimiento y muerte), hasta que Tucídides fue designado estratego de Atenas y, plena Guerra del Peloponeso, cayó derrotado en Tracia por los espartanos al mando de Brásidas (?-422). Por su fracaso militar fue condenado al habitual ostracismo de diez años.

El 429 fue el más intenso año de la Guerra del Peloponeso, cuando el avance de los espartanos obligó a que la población campesina ateniense abandonara sus posesiones y arrendamientos y se refugiara dentro de la ciudad amurallada, donde se desató una peste que, incentivada por el hacinamiento y la promiscuidad, provocó en el primer año la muerte del veinticinco por ciento de sus habitantes. Esta es la circunstancia que obligó a Pericles a usar su gran poder de elocuencia y en la famosa *Oración fúnebre* (o *Discurso fúnebre*, ya mencionado), en homenaje a los muertos por las armas o por la epidemia, atenuó la desazón y estimuló el entusiasmo de los atenienses, que por ese impulso decidieron continuar con un conflicto que a poco careció de la conducción del mismo Pericles, pues este murió a causa de la peste. Por esta causa Pericles no pudo ser testigo de la derrota en una guerra que en la citada *Oración fúnebre* había señalado como necesaria.

Aspasia, viuda de Pericles, se casó con Licicles y obtuvo que su esposo fuera aprobado como el sucesor de su marido muerto.

El rol que la historia le otorga a Aspasia es similar al de otras mujeres, como la bizantina Teodora o Leonor de Aquitania, compañeras de grandes hombres que gozaron, o sufrieron, sus consejos conyugales. Aspasia era reconocida como una cortesana de lujo, con gran influencia en la vida social y política de su época, por lo que algunos autores la consideran instigadora de varias de las medidas tomadas por Pericles, incluso aquellas que llevaron a Atenas a la guerra. Verdad o leyenda, lo cierto es que la gestión de su nuevo esposo, Licicles, que vaya a saberse qué rumbo hubieran tomado, duró muy corto tiempo, porque murió apenas unos meses después del compromiso matrimonial.

A Licicles lo sucedió Cleón (?-421), un demagogo sin estirpe pero cuantiosa fortuna, obtenida con el rédito obtenido con la explotación de una importante curtiembre, por eso lo llamaban "el curtidor". Cleón –que fue satirizado por Aristófanes en *Los caballeros*– propuso medidas de gran brutalidad, tal como el asesinato de toda la población masculina de una de las ciudades conquistadas durante la Guerra del Peloponeso, Mitilene, aliada a Esparta. La oportuna desaprobación de la Bulé impidió semejante genocidio.

Los rivales espartanos, que habían padecido un terremoto reciente de cuyos daños se estaban recuperando, llegaron a pedir un armisticio que diera lugar a la paz, solicitud que fue negada por Cleón, quien declaró "la guerra a ultranza" y enfrentó a los enemigos en la batalla de Delión o Delio, donde murieron los dos comandantes, el ateniense Cleón y el espartano Brásidas.

Esparta, con nuevo jefe, Pleitonax, del mismo modo que Atenas, con Nicias (470-413) al frente, decidieron una tregua que aseguró la paz durante cuatro años, del 421 al 417. Cuando se rompió el pacto, los atenienses acometieron la aventura que aceleró su derrota. La flota se dirigió a Siracusa, aliada de Esparta, para conquistar la plaza. Luego de dos años de combates, las naves atenienses fueron destruidas. Este descalabro aceleró las deserciones de los aliados de Atenas, y provocó divergencias en la propia polis, donde la Bulé debió hacerse cargo del poder en el 411. Alcibíades (450-404), un estratega que había sido expulsado de Atenas unos años antes, enfrentó la nueva situación bélica, obteniendo una serie de victorias trascendentes para luego regresar a Atenas y restablecer la democracia. Pero estos triunfos fueron efímeros, el canto del cisne ateniense: en el 405 lo que le restaba de la flota fue destrozada en la batalla de Egospótamos y la ciudad nuevamente sitiada, lo que causó su capitulación definitiva al año siguiente.

Esparta, instalada en terreno enemigo y ya única potencia de Grecia, intentó regir el destino de Atenas mediante el gobierno de los llamados Treinta Tiranos, que fue una experiencia política caótica e inconducente que, de todos modos, fue perdiendo importancia ante una nueva acechanza: el avance macedónico, que trastornará el tablero griego para generar lo que la historia reconoce como la época helenística.

La Grecia helenística. Alejandro Magno

> La caída de Atenas vino a significar el fin del arte popular en Grecia […] Arte y literatura pasaron a ser privilegios de los escogidos. Nació la

> erudición, y los eruditos y humanistas comenzaron a componer poesías a su modo [pero] la literatura nunca volvió a visitar las cumbres de antaño[32].

La época helenística se extiende entre el 338 y el 146. Macedonia era un diminuto reino del norte de Grecia que Alejandro Magno (356-323), un adorador del Aquiles de la *Ilíada* y un helenista convencido, transformó en formidable imperio. Su padre Filipo II, asesinado en el 336 por un oficial de su guardia mientras asistía a una representación teatral, ya había aprovechado la debilidad de Grecia como consecuencia de la guerra civil y comenzado, con la batalla de Queronea (338 a.C.), la implacable ocupación de las ciudades-estado.

> Grecia era un semillero de Estados-Ciudades y nunca logró, por suerte o por desgracia, la unificación política ni la religiosa, ya que fracasaron los intentos imperialistas de sus capitales –Atenas, Esparta, Tebas– […] Tal unificación solo se obtuvo por imposición ajena y a manera de vasallaje. Fallida también la empresa conquistadora de Persia, tocó realizar la unidad política de los helenos –a cambio de su libertad–, primero a Macedonia y luego a Roma[33].

Alejandro extendió la conquista a casi toda la cuenca del Mediterráneo. Él sí albergaba la visión de imperio que, pese a la opinión de Reyes, nunca tuvieron los griegos. Paradójicamente la unidad política de la Hélade, imposibilitada por el altísimo grado de independencia de las poleis y los enfrentamientos entre ellas, se consiguió, por fin (y en esto acierta Reyes), por fuerza de la conquista extranjera. Alejandro consiguió la unión de Grecia para que, junto con Macedonia, se invadiera y ocupara el oriente. En marcha y al mando de un ejército de treinta y cinco mil hombres, acampó frente a Troya para brindar un sacrificio a su adorado Aquiles, luego venció a los persas, conquistó Tiro y Sidón, dominó Egipto y fundó sesenta ciudades, las sesenta llamadas Alejandría. No obstante la cantidad, la más importante, la de más envergadura histórica, fue la Alejandría egipcia, que erigió en el 332 y que fue considerada la capital cultural del helenismo alejandrino (el sucesor de Alejandro en Egipto, Ptolomeo I, que tomó por primera vez el título de faraón, y su hijo Ptolomeo II, fueron los creadores de la famosa biblioteca alejandrina egipcia).

Alejandro murió en Babilonia (hay teorías que suponen que de leucemia), y su cuerpo embalsamado fue trasladado sobre un gran carro ceremonial a la natal Macedonia. El cortejo fúnebre fue interceptado por el primer Ptolomeo con el propósito de llevarlo a Egipto y, previa estancia en la ciudad de Menfis, depositarlo en una gran tumba que se le estaba construyendo en Alejandría. En el 274 se instaló el féretro de oro en el panteón, y su permanencia en ese sitio se extendió

durante toda la antigüedad, hasta que una serie de vicisitudes históricas hicieron perder el rastro de su verdadera ubicación. El paradero de la tumba de Alejandro se transformó en un enigma para historiadores y aventureros, dando pie a teorías a veces extravagantes. Se sabe con cierta exactitud que en medio de la tiara de los emperadores romanos destellaba la magnífica esmeralda que, prendida a la corona, había lucido el héroe helénico.

Hauser afirma que durante los trescientos años de extensión de la época helenística se constituyó una actividad supranacional que "une, en una gran comunidad de trabajo, a los sabios y a los literatos de todo el mundo civilizado"[34]. Se crearon instituciones de investigación, museos y bibliotecas, que dieron ocupación a gente ilustrada sin arraigo en algún país determinado, sino patriotas del conocimiento allí donde este pudiera desarrollarse. Fueron los responsables del análisis, mantenimiento y recuperación de obras artísticas que de otro modo acaso no habríamos conocido jamás. A eso se sumó el trabajo de copia de las obras maestras de la escultura, que, aunque sucedáneas de las originales, permitió que generaciones posteriores tomaran contacto con las fuentes perdidas o destruidas. Debe añadirse el coleccionismo (antecedente de nuestros actuales museos), la tendencia literaria que dio lugar a los géneros biográficos y autobiográficos, el retrato pintado, absolutamente desconocido para los griegos, "que amaron tanto la perfección humana al punto de despreocuparse del variado rostro de los hombres"[35], y los paisajes y los bodegones como géneros pictóricos, también ausentes en el arte griego. Los griegos desconocían el retrato, usaban la figura humana para expresar ideas. El retrato es helenístico: Alejandro Magno pidió su retrato. El retrato se centraba solo en la cabeza; el primero que toma a la figura hasta la cintura es Leonardo, cuando pintó su célebre Gioconda. "El ser humano, que hasta el momento era el objeto casi exclusivo de la representación artística cede el paso por todas partes a los temas del mundo objetivo"[36].

Este nuevo mundo helenístico, hasta ahí hegemónico y universal, se fue resquebrajando por incompetencia de los generales sobrevivientes y sucesores (*diadocos*, en griego) de Alejandro. Este no había designado herederos y el imperio comenzó a sucumbir, conquistado por los romanos, territorio tras territorio, desde el 146 hasta el 30, cuando cayó el Egipto de la dinastía ptolomeica (creada por el general de Alejandro, Ptolomeo I Soler) y se suicidó su legendaria reina, Cleopatra (69-30), previa amante de dos emperadores romanos, Julio César y Marco Antonio (inmortalizada esta última relación a la manera de Shakespeare, vale decir con datos históricos muy poco confiables, en *Antonio y Cleopatra*).

Con parciales aportes de la mitología, que hemos subrayado como tales, hasta aquí hemos ofrecido los datos históricos que creemos permiten formarse una idea, siquiera sumaria, del nacimiento del mundo griego, desde sus antecedentes

minoicos, pasando por las invasiones indoeuropeas hasta llegar a la conformación de las poleis del Egeo y la democracia ateniense como sistema político. Lamentablemente la desgraciada Guerra del Peloponeso cerró el proceso y abrió paso primero a la conquista macedónica y, luego, a la romana, que será tema del siguiente capítulo de estos apuntes.

El mito y la mitología en el mundo griego

El mito en Grecia suele ser entendido como el relato de historias donde sus protagonistas son dioses o héroes. La escueta definición, acaso válida para Grecia, suscita el cuestionamiento de los entendidos, que para una definición más amplia de mito discuten si este debe tener carácter sagrado. Pierre Grimal (1912-1966), el gran mitólogo contemporáneo, es uno de los que afirma que no necesariamente el mito debe ser religioso. El antropólogo polaco Bronislaw Malinowski (1884-1942), señala que se le puede aplicar este calificativo solo cuando el mito ha generado un culto y un ritual popular dedicado a sus protagonistas. De lo contrario, el mito y la religión, aunque han vivido juntos, son dos cosas distintas, incluso contradictorias. Ateos e incrédulos han querido desacreditar el valor mismo de la palabra mito, a la cual le dieron una connotación negativa que la asimila al término de mentira o de engaño. Esta actitud se inició en la misma Grecia, en el siglo V a.C., cuando la condición infalible de los mitos se volvió incierta y nuevas concepciones de la historia trataron de excluir lo sobrenatural.]Mientras los poetas y dramaturgos reelaboraban los mitos, los historiadores y filósofos griegos iniciaban la tarea de criticarlos.

Este giro escéptico se hizo más pronunciado en la época helenística, cuando el mitógrafo griego Evémero (330-250), se preocupó del estudio hermenéutico[37] de los textos clásicos, encontrando una base real, histórica, en todos los sucesos que se sostenían como mitológicos. Evémero aseguraba que los dioses de la mitología fueron personas comunes, mortales, deificadas mediante un proceso donde actuó de modo decisivo la voluntad de divinizar de los hombres. El descabezamiento de la Hidra por parte de Heracles fue, según Evémero, la vulgar tarea industrial de desecación del pantano cercano a la ciudad de Lerna, donde según la mitología residía el monstruo.

Evémero planteó estas ideas en plena época alejandrina (cuando actuó como funcionario de Casandro, quien a la muerte de Alejandro fue regente de Macedonia durante cuatro años, del 301 al 297), en un libro que llamó *Escrituras sagradas* o *Inscripciones sagradas* y que se ha perdido en casi su totalidad. Sus teorías,

calificadas como evemerismo, mantuvieron vigencia a través del comentarista del texto original, el romano Ennio, que lo tradujo al latín, y de los eruditos de todas las épocas que tomaron como objeto de estudio los fragmentos conservados.

El evemerismo fue muy funcional al cristianismo de los primeros años de nuestra era, que encontró en esta idea de humanización de los dioses grecorromanos una formidable herramienta para desactivar el universo sagrado de las religiones paganas.

Todos los pueblos y civilizaciones (la china, la hindú, también las americanas como la azteca y la maya, etc.) cuentan con su mitología, que tiende a contestar preguntas elementales que se hizo (y hace) el hombre y que carecieron, y algunas aún carecen, de una respuesta científica o racional.

> Las raíces de la mitología y de los mitos hay que buscarlas cuando el hombre primitivo, iniciado el desarrollo de sus facultades superiores que lo distingue de los demás animales, se llenó de estupor o temor al enfrentarse con el medio hostil y los variados fenómenos de la naturaleza, sintiendo necesidad de ampararse en la imaginación para intentar explicarse los orígenes del mundo y todo lo que le acompaña[38].

Se acostumbra a calificar a los mitos en atención de sus contenidos, de tal modo que, en función de su valor semántico, podemos presentar el siguiente cuadro esquemático.

- Los mitos "cosmogónicos", que explican la creación del mundo.
- Los mitos "teogónicos", que relatan el origen de los dioses.
- Los mitos "antropogénicos", que narran la aparición del ser humano sobre el planeta.
- Los mitos "etiológicos", que intentan explicar la razón de existencia de ciertas instituciones políticas, sociales o religiosas.
- Los mitos "morales", que remiten a la lucha, presuntamente eterna, entre el bien y del mal.
- Los mitos "escatológicos", que imaginan la vida de ultratumba.
- Los mitos "fundacionales" –de existencia imprescindible en todas las culturas y civilizaciones–, que cuentan cómo se fundaron las ciudades y las naciones, por voluntad de los dioses o de los héroes.

Reiteramos que desde el punto de vista de su presentación, los mitos son narraciones, relatos, aunque su definición exacta tampoco podemos dejarla librada solo a esta simple aseveración aforística. Aun a riesgo de aportar demasiada información, citamos cuatro opiniones que, con más acuerdos que divergencias, corresponden a destacados estudiosos, el citado Malinowski, Estebánez Calderón, Peter Burke y Mónica Virasoro.

> El mito no es una explicación que venga a satisfacer un interés científico, sino una resurrección, en el relato, de lo que fue una realidad primordial que se narra para satisfacer profundas necesidades religiosas, anhelos morales, sumisiones sociales, reivindicaciones e incluso requerimientos prácticos[39].

> Los mitos, en definitiva, son expresión y respuesta a las necesidades y cuestiones primordiales que afectan a la existencia de los hombres en las diferentes culturas, tanto de orden físico (comida, sexualidad, vivienda, caza, guerra, enfermedad) como moral y filosófico (modelos de conducta, sentido de la vida, orígenes y destino, presencia del mal, etc.)[40].

> Un mito es un relato simbólico que narra las vicisitudes de unos personajes sobrehumanos (por su excelsitud o por su mezquindad); es un relato moral, y para ser exactos, un relato sobre el pasado cuya función es la de explicar o justificar algunos aspectos de la realidad actual[41].

> Cuando el hombre primitivo percibía algún fenómeno o movimiento que producía una fuerte impresión en su mente, una impresión fuera de lo común, esta estimulaba su capacidad de asociación e imaginaba entonces una fuerza o voluntad activa por detrás de ese suceso. Y, así, un mismo objeto de la naturaleza asociado siempre al mismo hecho –sean por ejemplo el cielo y las nubes asociadas a la lluvia– y la reiteración de esos fenómenos, irán paulatinamente consolidando esa asociación y dando forma a los primeros fetiches naturales. Luego, a estos objetos tenidos por fuerzas vivas, se les atribuyen inclinaciones y pasiones, voluntades casi humanas, se los adora y se les teme. De este modo va la naturaleza poblándose de deidades, espíritus benéficos o siniestros [y] el mundo mítico de los griegos se va conformando de la agregación sucesiva de estos seres divinos de diverso tipo y jerarquía[42].

Al cabo de estas reflexiones, creemos que ya podemos decir que el mito es un relato transmitido de generación en generación de ciertos comportamientos de la naturaleza, matizado con elementos mágicos, maravillosos, sobrenaturales, con frecuencia carentes de racionalidad cotidiana. El mito se opone al logos y, exagerando el contraste con un condimento romántico, podríamos decir que es el corazón que se opone a la mente, un camino paralelo a la lógica, verificable en

todas las culturas cuando aparece el humano reclamo de entender de dónde venimos y hacia dónde vamos, en comprender cómo del caos inicial surgió el cosmos del presente. Y este es un interrogante imperecedero del hombre; el contemporáneo teatro de Beckett se hace y nos hace hacer a nosotros, hombres del siglo XXI, esa pregunta esencial.

La condición de relato que tanto hemos remarcado, remite necesariamente a la sola existencia de fuentes literarias como vehículo de difusión de los mitos antiguos. Pero esto no es tan así, porque la poesía arcaica no cubrió todo este universo o lo hizo en forma parcial e incompleta. Por lo tanto los mitógrafos han acudido a otras fuentes, de decodificación más dificultosa, tal como las representaciones visuales en vasijas y recipientes de uso doméstico o ritual, donde con frecuencia se advierten los primeros datos de un mito que, al mismo tiempo o mucho después, conoció el respaldo literario.

El modelo paradigmático de mitología es, sin duda, la mitología griega, a la que le cabe el apelativo de "clásica" y es extremadamente intrincada como para abarcarla aquí en toda su complejidad. El propósito será, entonces, de aproximación, de acercamiento a un fenómeno poblado de dioses mayores y menores, criaturas legendarias, héroes, hechos monstruosos y otros que hoy podríamos considerar como ingenuos o simplemente increíbles. El progreso del conocimiento, la aparición de nuevas maneras de analizar la conducta humana desde el siglo XIX (el psicoanálisis de Freud, por ejemplo), han favorecido la lectura de los mitos no en su calidad de creencia absoluta, sino en el carácter de campos de interpretación donde suelen competir disparidad de criterios. En este sentido han actuado, entre otros, además del mencionado Freud (1856-1939), Mircea Eliade (1907-1986), Carl Jung (1875-1961), Claude Levi-Strauss (1908) y Gaston Bachelard (1884-1962).

A este panorama debemos agregarle las opiniones de aquellos que, con pruebas firmes, han desmentido la condición mítica de ciertos acontecimientos, tal como la guerra de Troya, que tomó envergadura histórica, de hecho real en cambio de mítico, a partir de los descubrimientos del millonario alemán Heinrich Schliemann (1822-1890), quien en 1870 estableció el lugar exacto donde se levantaba la ciudad destruida por los griegos. Otro hallazgo, que opacó la mitología de otro suceso, fue llevado a cabo por el inglés Sir Arthur Evans (1851-1941), que ubicó el laberíntico palacio de Cnossos, en Creta. A partir de semejantes descubrimientos, la *Ilíada* y la *Odisea* pasaron a ser entendidas no como historias míticas, si no como hechos ciertos y ocurridos en cierto momento de la vida del hombre. Es curioso que en cambio de presunciones y conjeturas de algún historiador, las eficaces pistas que llevaron al hallazgo de Schliemann, hayan sido los textos del poeta Homero. Schliemann se guió por la *Ilíada* y por la *Odisea* para

cumplir con su propósito de dar con el sitio exacto donde se alzó la antigua Troya, que además de esfuerzos incalculables y persistentes, le consumió buena parte de su fortuna personal.

Es que a medida que se avanza en los estudios grecolatinos, se va advirtiendo cada vez más la historicidad de la *Ilíada* y la *Odisea*. Los astrofísicos Constantino Baikousis y Marcelo Magnasco sostienen la hipótesis de que el canto XX de la *Odisea* transcurre durante un eclipse cuya fecha ha sido verificada: 16 de abril de 1178 a.C. La frase de Teoclímeno, hijo del adivino Polifido, que vaticinó el regreso de Odiseo de la guerra de Troya y la muerte de los pretendientes, "y en el cielo se ha extinguido ya el sol y se extiende una lóbrega niebla"[43], más parece referirse al fenómeno natural (el único eclipse total que se produjo en ese siglo) que a una profecía. Siguiendo este razonamiento, los expertos han hecho cálculos para establecer la fecha en que ocurrió la Guerra de Troya, estimándose que se produjo entre los años 1192 y 1184 a.C. Este dato, hasta ahora, es el más aceptado.

Si todas las mitologías han dejado huella en las artes de su tiempo, la griega se distingue porque esta influencia ha sido muy profunda. El teatro griego, el gran tema de este capítulo, ha recogido sus historias del pasado mítico, creando una heredad épica insoslayable para el teatrista contemporáneo. Las preferencias de la actividad escénica griega se inclinaron por los acontecimientos de la época heroica, en especial la citada guerra de Troya, de modo que la preeminencia la tuvo Homero, el magnífico relator de esa gesta, en desmedro del otro poeta mítico, Hesíodo, más preocupado por períodos anteriores, aquellos referidos a los mitos de la creación. Anotamos la rara exclusión en estas creaciones artísticas de otros mitos primordiales, tal como la Expedición de los Argonautas, que pocos años antes de la Guerra de Troya, al mando de Jasón, se dirigió a la Cólquide para hacerse del vellocino de oro. El propósito se obtuvo por obra de la ayuda que al aventurero Jasón le proporcionó la hechicera Medea. Este acontecimiento sólo guarda presencia, desde el punto de vista dramático, en la prehistoria de *Medea*, la tragedia de Eurípides. Asimismo se prestó escasa atención al mito de Heracles (Hércules para los romanos), acaso la más significativa de las omisiones, pues fue el héroe más famoso de toda la mitología clásica y cuando se lo muestra en algunas tragedias, o en la *Ilíada*, se hace casi ninguna mención a la obligatoriedad de Heracles de cumplir con sus famosos doce trabajos, castigo infligido por su primo Euristeo, quien se solía esconder en un jarro de bronce cuando Heracles volvía de sus trabajos, dado que era un hombre cobarde.

Los orígenes de la mitología griega se remontan, precisamente, a Homero, autor de los dos primeros grandes poemas épicos de occidente: la *Ilíada* y la *Odisea*. A continuación, o a su lado, pues también se lo ubica tentativamente nacido en el siglo VIII, hay que colocar a Hesíodo, el autor de *Teogonía* y *Trabajos y días.*

Tras estas grandes fuentes básicas, debemos situar cronológicamente los denominados Himnos Homéricos, de los cuales se han conservado treinta y tres (hay versiones en castellano, editadas por Losada[44]). Se asegura que estos poemas, escritos entre el siglo VIII y el IV, acuden "al caudal mitológico conservado [para] exponer los viejos mitos con un nuevo lenguaje, más popular y asequible y menos sacralizado"[45]. Bowra opina lo contrario, el estilo de los himnos "viene de Homero, aunque se muestra en general más libre y, a menudo, menos claro"[46].

Los mitos fueron recogidos por los aedos, reconocidos entonces como los poetas creadores, y Hesíodo y Homero fueron los aedos que le dieron la condición poética. Esta poesía, convertida en atractivo vehículo de circulación, fue transmitida por los rapsodas, recitadores profesionales y trashumantes que durante siglos difundieron por la Hélade, entre otros relatos, los casi dieciséis mil versos que conforman la *Ilíada* y los casi doce mil de la *Odisea*. Se advierte que, con esto, los rapsodas asumían un fenomenal ejercicio de memoria, ya que actuaban de emisores en el ámbito de una sociedad ágrafa, sin escritura hasta el siglo VIII. Los rapsodas se permitían, como verdaderos poetas, pues ellos también lo eran, la mutación del relato de los mitos por circunstancias del momento, tal como la necesidad de mantener la atención del público o para dar rienda a su creatividad personal. Con ese acto de infidelidad el rapsoda se transformaba asimismo en co-creador, en otro aedo de la epopeya.

> La narración mítica […] no está congelada en una forma definitiva. Siempre incluye variantes, versiones múltiples que el narrador tiene a su disposición y escoge en función de las circunstancias, el público o sus propias preferencias; puede suprimir, añadir elementos o modificar elementos según su parecer […] El relato acepta cierto grado de innovación[47].

La divulgación memorizada de tantos versos por medio de personas analfabetas fue puesta en duda por quienes afirmaban que, no obstante las reglas mnemotécnicas que empleaban los rapsodas (epítetos[48], símiles[49], reiteraciones), era imposible lograr semejante cometido. Esta opinión incrédula es rebatida, en principio, por una buena razón: las culturas ágrafas e iletradas contaban con pautas de memorización muy diferente, incomparables con las nuestras, donde la memoria es suplantada o auxiliada por el texto escrito. Un segundo motivo, aun más fuerte, fue aportado en 1932 de nuestra era por el filólogo norteamericano Milman Parry (1902-1935), que en uno de sus viajes de investigación por los Balcanes descubrió la existencia de una suerte de rapsodas serbocroatas contemporáneos, los *guslari*, que del mismo modo que los antiguos, eran analfabetos y difundían de memoria hazañas épicas y maravillosas contenidas en poemas de casi treinta mil versos, prácticamente la totalidad de los de la *Ilíada* y la *Odisea*.

Por otra parte, el desempeño de los rapsodas cubrió otras funciones, que Mónica Virasoro explica con claridad.

> [Los rapsodas tuvieron] un papel de primerísima necesidad en el campo de la educación; en primer lugar, en tanto forjadores y maestros de la lengua griega, pero sobre todo, en tanto creadores de esa unidad de visión y pensamiento que caracteriza a los griegos, pese a ser un pueblo diseminado, un pueblo de colonos, de trashumantes. Errando de ciudad en ciudad, cantando sus epopeyas, estos que fueron poetas y rapsodas van conformando mundo y ligando gentes en un solo sentir[50].

En el mismo sentido se manifiesta Kitto, cuando afirma que "durante siglos estos dos poemas [la *Ilíada* y la *Odisea*] fueron la base de la educación griega, tanto de la educación formal de la escuela, como de la vida cultural del ciudadano común"[51]. El cáustico Platón se mofó de esta pretensión: en *Ion*, hace una irónica crítica a la fatuidad de ciertos rapsodas que consideraban que por ser expertos en Homero estaban habilitados para ser expertos en todo.

Este rol pedagógico, evidente no obstante la negativa opinión de Platón, será tomado, después, por el teatro griego, que gozará de gran atractivo popular y será entonces "una escuela para la ciudad […] El poeta es el sabio, el que enseña al pueblo"[52].

Si debe agregársele virtudes a la actividad de los rapsodas, cabe mencionar otra, muy importante, que consistió en darle forma humana a las deidades míticas, quitándoles los aspectos terroríficos y monstruosos que podrían incitar al miedo o al terror.

> Los dioses, entonces humanizados por la voz del poeta, estrechan las distancias que los separan de los hombres, se involucran en sus acciones, toman partido. Este proceder es regla tanto en la *Ilíada* como en la *Odisea*. En esta, el relato de las peripecias, se abre con la escena gloriosa de la asamblea de los dioses reunida para decidir cuál ha de ser la suerte del héroe después de diez años de errancia en un camino de retorno jalonado por mil obstáculos. En la *Ilíada* la cohorte de los dioses se ha dividido en dos bandos, cada uno de los cuales apoya a uno de los pueblos en guerra [Grecia y Troya] y no miran distantes desde el Olimpo sino que permanecen a su lado como guías y consejeros, se entremezclan en sus acciones, participan de todas las decisiones, estampando en todas ellas el sello de su voluntad […] Por su parte, los héroes todos, prestan su devota atención a los dioses, plegarias, sacrificios y libaciones son recurrentes, siempre cumplidas en una relación directa con la deidad. La figura del sacerdote aparece sólo ocasionalmente en

> los poemas homéricos y carece de influencia en el desenvolvimiento del culto. La presencia de la divinidad es una presencia constante casi familiar. No hay corte abrupto entre el mundo humano y el mundo divino, el griego vive esta cercanía con la divinidad como un hecho cotidiano[53].

Es que en este universo mítico la diferencia entre hombres y divinidades es una sola: estos son inmortales y se les sabe más poderosos, nada más. Con esa excepción, comparten la apariencia física y los mismos sentimientos de los hombres: celos, venganza, infidelidad, envidia, engaño, complicidad, traición. Virasoro anota que esta cercanía de humanos y dioses "no se repetirá en religiones venideras donde casi sin excepción la distancia entre mortales y divinos se torna abismal". Es por eso que la distinción entre teatro religioso y no religioso, pertinente en otro contexto, no tiene provecho en el mundo griego. Las deidades aparecen con esta estatura casi humana en la *Ilíada* y en la *Odisea*, también en la tempestuosa creación del mundo y las batallas entre los dioses originarios que relata Hesíodo en la *Teogonía*.

"En Grecia no hubo dogma, ni credo articulado, ni catecismo, ni Iglesia", nos dice Alfonso Reyes[54]. Esta circunstancia permitió que, a través de la literatura, los mitos fueran interpretados por cada autor en función de su talento y sus intereses políticos o estéticos. Del relato de los mitos griegos no emerge un sistema, ni una doctrina, ni un dogma religioso, ni instrucciones para el ejercicio de los ritos o de la magia, sino simplemente la narración misma. La utilización que Sófocles hace del mito de Edipo en *Edipo rey* no se corresponde con otras versiones del mismo. Como es bien conocido, en la pieza de Sófocles Edipo se descubre culpable del asesinato de su padre y de adulterio con su madre. Por esa causa, y a modo de expiación, se quita los ojos, a la vez que es repudiado por sus hijos y enviado al exilio en Colono. Sin embargo hay por lo menos otra versión donde se acepta que Edipo siguió reinando hasta su muerte. En la *Ilíada*, capítulo XXIII, un tal Eurílo confiesa haber asistido a los actos fúnebres del todavía rey Edipo. Sin duda que Sófocles, atento a sus necesidades, tomó la versión que le resultó más acomodada, prestando desatención a la otra variante homérica. Lo que resulta curioso es que haya prevalecido en la memoria colectiva de occidente la versión sofoclea, tal vez porque Freud ayudó a popularizarla a través de sus teorías psicoanalíticas.

Estos actos interpretativos de los mitos son plausibles, por otra parte, porque el mito nunca guarda una forma primigenia, inmodificable. El antropólogo Levy-Strauss, en su libro *El pensamiento salvaje*, previene sobre la inutilidad del intento de darle al mito una forma primera y única, porque lo que lo constituye es precisamente la suma de variantes que sobre él existen. La verdad del mito está en la suma de las versiones: Afrodita puede ser hija de Zeus y Dione o nacida del

esperma de Urano castrado arrojado al mar, sin que estas dos contingencias obliguen a sustituir una por otra.

> Las variaciones de los relatos míticos, y aun las contradicciones que en ellos se encuentran, son acertadamente percibidas como benéficas, por estimular la comprensión en distintos niveles y por permitir la reorganización subjetiva del material[55].

En época del tirano Pisístrato, siglo vi, ante el recelo de que esta literatura oral que transmitían los rapsodas desapareciera o se pervirtiera demasiado, y ya valido del alfabeto de origen fenicio que hemos comentado más arriba, se ordenó fijar por escrito esos cantos orales en el pergamino o en rollos de papiro. Paradójicamente esta iniciativa, destinada a conservar y a preservar la heredad, produjo el efecto contrario. A partir de ahí los textos se comenzaron a corromper porque en manos de una cultura letrada que se consideraba indemne al olvido –porque lo que no se recordaba podía recuperarse leyendo una anotación–, iba fijando como definitivos errores de interpretación, de copia o aportes personales que se volcaban en los textos y que deformaban el sentido de la fuente original. Recuérdese que Platón reaccionó contra la escritura, porque esta, precisamente, menoscababa la memoria.

> El arte de la memoria fue, sin lugar a dudas, el andamiaje sobre la que se asienta toda la cultura griega antigua, entendiendo por tal la anterior al uso de la escritura alfabética –que, en el caso de Grecia, parece que empezó a afianzarse en el siglo VIII a.C.[56]

Por otra parte hay que sumar a esta cuestión el deterioro de estas fuentes primeras, la destrucción de los papiros y pergaminos y de las grandes bibliotecas, en especial la célebre de Alejandría, situada en el norte de Egipto y fundada con el inicial patrimonio bibliográfico de Aristóteles que había heredado su discípulo Teofrastro, que llegó a contar con quinientos mil volúmenes y padeció injurias durante siglos hasta desaparecer por completo.

Lamentablemente los manuscritos del filósofo, una copiosa cantidad de papeles, mucho mayor que la de sus textos impresos, donde expresó su voluntad de abarcar la totalidad del saber, corrieron todavía peor suerte. Luego de años de abandono y deterioro, se procedió a la recuperación de este material, se cubrieron lagunas y acomodaron desórdenes hasta el punto de lo posible, sin poder evitar que, desde el momento de la reconstrucción, este patrimonio inicie su circulación portando errores que fueron irreparables. En el libro de Mónica Virasoro, citado en la bibliografía, se relata con mayor detalle el azaroso destino de estos manuscritos aristotélicos.

Este maltrato afectó también a mucha de la otra literatura que brilló en el siglo de Pericles. La tarea de recuperación de los eruditos tuvo fortuna dispar, ya que involucraba a algunos documentos pero olvidaba otros. Con honestidad intelectual las buenas ediciones actuales acatan los faltantes y suelen dejar en blanco los fragmentos perdidos o, en todo caso, denuncian una sustitución que, hipótesis mediante, imaginan cercana al original extraviado. Debe reconocerse, no obstante las vicisitudes, que el esfuerzo de tanto investigador quitó oscuridad a muchos de los sucesos del Siglo de Oro griego. Por ejemplo, sabemos bastante de la técnica dramática que se aplicaba entonces y ahora nos resulta sencillo advertir el parentesco entre la estructura de *Edipo rey*, de Sófocles, y la de *Casa de muñecas*, de Ibsen. "Ambas obras comienzan justo antes de una gran crisis y despliegan, en la exposición, el pasado que condiciona y domina el desarrollo dramático"[57].

La *Ilíada* ("las cosas de Ilión"; Ilión era el otro nombre con que también se identificaba a Troya) es la primera obra conservada de Homero y "¡Canta oh Musa, la cólera del Pelida Aquileo!"[58], son acaso los primeros versos de la literatura europea occidental. La *Ilíada* fue, junto con la *Odisea*, la base de todo el teatro griego. Esquilo calificaba modestamente a sus propias obras como "migajas del banquete homérico".

> Alrededor de los años 900 a.C., un poeta ciego, visionario, errabundo –Homero– compuso para los helenos (fuesen egeos, dorios, jonios, beocios, macedonios, graechi, aieleres, tesalónicos) el equivalente de una Biblia, una guía poética de su vida activa y moral: la *Ilíada* y la *Odisea*. Homero recogió los temas propagados por los trovadores [los rapsodas] populares referentes a los actos heroicos de los helenos, entretejidos a la voluntad de los Dioses, ocurridos durante la guerra contra Troya, al rescate de la bella Helena. Inspirado por las musas de Apolo, Homero dio un ritmo musical a sus versos[59].

Resulta casi una obviedad indicar que los datos biográficos de Homero son vagos y dudosos. Sabemos que era ciego y su nombre significa precisamente "ciego" en dialecto eólico, aunque circulan otras opiniones que niegan su propia existencia, demostrando, o pretendiendo demostrar, que la *Ilíada* y la *Odisea* fueron obras no de uno solo sino de muchos poetas amalgamados por los rapsodas. "Si fue o no el mismo poeta quien escribió ambos poemas, es un punto controvertido y quizás lo seguirá siendo siempre"[60].

Si aceptamos la existencia de un único Homero, debemos discernir su fecha de nacimiento. Hay quienes lo dan nacido en el siglo XII, en atención de que, quien describió con tanta intensidad la guerra de Troya, tuvo que haberla

vivido desde muy cerca. Pero el dato más confiable parece corresponder a Heródoto, para quien Homero nació en el siglo ix, mientras que otras fuentes, dudosas, le atribuyen el nacimiento en los siglos VIII y VII. En cualquiera de estos casos se rompe la coincidencia entre la guerra de Troya y la factura de los poemas, de modo que debemos deducir que el relato de la gesta bélica, tan lejana de su tiempo, es la obra de un poeta extraordinario, capaz de recrear a la distancia la belleza épica del acontecimiento.

El tema de la *Ilíada* es "la cólera de Aquiles", un acontecimiento ocurrido en el campamento aqueo durante el último año del sitio a la ciudad. El semidiós Aquiles (hijo del mortal Peleo y la divina Thetis), pelea con su jefe, Agamenón, por la propiedad de una muchacha cautiva, Briselda. Ante la pérdida de sus derechos de posesión, al parecer legítimos, rompe relaciones de tal modo que se niega a seguir la guerra. Se mantiene en esa posición pese a que sus compañeros le ruegan que vuelva a la batalla y Agamenón le ofrece generosas disculpas. Su fiel amigo Patroclo (hay quienes conjeturan relacionado homosexualmente con Aquiles), en vista de esa decisión que parece irrevocable, toma las preciosas armas que el dios Hefesto había fabricado para Aquiles, y se suma al combate. El príncipe troyano Héctor (hijo de simples mortales, ningún guerrero troyano tenía ascendencia divina, aunque hay versiones que afirman que Eneas, el único príncipe troyano sobreviviente de la derrota, era hijo de la diosa Afrodita), le sale al encuentro y le da muerte. Loco de furor, Aquiles desiste de su pasividad y parte en busca de Héctor, con ánimo de venganza. Mata al príncipe troyano y, violando todos los códigos heroicos, pretende mutilar el cadáver. Esto no se consuma porque el rey troyano, Príamo, padre de Héctor, se presenta para reclamar el cuerpo de su hijo, pedido que aminora la furia de Aquiles y da paso a la piedad. "El desastre ha obrado de purga saludable, y Aquiles vuelve a ser quien era"[61].

Aquiles había marchado a Troya en contra de los consejos de su padre, quien le recomendó quedarse en Ftia (sureste de Tesalia), su lugar natal, donde hubiera vivido apacible y feliz hasta su muerte natural. En cambio Aquiles eligió la otra opción, la de unirse a las tropas para ganarse la gloria eterna. En la *Odisea*, ya muerto, Aquiles muestra el arrepentimiento por semejante paso y reflexiona que "es ser mejor un campesino pobre y piojoso en la comarca más miserable de Grecia que Aquiles en el mundo de los muertos"[62].

Entre las explicaciones legendarias acerca de las razones que desataron la guerra de Troya, que incluyen el rapto de Helena, la más hermosa de las mujeres y esposa del espartano Menelao, por parte del troyano Paris y la decisión de los aqueos de montar en armas para la recuperación de la presa y el escarmiento del raptor, Vernant ofrece otra justificación sobre los motivos de la contienda.

> Al reflexionar sobre la guerra de Troya, los griegos dirán que su verdadero motivo fue la multiplicación de los hombres, ya que los dioses se irritaron con esta turba y quisieron limpiarla de la superficie de la tierra […] Los hombres hacen demasiado alboroto. En la zona etérea, silenciosa, los dioses se recogen y se contemplan unos a otros, mientras los humanos se agitan, se alteran, estallan en gritos y disputas. El mejor remedio es provocar de tanto en tanto una buena guerra: así retorna la calma[63].

Por su parte, la Odisea es una historia de aventuras que arranca de vetustos cuentos y narraciones folklóricas. Nos habla de un hombre, Odiseo o Ulises, que, concluida la guerra de Troya, inicia un regreso, luego de diez años de ausencia, a su hogar en Ítaca y en el trayecto, también de diez años, sufre dichas y desdichas. En Ítaca lo espera su esposa Penélope, dubitativa acerca de la suerte de su marido, ¿estará muerto o estará vivo?, mientras es asediada por un grupo de pretendientes que pretenden ocupar el lugar abandonado por Odiseo.

> Los pretendientes que han invadido su casa y codician su riqueza representan un estudio sobre la vulgaridad, y distan mucho de los héroes de la *Ilíada*. Aquí la dignidad heroica deja el sitio a la complacencia de sí mismo y a la baja ambición[64].

La primera sección del poema es conocida como la "telemaquia", en referencia a la gesta de Telémaco, hijo de Odiseo, que en los albores de la edad viril y harto del desorden hogareño, parte en busca de noticias fidedignas acerca de la suerte de su padre.

La segunda parte cuenta los viajes del astuto Odiseo, con idas y retrocesos, algunos muy placenteros, otros altamente peligrosos o desdichados, como la aventura del Cíclope y el encuentro en la ultratumba con su madre fallecida, circunstancia luctuosa que por lógica él ignoraba.

Odiseo llega por fin a Ítaca a bordo de la nave encantada que le han proporcionado los feacios, y disfrazado de mendigo va revelando su identidad sucesivamente a su hijo, a su anciana nodriza, a su porquerizo, a su padre, a su madre, y a su viejo perro Argos, quien muere luego de reconocerlo. Bowra anota que este procedimiento de reconocimientos paulatinos era de gran deleite para los griegos. Luego la narración se acelera y Odiseo da muerte con su arco, arma de imposible utilización para otro que no sea él, a todos los pretendientes.

> Más interesante aun es la escena en que los espectros de los pretendientes muertos se amontonan junto al río Océano y conversan con los grandes héroes de la Ilíada. […] El cortejo de los muertos ilustres ofrece un vivo

> contraste con el de los pretendientes, gente de linaje inferior y vergonzosa conducta […] La matanza de los pretendientes parece el último desquite de la generación heroica, antes de desaparecer en el olvido[65].

Entre la *Ilíada* y la *Odisea* hay una notable diferencia. Como indica Bowra, "la *Ilíada* celebra la fuerza y el valor heroico, mientras la *Odisea* celebra la astucia y el ingenio heroico". De estos dos modos Homero enfatiza la condición superior de los griegos, de los luchadores de Troya y del navegante Odiseo, atributos que los distinguían del resto, que le daban a los griegos una jerarquía que ninguna otra raza del Peloponeso podía igualar. Este concepto de raza superior obró, siglos después, como antecedentes de peligrosas aventuras políticas, como la de la Alemania de Hitler, que justificaba procedimientos incalificables basándose en un modelo de hombre superior.

Frente a la oscuridad de la vida de Homero, de Hesíodo se tienen noticias biográficas más o menos confiables. No es exacto que haya nacido en Beocia, pero sí parece indiscutible que allí vivió y se crió, entre la segunda mitad del siglo VIII y la primera mitad del siglo siguiente, el VII, en una aldea de esa región, Ascra, donde, al igual que su padre, se dedicó a la agricultura y a la ganadería en una tierra que no era precisamente generosa para estas actividades. La leyenda cuenta que fue visitado por las musas y por esa causa alcanzó la condición de aedo, título que ejerció en unos juegos fúnebres de Calcis, en honor póstumo de Anfidamante, rey de Eubea, adonde llegó en el único viaje que hizo por mar, para competir y vencer al mismísimo Homero. Este encuentro, donde el triunfo de Hesíodo fue reprobado por el público disconforme, es relatado en *Certamen*, texto que algunos le atribuyen al mismo Hesíodo pero, como parece ser la verdad, es del siglo II de nuestra era.

Con la muerte de su padre se suscitaron conflictos de herencia con su hermano Perses, una amarga experiencia que lo alentó a escribir *Trabajos y días*, en realidad una serie de consejos a su hermano ("Yo te hablaré con grandes consejos, gran tonto de Perses"[66]) donde el poeta proclama "el trabajo y la justicia como elementos básicos de la vida de los hombres"[67].

Las circunstancias de su muerte fueron terribles, murió masacrado por los hermanos de una mujer que el poeta había seducido. Arrojado al mar, unos delfines devolvieron el cadáver a tierra donde recibió ceremoniosas honras fúnebres, a la par que sus asesinos fueron descubiertos y castigados.

En *Trabajos y días* el poeta desarrolla, como se dijo, la necesidad de ser ordenado en el mundo terreno a partir de dos conceptos: justicia y trabajo. El texto, que por supuesto circuló por Grecia en forma oral, contribuyó además con consejos a los agricultores sobre las mejores condiciones para la siembra y la

cosecha, sugiriendo asimismo los momentos más propicios para aventurarse en el mar, elemento del cual Hesíodo, como buen hombre de campo, mucho desconfiaba.

También en *Trabajos y días* Hesíodo proporciona el mito de las edades del hombre, que establece en cinco: edad de oro, de plata, de bronce, heroica y de hierro.

> Al principio los Inmortales [nos dice Hesíodo] que habitan mansiones olímpicas crearon una dorada estirpe de hombres mortales. Existieron aquellos en tiempos de Cronos, cuando reinaba en el cielo; vivían como dioses, con el corazón libre de preocupaciones, sin fatiga ni miseria y no se cernía sobre ellos la vejez despreciable, sino que, siempre con igual vitalidad en piernas y brazos, se recreaban con fiestas ajenos a todo tipo de males. Morían como sumidos en un sueño; poseían toda clase de alegrías, y el campo fértil producía espontáneamente abundantes y excelentes frutos. Ellos contentos y tranquilos alternaban sus faenas con numerosos deleites. Eran ricos en rebaños y entrañables a los dioses bienaventurados.
> En su lugar una segunda estirpe mucho peor, de plata, crearon después los que habitan las mansiones olímpicas, no comparable a la de oro ni en aspecto ni en inteligencia. Durante cien años el niño se criaba junto a su solícita madre pasando la flor de la vida, muy infantil, en su casa; y cuando ya se hacía hombre y alcanzaba la edad de la juventud, vivían poco tiempo llenos de sufrimientos a causa de su ignorancia; pues no podían apartar de entre ellos una violencia desorbitada[68].

Zeus, ya rey del Olimpo en reemplazo de Cronos, destruyó a toda este segundo linaje.

> Otra tercera estirpe de hombres de voz articulada creó Zeus padre, de bronce, en nada semejante a la de plata, nacida de los fresnos, terrible y vigorosa. Solo les interesaban las luctuosas obras de Ares y los actos de soberbia; no comían pan y en cambio tenían un aguerrido corazón de metal. […] De bronce eran sus armas, de bronce sus casas y con bronce trabajaban; no existía el negro hierro. También estos, víctimas de sus propias manos, marcharon a la vasta mansión del cruento Hades, en el anonimato. Se apoderó de ellos la negra muerte aunque eran tremendos, y dejaron la brillante luz del sol[69].

Robert Graves anota que, según la mitología, a esta raza la liquidó la peste.

> Y ya luego, desde que la tierra sepultó también esta estirpe, en su lugar todavía creó Zeus Crónida[70] sobre el suelo fecundo otra cuarta más justa y

> virtuosa, la estirpe divina de los héroes que se llaman semidioses, raza que nos precedió sobre la tierra sin límites[71].

Esta es la edad que se reconoce como "heroica", y que Hesíodo distingue como la de los valientes hijos de dioses y de mortales (Aquiles, por ejemplo), que pelearon en Troya. A su muerte –por lo general prematura–, pasaban a habitar los Campos Elíseos. Los sucesos de esta Edad Heroica, asimismo, son el material precioso de la gran literatura griega de la época clásica, desde la *Ilíada* y la *Odisea*, hasta todo el drama griego del Siglo de Oro de Pericles.

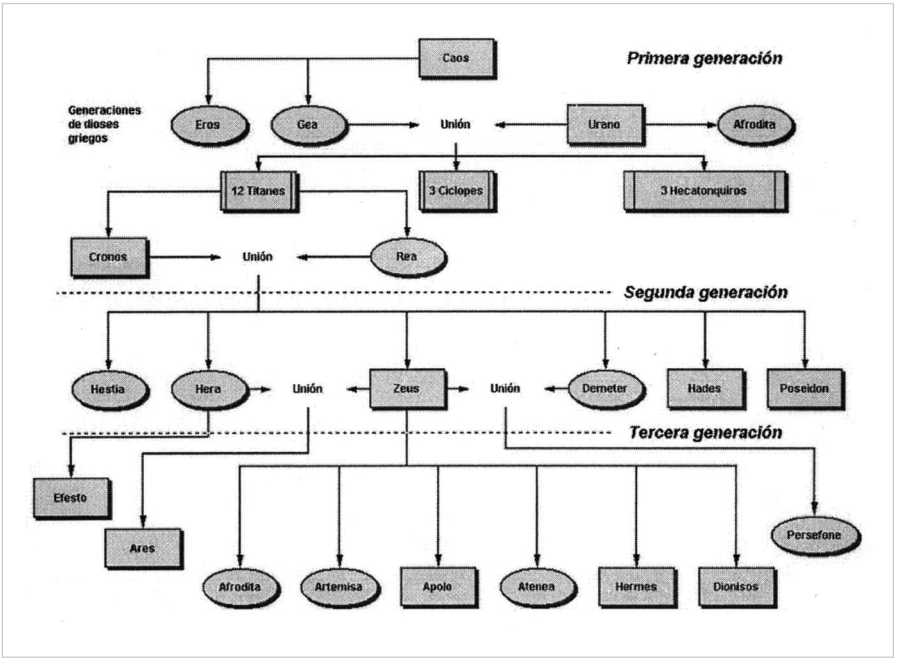
> Y luego, ya no hubiera querido estar yo entre los hombres de la quinta generación sino haber muerto antes o haber nacido después; pues ahora existe una estirpe de hierro. Nunca durante el día se verán libres de fatigas y miserias ni dejarán de consumirse durante la noche, y los dioses les procurarán ásperas inquietudes; pero no obstante, también se mezclarán alegrías con sus males. Zeus destruirá igualmente esta estirpe de hombres de voz articulada, cuando al nacer sean de blancas sienes. El padre no se parecerá a los hijos ni los hijos al padre; el anfitrión no apreciará a su huésped ni el amigo a su amigo y no se querrá al hermano como antes. Despreciarán a sus padres apenas se hagan viejos y les insultarán con duras palabras, cruelmente, sin advertir la vigilancia de los dioses –no podrían dar el sustento debido a sus padres ancianos aquellos […]. Ningún reconocimiento habrá para el que cumpla su palabra ni para el justo ni el honrado, sino que tendrán en más consideración al malhechor y al hombre violento. La justicia estará en la fuerza de las manos y no existirá pudor; el malvado tratará de perjudicar al varón más virtuoso con retorcidos discursos y además se valdrá del juramento. La envidia murmuradora, gustosa del mal y repugnante, acompañará a todos los hombres miserables[72].

Con la *Teogonía* de Hesíodo contamos con un registro literario que relata el mito de la creación del mundo a partir de tres entidades primordiales: Caos, Gea (la Tierra) y Eros. Este comienzo está marcado por una feroz violencia. La unión sexual entre Gea y su hijo Urano, concebido por Gea mientras dormía, es incesante, de modo que los hijos engendrados quedan encerrados en el vientre de su madre, sin poder salir. Al fin, con la complicidad de Gea, que lo provee de un instrumento filoso (una hoz de pedernal[73]), se produce la castración de Urano por parte de uno de sus hijos, el titán Cronos. La castración de Urano significa la separación del cielo de la tierra, idea fundamental de estos mitos cosmogónicos.

> Vino el poderoso Urano trayendo la noche[74] y deseoso de amor se echó sobre Gea y se extendió por todas las partes. Su hijo desde la emboscada lo

alcanzó con la mano izquierda, a la vez que con la derecha tomó la monstruosa hoz, larga, de agudos dientes, y a toda prisa segó los genitales de su padre y los arrojó hacia atrás[75].

Las gotas de sangre del miembro mutilado de Urano engendrarán a las Erinias, divinidades que en adelante castigarán los crímenes entre consanguíneos, las que perseguirán al matricida Orestes en la tercera parte de la *Orestíada* de Esquilo.



La teogonía griega según Hesíodo. En ella se narra el origen del cosmos y el linaje de los dioses de la mitología griega, hasta entonces propagada por medios orales.

Sin embargo la soberanía del titán parricida, Cronos, fue temporaria. Enterado que, Erinias mediante, pagará por el asesinato de su padre, y que el vengador será su propio hijo, los devora a medida que ellos van naciendo del vientre de su esposa Rea. Así se come a Hestia, luego a Demeter y Hera, más tarde a Hades y Poseidón. Antes él vivió dentro del vientre de su madre, ahora el fruto de los amores con Rea viven dentro del suyo.

Pero Rea lo traiciona, refugiada en Creta y en el más absoluto secreto pare a Zeus, no un titán sino un dios, quien, al cuidado de otras divinidades y una

nodriza, la cabra Amaltea, crece y se hace fuerte. La astucia, una virtud divina y también humana (que posee Odiseo, por ejemplo), que Zeus recibe de un titán pasado de bando, Prometeo, será un arma que de continuo se usará en la guerra que se desata entre dioses y titanes. Zeus consigue que Cronos vomite todos los hijos concebidos con Rea que, naturalmente, pasan a formar parte del ejército de los dioses. Con esto se desató la "Titanomaquia" (Guerra de los titanes) donde vencieron los Olímpicos de Zeus, así llamados porque establecieron cuartel en lo alto del monte Olimpo. La condición del triunfo fue el poder de un arma invencible que poseían los dioses, el rayo, un instrumento fabricado por Hefesto y que, a partir de ahí, el victorioso Zeus usará con frecuencia cada vez que lo considere necesario. "Sólo Zeus, el Padre del Cielo, podía manejar el rayo, y con la amenaza de su fulguración fatal dominaba a su familia pendenciera y rebelde del monte Olimpo"[76].

La Titanomaquia, esta primera guerra celestial, terminó, entonces, con el triunfo absoluto del representante de la segunda generación divina, Zeus, que reinará en el monte Olimpo, aunque su poder vuelve varias veces a ponerse en discusión. La sangre del miembro mutilado de Urano había generado no solo a las Erinias, sino también a unos gigantes de talla extraordinaria, espesa cabellera, barba hirsuta y un cuerpo de serpiente. El mito señala que ante semejante presencia, palidecieron las estrellas y retrocedió el sol. Para asaltar la morada de Zeus estos gigantes apilaron montañas unas sobre otras y desde la cúspide atacaron el Olimpo arrojando enormes piedras y enteros troncos de árboles. La lucha fue intensa, los dioses se defendieron con ayuda de los mortales y de un héroe de fuerza tan extraordinaria como la de los gigantes, Heracles, quien dio muerte a Alcinoco, el jefe de los enemigos y, luego, uno a uno, a todos los rivales. Concluida la "Gigantomaquia", Zeus debió afrontar todavía la amenaza de Tifoeo, el monstruo más grande que jamás haya existido. Según Hesíodo, los brazos de esta robusta bestia eran aptos para los mayores esfuerzos y alcanzaban centenares de leguas en cada dirección, siempre dispuestos para entrar en combate, y sus manos, en cambio de dedos, tenían cien cabezas de dragón. La pelea, que como las anteriores, estuvo llena de avatares, incluye esta vez hasta una breve prisión de Zeus en la Cueva Coricia, de donde pudo escapar, claro que con ayuda de otros dioses, subiendo al monte Olimpo montado en un carro alado para luego perseguir al huidizo Tifoeo que, alcanzado, fue sepultado debajo del monte Etna, desde donde entonces vomita fuego.

Los Aloadas van a protagonizar el último intento de conquistar el Olimpo y destronar a Zeus. También eran gigantes (aun muy niños medían diecisiete metros de altura por cuatro de ancho y contaban todavía con el privilegio de crecer un metro por año). Los Aloadas emplearon los mismos métodos que los gigantes y los

titanes, aunque en este caso fueron eliminados con una estratagema de Artemis (la de la virginidad eterna), que logró que se mataran entre ellos mismos.

Después de tantas alteraciones, por fin los dioses del Olimpo consiguieron expulsar la discordia. Las dinastías de Urano y Cronos significaron una época de grandes cambios y trastornos de la naturaleza, el gobierno de Zeus –tercer linaje divino– trajo consigo la estabilización. A futuro serán los hombres quienes padecerán los grandes males. Encerrados todos los males en la caja de Pandora, será la primera mujer, "tan tonta, malévola, perezosa como bella"[77], construida de arcilla por expreso deseo de Zeus, la que la bajará al mundo terrenal y, por curiosidad, la abrirá para que todos se desparramen, afligiendo desde entonces a la humanidad con la Vejez, la Fatiga, la Enfermedad, la Locura, el Vicio, la Pasión, etc.

A esta altura de la historia mítica, la separación entre dioses y humanos ya es un hecho, aunque las deidades continúen estableciendo relaciones con los mortales, participen activamente de sus batallas (la guerra de Troya) y sean sujetos de un insaciable apetito sexual, en especial Zeus (una noche de amor con el dios equivalía más o menos a trescientos años), más atraído por las hembras de la tierra que por las diosas cercanas que ostentaban la misma belleza pero no la misma invulnerabilidad, condición de fragilidad que es lo que parecía apasionar al gran dios. Se le reconoce un solo amor homosexual, con el bello Ganímedes, a quien nombra escanciador del vino en el Olimpo, y se evalúa que el número de hijos que concibió, legítimos con su esposa Hera o ilegítimos con incontables mujeres, diosas o mortales, asciende a unos ciento cincuenta, algunos de ellos de ilustre prosapia. Los troyanos provenían de la unión con Electra (no confundir con la hija de Agamenón y Clitemnestra); los cretenses se decían sucesores de los hijos tenidos con Europa; los espartanos se remontaban a los amores del dios con la ninfa Taigete y, entre tantos más, los argivos se decían descendientes de Zeus y Níobe.

Los dioses son más que doce (inmortales, sin sangre sino irrigados por el "icor", un líquido que se regeneraba constantemente por la ingestión del néctar como bebida y la ambrosía como manjar, los alimentos con que la cabra Amaltea nutrió a Zeus cuando niño), pero en el monte Olimpo sólo habitaba esa cantidad. Hay versiones que indican que el número fue establecido en tiempos modernos, que era ignorado por los griegos. Aceptando que Zeus rigió a una corte formada por doce dioses, hay que indicar que cada uno perseguía intereses diferentes y tenían una personalidad única. Poseidón (junto con Hades, los hermanos varones y mayores de Zeus; las mujeres son Demeter, Hera y Hestia), es, entonces, quien controla los océanos y provoca los terremotos; Hades es el dios del mundo subterráneo donde habitan los muertos; Atenea es la diosa de la sabiduría, de las artes, de la belleza interior; Ares es el dios de la guerra y de los héroes; Artemisa es la diosa de la caza, los animales, la fertilidad y la castidad; Hefesto, deforme, feo y

bondadoso, es el dios del fuego, del trabajo manual, de los artesanos y fabricantes de armas; Apolo es el dios de la danza y la música, beneficiado por un culto que se difundió por toda Grecia y venerado especialmente en el oráculo levantado en Delfos, donde actuaba la pitonisa más consultada; Hermes es el dios mensajero, también quien orienta a los viajeros y protege a los pastores; Afrodita es la diosa del amor, la sexualidad comprometida, la belleza externa y la atracción erótica; Hera (señora, en griego) hermana y también celosa consorte de Zeus[78], es la diosa del matrimonio y la fidelidad; Hestia es la diosa del hogar y la familia; Demeter es la diosa de la agricultura; por fin, Dioniso, el más joven del panteón, es el dios del vino y la sexualidad abierta, es la divinidad celebrada por el teatro. Esta relación con la escena, afín con nuestro tema, nos obliga a dar siquiera un somero acercamiento a su mito, uno de los más misteriosos.

En realidad Dioniso (conocido también como Baco, nombre con el que pasó a los romanos) nace como un semidiós, pues es hijo de Zeus y una mortal, Semele, con la cual el rey del Olimpo tuvo uno de sus tantos amores adúlteros. Pero al cabo de un largo periplo, obtuvo el carácter de dios, siendo uno de los Doce Grandes, con sitio a la derecha de Zeus, cedido por la modesta diosa Hestia, a quien le disgustaba entrar en disputas o pendencias y le concedió el puesto. Esta operación no fue, según Graves, un cambio tan apacible, pues afirma que Dioniso desalojó a Hestia con prepotencia masculina.

Pero antes de este exitoso final, Dioniso debió enfrentar la ira de Hera, la esposa de Zeus, que avisada de que Semele estaba gestando un hijo de su marido, estalló con su habitual cólera y buscó deshacer el embarazo con ayuda de sus hermanas Ágave, Autónoe e Ino. La confiada Semele había contado a ellas la buena noticia de su preñez divina, pero las mujeres se consideraron engañadas, porque una mortal, decían, no puede tener amores con un dios. Para aceptarlo requerían que Semele les diera alguna muestra de familiaridad con Zeus, a lo que la mujer aceptó pues el dios, para seducirla, le había prometido proporcionarle todo lo que le pidiera. Semele le solicitó entonces que hiciera acto de presencia y Zeus lo hizo de la manera en que solía hacerse ver en la tierra, en forma de rayo, por lo que su amante murió fulminada y calcinada. Para paliar el desastre involuntario, Zeus recogió el feto y protegió su gestación escondiéndolo en uno de sus muslos, que se convirtió en útero. Al noveno mes nació Dioniso, en Tebas. Una posible etimología de su nombre acepta que quiere decir "aquel nacido dos veces" o "el hijo de la doble puerta", gestado un tiempo en el vientre de Semele, otro en el muslo de Zeus. Hera, que no había calmado su cólera, se obstinó en perseguir al párvulo, por lo que el padre lo quitó de su furiosa mirada metamorfoseándolo de mil maneras, hasta convertirlo en un cabrito, *tragos* en griego, término que para muchos es el origen de la palabra tragedia. Por fin fallan todas las estratagemas del gran señor del Olimpo,

pues Hera era incontenible, y Dioniso debe emigrar iniciando un verdadero peregrinaje existencial, pues Hera imagina mil infortunios que lo van asaltando durante el exilio, pero que el semidios supera casi siempre con ayuda ajena. Su periplo terminó en Frigia, una región del Asia menor, donde es asistido por la diosa Cibeles y su abuela Rea. Refugiado en una cueva, Dioniso recuperó la normalidad –Hera le había inoculado un principio de locura–, y luego retomó su itinerancia, regresando a la Grecia continental llevando consigo las enseñanzas del pedagogo Sileno, afecto a las fiestas y al vino, a las bacanales que enloquecían a las mujeres. Este retorno desde Asia generó el habitual malentendido de que se trataba de un dios oriental, cuando en realidad su nacimiento se produjo en la Tebas griega.

Su viaje produjo alboroto, sobre todo entre las mujeres. Asimismo Dioniso exigía de los reyes que encontraba a su paso que reconocieran su origen divino, que a veces le era negado para desgracia del monarca, como el rey de Tracia, Licurgo, al cual Dioniso enloqueció, o el Penteo de Tebas, decapitado por su propia madre, circunstancia del mito que Eurípides relata en *Las bacantes*.

Haciendo, por último, una comparación entre los dos grandes aedos, Homero y Hesíodo, debemos señalar que los datos más confiables los toman como contemporáneos, que ambos utilizaron idiomas muy próximos, el jonio –miembro de las familias de las lenguas indoeuropeas, junto con el latín, el sánscrito y las lenguas célticas y germánicas–, y que le dieron un ritmo musical a sus versos usando el hexámetro, "que acentúa dos sílabas y una larga, repetidas dos veces, correspondiendo a la respiración y al pulso cardíaco"[79].

Hesíodo, ese "áspero campesino de Ascra" según Alfonso Reyes, construye, en *Teogonía*, la normalidad olímpica (ver esquema anexo). Homero parte de este estadio, con una religión consolidada y plenamente nacional, como una voz que resuena "como la calma después de la tempestad"[80]. Fue lo contrario de Hesíodo: levantará muros para proteger la dignidad del guerrero heroico micénico, que ya llama aqueo, que en la *Ilíada* combatió y venció en Troya –¿una guerra entre palacios?–, y que en la *Odisea* aún tiene la astucia, como Ulises, de salvar mil inconvenientes para regresar a su tierra.

> La obra homérica refleja el mundo de los nobles y su cultura, ensalzando al héroe que combate del modo más valiente en la guerra en busca de la gloria. Hesíodo, en cambio, pinta la vida campesina de Beocia, valorando el heroísmo de los trabajadores que luchan, tenaz y silenciosamente, con la dura tierra para conseguir algo con que alimentar a su familia[81].

Esbozo sobre prosa histórica, filosofía y oratoria en Grecia

Se considera que el verso fue la carnadura del mito, del mismo modo que la prosa lo fue del logos, del pensamiento filosófico, histórico y científico, aunque esta sola diferencia no delimita claramente los campos. Así lo admite Aristóteles en su *Poética*, cuando dice que "el historiador y el poeta no difieren entre sí porque uno hable en prosa y el otro en verso, puesto que podrían ponerse en verso las obras de Heródoto y no serían por eso menos historia de lo que son, sino que difieren en el hecho de que uno narra lo que ha sucedido y el otro lo que puede suceder"[82].

> El uso de la prosa como instrumento literario es en general posterior al uso del verso y, si exceptuamos los primeros códigos y leyes, la primera aparición de la prosa en Grecia se destina a objetos científicos, y no es anterior al siglo VI a.C.[83]

El procedimiento de la prosa es adoptado de inmediato por el relato histórico, el gran género del siglo iv. Durante siglos, la natural curiosidad sobre el pasado y las grandes hazañas habían sido satisfechas por el teatro y por la épica versificada. El presente, tan marcado por las Guerras Médicas, despertó el afán de los griegos por conocer qué clase de hombres eran sus enemigos y por llevar un registro meticuloso de las victorias que, vale decirlo, tanto esfuerzo les habían costado. Bowra anota que la primera historia verdadera, la primera que se puede identificar con un nombre acorde con los conceptos modernos, corresponde a Hecateo de Mileto (quien vivió alrededor del 500), pero su obra es casi desconocida, salvo para eruditos, porque fue eclipsada por la de Heródoto (484-420), el llamado "padre de la historia". En el análisis que Heródoto hace de las Guerras Médicas, intenta aplicar la objetividad, y si algún resquemor subrepticio se cuela en contra de los enemigos persas, este responde más a la vieja rivalidad (vigente aún hoy) entre oriente y occidente que a los recientes acontecimientos bélicos que Heródoto estudiaba.

Del mismo modo que la épica, los trabajos históricos de Heródoto estaban destinados a la recitación pública. No obstante el merecido título de padre de la historiografía, el propio Heródoto le dio a sus trabajos muy poco margen de confiabilidad, ya que a menudo comenzaba sus opiniones anteponiendo la frase "según los persas" o "a decir de los griegos", lo que debilitaba el peso de las verdades que podían surgir de su estudio de las fuentes de investigación. Por otra parte, igual que los rapsodas, Heródoto debía tener en cuenta el placer del auditorio, agregando, cuando hacía falta, aditamentos que, se especula, acaso no falseaban del todo la realidad pero sí acentuaban sus tintes más atractivos. Su contribución inapreciable es el libro *Historiae* o *Los nueve libros de Historia*, que publicó un editor alejandrino del siglo III o II, dedicando un volumen a cada una de las nueve musas.

La tradición abierta por Heródoto tuvo un vigoroso continuador en Tucídides (460-396), quien, según algunos estudiosos, desarrolló la ciencia histórica superando a su maestro por la rigurosidad con que utilizaba las fuentes, quitando de ellas lo novelesco y fantasioso para trabajar con un estricto método científico. A diferencia de Heródoto, ávido de conocer y hacer crónica de todo lo visto en el mundo (fue un extraordinario viajero, asombroso para la época), Tucídides centró su tema de estudio de la Guerra del Peloponeso, que desarrolló en ocho libros, preciosos por su valor documental pues, no obstante su manifiesta parcialidad y aristocrática antipatía hacia Pericles, son bastante confiables respecto a la veracidad de los acontecimientos. En sus escritos afirmó que Esparta fue arrastrada a una guerra que en realidad no deseaba, echando toda la responsabilidad de la contienda sobre el ateniense Pericles. Pero lo más interesante de la obra de Tucídides es, como se dijo, la objetividad con que pretendió tratar el tema, centrándolo en los acontecimientos históricos sin el aditamento de ningún condimento mítico. Digamos que la de Tucídides es la primera reseña histórica que apela totalmente al logos y desdeña el mito. Por otra parte, a favor de Tucídides, obra la condición de que fue testigo presencial de los acontecimientos bélicos y un obstinado buscador de datos complementarios, inaugurando el género del reportaje, donde los entrevistados le transmitían las impresiones personales sobre los hechos que tenía en estudio.

El sucesor de semejante linaje de historiadores fue Jenofonte (431-354), también preocupado por la Guerra del Peloponeso y entonces dispuesto a completar la obra que Tucídides dejó inconclusa. Para Bowra era un hombre de menor talento pero con excelentes vínculos informativos en los campos enemigos de Atenas, el persa y el espartano. También admirador del genio de Sócrates, Jenofonte hizo en *La apología de Sócrates* una encendida defensa del filósofo cuando este fue condenado a muerte. Su panegírico fue luego eclipsado por los diálogos de Platón.

La vida y las enseñanzas de Sócrates (470-399), llamado "el maestro de la interrogación", quien jamás escribió una línea, como tampoco lo hicieron Cristo y Buda, fue el motivo de inspiración de Platón (428-347), que a diferencia de su maestro se hizo cargo de una profusa producción literaria: treinta y seis títulos (algunos de autoría dudosa), estructurados en forma de diálogo, un género que, creemos, él inaugura.

> Sócrates mostró un total desinterés por el hecho de que quedase algún testimonio tanto de su obra como de su propio nombre. Por lo que se sabe, nunca dejó nada por escrito y, de hecho, todo lo que se sabe de él es gracias a testimonios de otras personas. Entre estas destaca Platón, autor de un conjunto de inmortales diálogos que tienen a Sócrates como principal

> interlocutor. Se sabe que los primeros diálogos reflejan de un modo bastante fidedigno el contenido de las teorías enseñadas por Sócrates, mientras que en los posteriores un Platón mucho más maduro se dedica a poner en boca de su maestro sus propios postulados filosóficos[84].

No es fácil decir hasta qué punto el retrato de Sócrates que nos ha dejado Platón se ajusta a la realidad. Desde luego, difiere del retrato hecho por Aristófanes[85] y del retrato hecho por Jenofonte, pero permite explicar la inmensa seducción que ejercía, y aun la aversión que provocaba en los atenienses vulgares.

Platón escribió sus diálogos con una deliciosa prosa, digna de la mejor literatura universal, durante los casi cincuenta años que procedieron a la ejecución de su maestro. Con Sócrates siempre como protagonista, los más célebres son *La República* (para muchos, su obra maestra), donde se plantea el esbozo del estado ideal, y *El banquete*, en el que trata la naturaleza del amor.

¿A qué distancia de lo dramático se ubican estos diálogos? Creemos que a muy poca. Los especialistas acentúan que por momentos Platón es más dramaturgo que filósofo o, para precisar mejor la opinión, era un dramaturgo-filósofo. Con el diálogo, Platón reflejaba el recurso que usaba Sócrates para llegar a la verdad, que era el de someter a los hombres a un interrogatorio sin cuartel. Con frecuencia las preguntas y respuestas, encimadas unas sobre otras y confundidas por contradicciones y retrocesos, no llevaban a ninguna conclusión, pero a pesar de este magro resultado el ejercicio, que era conocido con el nombre de "método dialéctico", que es para la Real Academia Española el arte de dialogar, argumentar y discutir, y era, para Sócrates, de una alta eficacia intelectual. El final abierto, a la manera de ciertas obras dramáticas, no deja soluciones ni respuestas, pero el recorrido ha permitido incursionar en temas de gran atractivo intelectual.

No es lugar, ni tampoco tenemos espacio en estos apuntes, para seguir tratando la tarea de quien fue, junto con Sócrates y Aristóteles, el mayor filósofo de occidente. La trascendencia de la triada superó los tiempos y fue retratada en *La escuela de Atenas*, un maravilloso fresco que entre 1508 y 1511 pintó Rafael en el Vaticano. Los tres filósofos, Sócrates, Platón, Aristóteles, ocupan el centro del cuadro, siendo rodeados de discípulos y atentos oyentes.

Vale agregar, como dato relevante para nuestras cuestiones, que a partir de una elaborada teoría del arte, Platón no se mostró condescendiente con las disciplinas artísticas. Es muy conocida su posición respecto a los artistas, a quienes ubica en el más bajo escalón de la estructura comunitaria que propone como ideal en *La República*, pues les negaba la construcción de "obras de arte que son

doblemente decepcionantes ya que no son sino la representación imaginaria de algo que ya de por sí es una manifestación ilusoria"[86].

> Las distintas artes son admisibles dentro del Estado con tal de que se mantengan a la altura que le es propia: subordinadas a sus funciones educativas, consistentes en proporcionar un placer provechoso[87].

Si tratamos a la oratoria como un género literario independiente es porque en el Ática este era el instrumento indispensable para intervenir en la vida política, porque "era imposible abrirse camino como hombre público si no se sabía hablar con elocuencia"[88]. "Siempre fue de los griegos eso de hacer discursos. La elocuencia era indispensable al héroe homérico, y Aquiles fue educado para ser experto en palabras"[89].

Se considera que Gorgias de Leontini (487-380), quien apareció por Atenas en el año 427 e impresionó con su capacidad de oratoria, fue el iniciador de esta forma de expresión, que luego se desarrolló hasta los límites del virtuosismo con el movimiento sofístico, que hizo de la discusión, de la dialéctica o conversación, de la sucesión inacabable de preguntas y respuestas, su método de conocimiento de la verdad.

Los sofistas de Megara, sede de una escuela filosófica fundada por Euclides, discípulo de Sócrates que no debemos confundir con el matemático y geómetra griego, usaron un método consistente en cuatro pasos: prefacio, narración, prueba y epílogo. El orador solía valerse de estos recursos para presentarse, por ejemplo, ante un tribunal, tratando de transformar una causa injusta en justa, o viceversa, circunstancia que contribuyó mucho más a que los sofistas adquirieran una mala reputación en vez de aplausos por su talento discursivo. También fueron acusados de abusar de este sistema "inductivo"[90], hasta el punto de convertirlo en vana disputa.

Entre los tantos nombres que podríamos aportar, que dirían muy poco al lector si se desconocen las fuentes, rescatamos dos porque son los que Bowra considera como "representantes por excelencia de aquel mundo oratorio", y de quienes se conservan todos los documentos (ignoramos si en castellano). Estos son Demóstenes (384-323) y Esquines (389-314).

El llamado *Canon Alejandrino* o *Suda*, compilado por los eruditos alejandrinos en el siglo XI de nuestra era, reconoce a Demóstenes como uno de los diez mayores oradores áticos. Según Longino, Demóstenes "perfeccionó al máximo el tono del discurso idealista, pasional, abundante, preparado, rápido". Demóstenes idealizaba a Atenas y buscó despertar el ardor patriótico de sus contemporáneos para pelear contra Filippo II, el colonialista macedónico que iba

ocupando las ciudades-estado de Grecia. Se recogieron datos, bastantes fehacientes, de que Demóstenes peleó en uno de los primeros combates contra los macedónicos, la batalla de Queronea, a partir de la cual los macedónicos, triunfantes, iniciaron la campaña de conquista de Grecia.

Esquines, también incluido como uno de los diez grandes oradores de Grecia, rivalizaba con Demóstenes no solo en la pericia del discurso, sino por ideas absolutamente contrarias: Esquines propiciaba la invasión macedónica, la consideraba beneficiosa para el conjunto de la Hélade.

El teatro en Grecia

> El teatro griego nace perfecto, milagro del milagro. Esa estructura, hecha para el mejor encuentro de los hombres, es una maravilla. Ningún siglo posterior igualó la solución impecable[91].

Esta admirativa definición de Gastón Breyer resume el fenómeno del teatro griego, un suceso inigualable en la historia del arte de occidente. Es el origen de nuestro teatro que, no obstante los veinticinco siglos transcurridos, nosotros practicamos en la actualidad con parecidos términos y que, con otras características, se ha desarrollado, a veces con anterioridad al inicio del fenómeno ático, en todos los puntos del planeta, dentro del contexto de civilizaciones disímiles, tradicionales o modernas.

> El drama y el teatro son más viejos que la religión. Comienzan con el primer hombre que piensa que imitando a los animales en torno del fuego del campamento puede [...] asegurarse una buena caza. El drama y el teatro se perfeccionan a medida que el hombre trasciende la magia primitiva [...] Convierte sus antepasados en dioses y los adora con la danza y el canto. El culto engendra los mitos y los mitos deben ser representados para que la raza sobreviva. Por fin crea la tragedia, después la comedia báquica[92] y obras que son representadas solo por el placer de hacerlo[93].

No hay documentos suficientes para datar con certeza el comienzo del teatro en Grecia. Es aún materia de discusión mediante qué operaciones un rito en honor de un dios proveniente del oriente, aunque nacido en la helénica Tebas, Dioniso, se transformó en una actividad regimentada como espectáculo de entretenimiento, lúdico y placentero.

> Cuándo comenzó esta transformación y cuándo se consumó, no se podrá asegurar jamás. Todo han sido pareceres y disquisiciones, y siempre sin fruto. Compréndese bien que mutación tal había de hacerse por grados y casi insensiblemente[94].

No obstante esta desviación, "hasta el fin conservó este teatro la huella de su origen dionisíaco"[95]. Por eso, por su asociación con el dios, mantuvo la participación del coro, que siempre siguió expresando nociones religiosas, aun en los tiempos en que los creadores habían dejado de creer.

> En realidad no sabemos en absoluto cómo relacionar el teatro griego con el culto a Dioniso; y no hay que olvidar que hemos perdido casi la totalidad del repertorio: géneros completos […], centenares de obras: no conocemos bien más que a tres poetas trágicos y un poeta cómico de varias generaciones de autores dramáticos: Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes[96].

De todos modos podemos llegar a un acuerdo acerca de sus comienzos. Se tienen noticias de que en las fiestas dionisíacas del año 535, apareció Tespis, empujando su célebre carro y con sus coros de *tragodoi* (machos cabríos), donde "presentó algo así como un drama en rudimento"[97]. Los datos de lo que llegó a ser, a partir de este acontecimiento, el teatro clásico y grandioso del siglo V en Grecia, provienen de trabajosas y eruditas lecturas de manuscritos en piedra, del desciframiento de los dibujos que adornaban las ánforas funerales o las cráteras domésticas, las vasijas grandes y anchas donde se mezclaba el agua y el vino (que no se bebía puro) y que se decoraban con escenas festivas de la vida cotidiana. Añadimos el aporte que Aristóteles hace desde su *Poética*.

De la hipotética cifra de trescientas obras escritas por los tres trágicos citados por Barthes, han llegado hasta nosotros solo treinta y uno: siete de Esquilo, siete de Sófocles y diecisiete de Eurípides, más un drama satírico de este mismo autor. De las cuarenta y cuatro comedias de Aristófanes, depositadas en la primitiva biblioteca de Alejandría, han sobrevivido solo once. No se sabe con exactitud desde cuándo los estudiosos de occidente trabajaron con tan magra cantidad de textos. Víctor Hugo, en su biografía de Shakespeare escrita en el siglo XVIII, confiesa que solo conoce siete obras de Esquilo, la misma cantidad que hoy tenemos a nuestro alcance.

> Siempre he tenido el temor de que la destrucción del mundo clásico fue tan brutal que nada más sobrevivieron las obras de las que los copistas habían hecho gran cantidad de ejemplares, es decir, los best sellers. A lo mejor hubo autores más grandes que Sófocles y Virgilio[98] que se perdieron para siempre[99].

Los manuscritos originales de las tragedias y de las comedias se han perdido irremisiblemente, no puede hacerse ninguna consulta a esas fuentes primarias. La recopilación más confiable de los textos de este espléndido pasado fue hecho mucho después, durante los siglos I y II a.C., por los eruditos alejandrinos. Incluso estos esfuerzos fueron desbaratados, siquiera en parte, por la destrucción de la biblioteca de Alejandría que, según datos confiables, atesoraba antes del desastre las trescientas tragedias de los tres grandes poetas. Ignoramos cómo sobrevivieron los textos que hoy están a nuestro alcance; tenemos noticias de que al final de la Edad Media, en los siglos X y XI, se hicieron copias de las siete tragedias de Sófocles que en la actualidad están depositadas en la Biblioteca Laurenciana, construida en el claustro de la basílica de San Lorenzo, en Florencia.

El valor documental de las notas que Aristóteles aporta en su *Poética* ha sido siempre causa de polémica. Cabe la presunción de que aún a tan corta distancia de los hechos en estudio no pudo decirnos nada seguro y apeló, con el derecho del erudito, a llenar con hipótesis y conjeturas las lagunas de información. Aristóteles, quien trabajó su *Poética* sesenta años después de la muerte del último gran trágico, Eurípides, ocurrida en el año 406, escribió lo que se reconoce como el primer tratado sobre estética que conoció la cultura occidental. Lo hizo en algún momento entre la fundación de su escuela en Atenas, el Liceo, en el 335 a.C., y su partida definitiva de la ciudad, en el 323, o sea un año antes de morir en Calcis.

La fidelidad hacia este legado aristotélico divide a los investigadores entre quienes aceptan el testimonio y le dan carácter de irrefutable y otros que, contrastándolo con otras fuentes acaso no tan prestigiosas, dudan y discuten las opiniones volcadas en un texto que, por ejemplo, jamás incluye los orígenes religiosos del teatro griego. Aristóteles "no entra en los valores religiosos del Teatro, que son patentes", nos asegura Francisco Rodríguez Adrados[100].

Debe agregarse otro punto, aun más controvertido, de la herencia del filósofo: el origen de la tragedia que él suministra. Según Eilhard Schlesinger[101], la interpretación que nos da Aristóteles es, para algunos, una "mera reconstrucción racionalista", infundada y equivocada, mientras que otros, puestos en el extremo contrario, le atribuyen mayor acierto, ya que disponía de documentos históricos (se estima que pudo consultar cerca de quinientas obras) que le dieron amplia autoridad para trabajar el tema.

En realidad, parece evidente que Aristóteles nunca quiso concretar un trabajo acabado y concluyente Para Lesky, la "Poética no es un libro para ser publicado; en el mejor de los casos puede tomárselo por anotaciones para conferencias"[102]. La realidad parece estar muy cerca de esta hipótesis de Lesky; la *Poética* estaría conformada por las notas de clase, manuscritos que el filósofo usaba en su escuela, el Liceo, o anotaciones de alguno de sus discípulos que luego la posteridad

transformó en la invalorable fuente de conocimiento de la escena ática. Hay que tener en cuenta, para sostener esta conjetura, que la enseñanza escolar en los tiempos de Aristóteles se suministraba en forma oral. Esto excluye cualquier juicio que pueda hacerse acerca de la calidad literaria de la *Poética*, ya que, como cualquier profesor lo sabe, las notas de clase suelen descuidar este aspecto, son puntos de referencia que con frecuencia tienen solo significado privado.

> Ni una sola de las obras que han llegado hasta nosotros fue publicada por él mismo. Ni una sola está tampoco realmente terminada, si bien a unas les falta más que a otras. Es posible que Aristóteles haya utilizado una buena parte de ellas en sus lecciones orales, a modo de cuadernos de notas; unas con más frecuencia que otras. Y todavía hay algunas que no tienen otro carácter que el de simples borradores que ni siquiera habrían podido servir de notas de clase[103].

Debe sumarse a las dificultades de acceso al fenómeno griego la ya mencionada exigua cantidad de tragedias y comedias que han sobrevivido en condiciones de legibilidad; luego de siglos de destrucción y descuido llegamos a una cifra que, como dijimos, es cercana al diez por ciento de las obras producidas solo por los trágicos reconocidos. Por otra parte, por cuestiones que ignoramos los estudiosos se ocuparan solo de la madurez intelectual de los tres poetas trágicos, situada más o menos en los cuarenta años, de manera que no ha llegado hasta nosotros ninguna obra de juventud de la famosa triada.

Lesky nos da preciosa información sobre lo ocurrido durante la época posclásica, el llamado período helenístico. La tragedia siguió el impulso que tenía y la producción durante los siglos IV y III a.C., fue abundante, pero Lesky asegura que nunca recuperó el esplendor original. De todo este material sólo se conocen títulos, fragmentos y nombres de autores, más dos obras (por supuesto, inéditas en castellano) firmadas por Licofrón y un autor judío llamado Ezequiel, a las que Lesky, si bien registra, se resiste a darles el título de verdaderas tragedias.

Respecto a la conservación y circulación de los textos de la época clásica, Lesky nos dice que los siglos más peligrosos fueron precisamente los helenísticos, que transcurrieron bajo el poder del imperio macedónico. Los riesgos cesaron cuando tomaron intervención los eruditos alejandrinos, que impusieron un riguroso orden, pero lamentablemente había transcurrido mucho tiempo y ya se había hecho mucho daño –hasta los actores se habían atrevido a improvisar y modificar los versos de las tragedias desde el escenario–, de modo que Licurgo[104], hacia el año 330, en una gestión de estado parecida a la que siglos atrás había asumido Pisístrato, mandó transcribir lo más fielmente posible las obras de los tres grandes trágicos, que fueron guardadas bajo custodia en el tesoro público. Estos

ejemplares, tenidos como definitivos, debían ser de obligatorio uso para todas las nuevas representaciones, impidiendo cualquier tipo de modificaciones arbitrarias. Estos libros, en las óptimas condiciones de protección que ordenó Licurgo, fueron posteriormente depositados en la biblioteca de Alejandría, que corrió la suerte que ya relatamos.

Una nueva intervención en los textos de la tríada clásica se produjo siglos después de los alejandrinos, en Bizancio, donde hubo actitudes contrapuestas. Algunos comentaristas los trabajaron con la más respetuosa intención de fidelidad hacia el original ático, mientras que otros se atribuyeron derechos para alterarlos y modificarlos. Y precisamente, como veremos cuando tratemos el Renacimiento, Bizancio fue la puerta abierta en el siglo XV por donde entró la obra de los griegos a Europa, devolviendo a occidente una herencia que guarda el riesgo de hacernos confundir lo auténtico con lo falsario.

Los temas de la tragedia griega

Comenzamos este punto señalando otra controversia. Para ciertos teóricos, todo el teatro que se representaba en el origen tenía que ver con el mito de Dioniso, su vida, su muerte y su apoteosis. De ser esto cierto, no hay precisión acerca del momento en que este tema dejó de ser excluyente para ser ocupado por otros mitos, los mitos de los héroes, de las figuras relevantes de las casas y familias reales. Se ignora cuándo la suerte privada de esta gente, que desde su exaltación va "en línea recta a su fin"[105], se convirtió en el gran atractivo de la escena ática.

Se diverge también acerca de si estos personajes tuvieron existencia histórica o mítica. El evemerismo, ya descripto, contribuyó a darle fuerza a este interrogante. La opinión más razonable establecería que estos héroes fueron seres reales, pero que luego la fantasía de los hombres los fue moldeando hasta darles estatura de mito. Es fácil comprender el mecanismo si hacemos analogía con situaciones contemporáneas, como el mito de Gardel, "que cada día canta mejor", o con el del general San Martín, que según la difundida versión escolar cruzó la cordillera montado en un caballo blanco, cuando en realidad hizo casi todo el trayecto en camilla, sufriendo de intensos dolores estomacales que solo calmaba con láudano.

Margaret Atwood (1939), escritora canadiense galardonada con el premio Príncipe de Asturias 2008, participa de esta visión del héroe que hemos descripto. Refiriéndose al Che Guevara –paradigma del héroe contemporáneo–, dijo que "es increíble cómo pegó en Canadá, como en todas partes, el mito del Che, pero se entiende: era una figura romántica, muy buen mozo. Y murió lo suficientemente

joven como para ser espléndido hasta el final […] Diana, Marilyn, el Che, Kennedy, todos se fueron en su momento de esplendor. Jesús, a los noventa, no hubiera sido lo mismo"[106].

El teatro ático gira alrededor de dos ciclos casi excluyentes. El primero es el de Argos o Micenas, llamado también el ciclo troyano, que se desarrolla dentro del gran marco de la guerra de Troya (1193-1184), inmortalizada por la *Ilíada* y que durante mucho tiempo se consideró un acontecimiento mítico, hasta que el arqueólogo Heinrich Schliemann le dio entidad histórica. Si bien Homero tomó como motivo el amancebamiento de Paris y Helena, las razones del conflicto fueron muy otras. Troya era la llave de ingreso al Mar Negro, la zona comercial más apetecible de la época. La posesión de la ciudad concedía el dominio de ese sitio altamente estratégico para las relaciones económicas con oriente y esa fue la causa por la cual la Hélade, en conjunto, se lanzó a la conquista del bastión.

Desde el punto de vista mítico, la proeza bélica –costosa en vidas y bienes– reconoce como principal triunfador al rey Agamenón, jefe de las tropas griegas que sitiaron, atacaron, invadieron y destruyeron la nación enemiga, pero estos sucesos formaban parte de un mito formado por una cadena de maldiciones familiares que, precisamente, terminarían con la vida del jefe victorioso.

Agamenón, lanzado a una batalla contra el primer marido de Clitemnestra, Tántalo, asesina a su rival y obliga a la mujer a casarse con él. Esta acción inicial es que condiciona y justifica el anatema que se yergue sobre todo el linaje.

Cuando Agamenón regresa de Troya a su Micenas natal, es recibido por una Clitemnestra que en su ausencia se había entregado a Egisto. Los amantes asesinan al recién llegado, luego de que este atraviesa la alfombra púrpura que tendida ceremonialmente debió pisar para ingresar al hogar. Electra, la hija de Agamenón, enterada del crimen y sumida en la impotencia, clama venganza inútilmente, hasta que obtiene el concurso de su hermano Orestes, que se convierte en matricida y parricida y, por eso, es perseguido por las Erinias.

El ciclo de Tebas tiene su centro en otra maldición, la que pesa sobre la casa de los labdácidas. Layo, hijo de Lábdaco, se había casado con Yocasta y gobernaba afligido por la falta de descendencia. Por eso, Layo consultó al oráculo de Delfos, quien le informó que su desdicha era, en realidad, su beneficio, porque cualquier hijo nacido de Yocasta mataría a su padre. Como consecuencia, Layo repudió a Yocasta que, ofendida, lo emborrachó y, en estado de ebriedad, lo obligó a consumar el acto que la embarazó. Edipo nació nueve meses después y un Layo enfurecido lo arrancó de los brazos de la nodriza, le taladró los pies, se los ató y lo dejó abandonado en el monte Citerón.

Un pastor lo encontró, lo llamó Edipo (debido a los pies deformados por las heridas, ya que Edipo significa "pie hinchado"), y lo llevó a su patria, Corinto, donde reinaba el rey Pólibo.

Otra versión del mito cuenta que Layo lo abandonó en un bote que, a la deriva, encalló en las costas de Corinto en momentos en que se encontraba Peribea, esposa de Pólibo, vigilando a las lavanderas de la casa real. Peribea, hasta entonces estéril, engañó a todos, con excepción de su marido, anunciando que en la playa acababa de dar a luz un niño. El matrimonio, feliz con el hallazgo, crió a Edipo como un hijo propio.

Ya crecido, Edipo comenzó a tener dudas sobre su origen, por eso consultó al oráculo. La pitonisa, espantada, le gritó: "¡Alejate del altar, desdichado! ¡Matarás a tu padre y te casarás con tu madre!".

Ante semejante respuesta, Edipo, en afán de no producir ningún daño a los que creía sus padres amados, decidió no regresar a Corinto y emprender una marcha a pie que lo llevó hasta un estrecho desfiladero ubicado entre Delfos y Dáulide, donde topó con el carruaje de Layo que venía en sentido contrario. El joven se negó a dejarle paso, tal como se lo exigía el rey de Tebas, pues Edipo dijo que sólo obedecía las órdenes de los dioses o de sus propios padres. La reyerta trajo terribles consecuencias para Layo, ya que Edipo lo mató, a él y a su cochero.

El trágico encuentro interrumpió un nuevo viaje de Layo al oráculo, adonde se dirigía para preguntar cómo podía librarse de la Esfinge, monstruo de cabeza de mujer, cuerpo de león, cola de serpiente y alas de águila, que asolaba a Tebas estrangulando y devorándose a todo aquel que no respondiera al enigma que le proponía: "¿Qué ser, con solo una voz, tiene a veces dos pies, a veces tres, a veces cuatro y es más débil cuantos más pies tiene?".

Luego de los crímenes, Edipo entró en Tebas, donde inevitablemente topó con la Esfinge. Ante la pregunta, Edipo dio la respuesta exacta: "El hombre, porque se arrastra a gatas cuando es niño, se mantiene firme sobre sus dos pies cuando es adulto, y necesita apoyarse en un bastón en la vejez". La Esfinge, vencida, se arrojó al vacío desde el monte Ficio y se despedazó en el fondo del valle.

Los tebanos, agradecidos con Edipo que los había librado de tamaño flagelo, lo eligieron como su rey, reemplazando al muerto Layo. Es entonces cuando Edipo se casa con Yocasta, sin advertir que se trata de su madre y viuda de Layo, el hombre que asesinó recientemente. Con los recursos que se emplearía para la reconstrucción de un asesinato en un policial moderno, Edipo pone en marcha el mecanismo que lo lleva a conocer la identidad del criminal. Su pesquisa, es a la vez exitosa y horrorosa: se reconoce como el asesino de su padre y esposo de su madre, terrible realidad que lo incita a cegarse, quitándose los ojos.

Edipo es expulsado por sus propios hijos, Polinices y Eteocles, que lo envían exiliado a Colono. Antes de partir, Edipo maldice a ambos, profetizando que se destruirán mutuamente. Y así ocurre, Eteocles y Polinices se matan, uno en defensa de Tebas y el otro atacándola. Creón, nuevo jefe político de la ciudad, ordena que el cadáver del traidor Polinices quede insepulto, medida a la que se opone Antígona que, fiel a los mandatos de sus dioses, lo cubre de tierra por las noches. Descubierta, Antígona es encerrada en una caverna y condenada a morir de hambre.

> Antígona arriesga la vida por desobedecer a la ley de los hombres, porque tales leyes no pueden ir contra las divinas, que han dispuesto que los hombres sean y, por lo tanto, vuelvan a la tierra cuando la muerte les dé fin[107].

El mito conmovedor de Antígona es, entre los tantos que ofrece la tradición griega, uno de los de mayor repercusión en el tiempo, tal vez porque los enfrentamientos entre las obligaciones primordiales que plantea la heroína y los deberes de coyuntura que opone Creón han sido uno de los conflictos persistentes en el mundo occidental. El debut de Antígona en la escena trágica se debe a Esquilo, quien la presenta en la escena final de *Los siete contra Tebas*, donde abiertamente declara su decisión de enterrar al cadáver de su hermano Polinices, condenado a degradarse insepulto. Sófocles le dará el protagonismo absoluto en *Antígona* y la convocará nuevamente para acompañar en su desgracia a su padre Edipo, en *Edipo en Colono*.

La figura de Antígona fue materia dramática para los clasicistas franceses –Racine, Corneille, Voltaire–, para el italiano Alfieri y para los contemporáneos Bertolt Brecht y Jean Cocteau.

El investigador argentino Rómulo Pianacci hace, en *Antígona: una tragedia latinoamericana*, un estudio de la relectura del mito en nuestro continente durante todo el siglo XX[108].

Nuestro teatro, paráfrasis mediante, trabajó con estos mitos heredados, tanto el de Antígona como el de Orestes y Electra. En este sentido vale hacer mención de la pieza de Leopoldo Marechal, *Antígona Vélez*, y de la *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro, abierta y valiente denuncia de los crímenes de la perversa dictadura militar, autodenominada proceso de reorganización nacional, que gobernó en la Argentina entre 1976 y 1983. Son ejemplos que se acompañan con el fenómeno acaso insuperable de *El reñidero*, de Sergio de Cecco, que también argentiniza el mito de Orestes y Electra y lo instala en los inicios tormentosos de la vida democrática de nuestra nación.

Existen otras tragedias que no encuadran en ninguno de estos dos ciclos. Otros mitos se encuentran en textos aislados, que tal vez formaban parte de

otros conjuntos en que se han perdido varias de sus partes. En este sentido se debe mencionar al mito de Heracles (Eurípides lo trató en solo dos tragedias: *Heracles* y *Alcestes*); el de Fedra, enloquecida de amor por su hijastro Hipólito; el de Medea, seguidora del argonauta Jasón y luego filicida cuando este la abandona; el mito de las amazonas y el ya mencionado e importante mito de Prometeo, un titán astuto que es castigado por el aun más taimado dios Zeus por haber devuelto el fuego a los hombres, mejor dicho enseñarle a usarlo, ya que el fuego existía, los bosques se incendiaban por obra del rayo pero los hombres no sabían qué hacer con él. Las instrucciones del bienhechor Prometeo, a quien Graves menciona como "el creador de la humanidad", permiten pensar en un comienzo de lo que se entiende como civilización.

Extraña, en esta enumeración mítica, la falta de mención de Dioniso. Además de sorprender su ausencia en la *Ilíada* y en la *Odisea*, asombra que su figura aparece solo dos veces en las tragedias y comedias que conocemos: en *Las bacantes* de Eurípides, donde se relata el regreso de Dioniso a Tebas y las consecuencias que su atractivo produce entre sus devotas femeninas y sus enemigos masculinos; y en *Las ranas* de Aristófanes, haciendo de árbitro del debate que el litigioso comediógrafo plantea entre Esquilo y Eurípides[109].

Los personajes de la tragedia griega. El héroe

Todas las tragedias áticas son protagonizadas por héroes, un ideal humano que aunque Hugo Francisco Bauzá reconoce de difícil definición, por carencia de "una explicación omniabarcante que nos aclare la naturaleza y el origen de los héroes"[110], presentó en épocas de Homero una condición que este mismo autor nos aporta.

> [Se designa héroe] a un ser humano al que –tras su muerte– se lo diviniza a causa de la nobleza de su proceder y, por lo cual, pasa a ser héroe de una región o comarca determinada […] La palabra héroe se aplica también a un conjunto preciso de muertos que en vida se han destacado a causa de su areté y que, sin llegar a ser divinizados, el imaginario de los antiguos los sitúa en una posición suprahumana. Conviene, además, insistir en que en todos los casos se trata de un término de respeto y, en cierta medida, de veneración […] Los héroes pertenecen al pasado, pero por el solo hecho de haber tenido actitudes y conductas sobresalientes, estos seres singulares han adquirido una categoría que vale por siempre, y escapan, en consecuencia, del plano de lo cronológico, y de ese modo el héroe se adscribe a la intemporalidad del mito[111].

La mencionada *areté* es la razón de existencia de estos héroes. No obstante la complejidad del término, sin analogía en castellano, por lo general mal traducido como virtud, puede definirse como la condición de aquellos que por la eficacia en su disciplina se reconocen personas de valor y obtienen, asimismo, el reconocimiento externo. Estos personajes, que consiguen mérito uniendo la estima propia con la de los demás, cuentan con *areté*.

Un par de ejemplos clásicos explicarán mejor el asunto. Los encontramos en los comienzos de la *Ilíada*, en el enfrentamiento entre Aquiles y Agamenón, donde ambos no disputan en realidad la posesión de una muchacha, cuestión trivial en ese contexto, sino la supremacía de su *areté* por encima de la del otro. Y en Ajax, una tragedia de Sófocles extraída de un episodio de la misma *Ilíada*, el héroe, Ajax, se siente autorizado para ser depositario de las preciosas armas del asesinado Aquiles (recuérdese, especialmente fabricadas por Hefesto, el dios de los artesanos). Sin embargo el derecho le es retaceado, se le adjudica al astuto Odiseo, por lo que Ajax siente que con él se ha cometido una falta de reconocimiento de su *areté*, una postergación que mancilla su honor, por lo que enloquece de furia y se suicida.

Es la acción de este personaje con *areté*, el héroe, quien le da movilidad a la tragedia ática. Se conducen a veces con soberbia y desmesura respecto de una ley divina –actitud que los griegos denominaban *hybris*–, y por extensión desafían a los hombres, a los dioses, al destino, hasta caer víctimas de su propia osadía. Aquiles y Heracles, entre otros, representan el arquetipo de esta figura.

En otro caso, la ruina del héroe se produce por producto de un error, defecto o imperfección –por lo general infligidos por una deidad–, reconocidos por un término común, *hamartía* (error trágico), que necesariamente debe ser castigado. El ejemplo clásico es Edipo.

Los poetas trágicos

Las biografías de estos autores no pasará de una módica noticia, magra por cuestiones de extensión e imprecisa por la escasez de datos que han llegado hasta nosotros.

> Un grave problema con que tropiezan los especialistas al estudiar a los autores más conspicuos de la literatura griega es precisamente el referente a la cronología absoluta de los mismos. Ello es debido al hecho de que, salvo contadísimas excepciones, si bien conocemos la fecha exacta o aproximada de la muerte de un escritor importante, ignoramos el

momento de su nacimiento, pues, en aquel entonces, tal detalle no llamaba especialmente la atención[112].

Sobre la estructura de las obras, también tenemos que ser muy prudentes, porque, dada la escasez de ejemplos, es imposible mostrar un modelo que equivalga de modo inequívoco a la organización dramática de las piezas de todos estos autores. Solo podemos admitir que, por lo general, la estructura de las obras respondió, parcial o totalmente, a la organización dramática que, como ya veremos en este mismo capítulo, Aristóteles transcribió en su *Poética*.

Palabras como *anagnórisis* (equivalente a reconocimiento), la ya citada *hybris*; la *até* (con cierta analogía con el término ceguera); la *afánela* (destrucción, caída, exterminio del culpable); la *peripeteia* o *peripecia* (momento en que se produce la inversión de la situación y ocurre el posterior reconocimiento); el *agón* (que en griego antiguo significa contienda, desafío, disputa, un debate formal que tiene lugar entre dos personajes, usualmente con el coro actuando de juez; el más famoso es el *agón* entre Antígona y Creón), la *ironía trágica* (la caída del héroe hacia la ruina); el *deus ex machina* (la intervención providencial de los dioses para resolver conflictos de dudosa solución; en *Medea* encontramos la aplicación más perfecta); el *patetismo* (un sentimiento capaz de mover y agitar el ánimo infundiéndole afectos vehementes, y con particularidad dolor, tristeza o melancolía); designan elementos de uso dramático a los que cada dramaturgo recurrió de un modo diferente. Es imposible encontrar una uniformidad de maneras en la tríada trágica, incluso lo es también dentro de la propia producción de cada autor, porque el intento se resquebraja y pierde sentido ante las numerosas excepciones. El determinismo de la tragedia griega, donde el hombre acciona no a expensas de su propia voluntad sino a la de los dioses, es encarado de acuerdo con la personalidad del poeta y con la distancia en que este vivió de la edad heroica, el siglo de Pericles, encuadrado, como ya informamos, por la victoria contra los persas y la guerra civil contra Esparta. Solo podemos generalizar, afirmando que de Esquilo a Eurípides la tragedia se fue alejando de lo religioso, se fue secularizando. Esto, sin duda, no es un aserto incuestionable. *Las bacantes,* obra del más moderno de los trágicos, Eurípides, por lo tanto el menos "religioso", contiene los elementos más arcaizantes, incluyendo la participación del dios de origen, Dioniso, que los otros autores parecen haber olvidado.

Se añade a las dificultades para decodificar con autoridad este legado la necesidad de tener diestro conocimiento de un idioma muerto, el griego del siglo V, instrumento del cual carecemos, aunque sabemos que por ser motivo de análisis constante lo es también de desentrañable sentido para los eruditos que se ocupan del

tema. Durante siglos se han prolongado las discusiones acerca del valor de algunas palabras que los dramaturgos usaron en sus obras y Aristóteles empleó en la *Poética*.

Tal vez la única certeza, hasta ahora incuestionable, es que los comediógrafos y los trágicos crearon sus obras siempre atados a su género; los primeros jamás escribieron tragedias y los segundos nunca comedias. Al menos, y hasta ahora, no hay ejemplos a mano de que ello haya ocurrido.

Esquilo

Sin rastros de la primitiva tragedia ática y sin posibilidad alguna de hacer referencia a Tespis, tampoco a Frínico, de quien se conoce aun menos, cabe asignarle la categoría de "padre de la tragedia" a Esquilo (525-456), que contribuyó como ninguno a darle su forma definitiva, quitándole preeminencia a la parte cantada –resabio del ditirambo– para transferirla a la parte hablada.

Nacido en Eleusis, terrenos ubicados en los alrededores de Atenas de alta significación religiosa, dedicados a las diosas Deméter y su hija Perséfone (el mito del rapto de Perséfone y de la desesperada búsqueda de su madre Deméter, vinculado con la cultura agraria de los griegos, es uno de los más hermosos y significativos de la mitología helénica), hijo de un rico hacendado, Esquilo vivió su juventud en coincidencia con el fin del gobierno de Pisístrato y su madurez con el de Clístenes, que como mencionamos más arriba modificó la polis helénica en aspectos muy profundos, creando las bases del vigoroso desarrollo de la democracia.

Convivió también con el conflicto bélico contra los persas, en el cual se involucró totalmente; combatió en Maratón (490), donde fue herido, en Salamina (480) y también en Platea. Curioso es que no obstante su condición de alto poeta (respetado hasta por el iconoclasta Aristófanes), privilegió en su lápida fúnebre la mención a su pasado guerrero.

> Guarda este monumento al Ateniense
> Esquilo, hijo de Euforión; finó en Gela
> En doradas espigas abundosas.
> De su valor, el bosque celebrado
> De Maratón y el crinado[113] Medo
> Pueden hablar, pues harto bien lo saben[114].

Los comentaristas no se ponen de acuerdo acerca de la cantidad de obras que escribió Esquilo, los datos vacilan entre setenta y tres a noventa y dos tragedias, cifra esta última que concede el catálogo *Suda*. Más informativo que crítico, la *Suda* (palabra de origen griego que quiere decir guía), es un texto a medio camino entre un diccionario gramatical y una enciclopedia en sentido moderno. Fue escrito en griego y en sus treinta mil entradas se encuentran datos sobre temas bíblicos o paganos, por lo que se deduce que sus ignotos autores eran cristianos. Lamentablemente de este enorme documento histórico quedan solo fragmentos, pues gran parte de su contenido se perdió en el saqueo de Constantinopla a manos de los cruzados cristianos y, posteriormente, por causa del pillaje que, coincidente con la ocupación de la misma ciudad, cometieron los turcos en el año 1453.

En definitiva e independientemente de cuál fue la cantidad de tragedias que escribió Esquilo, solo fue posible recuperar siete, con la fortuna de que tres integran una trilogía, la *Orestíada*, la única, de las tantas que hubo, que llegó hasta nosotros. Los expertos han encontrado indicios de que Esquilo ligaba las trilogías en torno al pasado, presente y futuro de un solo mito (esto ocurre en la *Orestíada*), norma acaso obligatoria en su época pero que luego fue abandonada por los trágicos posteriores.

Su primer triunfo olímpico tuvo lugar en los juegos del año 484, venciendo precisamente a Frínico (otros dicen que a Pratinas). Este dato proviene de la *Crónica de Paros*, una tabla cronológica de héroes míticos, reyes clásicos y acontecimientos de Grecia, inscripta en un mármol de la isla de Paros que cubre los hechos (no todos) ocurridos en el Ática hasta el 264. En esta crónica se atestigua, por ejemplo, sobre algunos cataclismos, se identifica la fundación sobre la costa oriental de Chipre de la ciudad de Salamina (1202 a.C.), y se informa sobre el destierro de Safo a la isla de Sicilia.

Situado en la más alta consideración, importante protagonista de los certámenes de tragedias, Esquilo es vencido por primera vez, en el año 468, por Sófocles. Se supone que intervino en veintiocho concursos y que triunfó en trece, de modo que por tratarse de tetralogías (tres tragedias y un drama satírico) fueron cincuenta y dos sus obras premiadas.

Al final de su vida, tres años antes de su muerte, ocurrida en el 459, Esquilo residió fuera de su patria, en la *apoikia* siciliana de Gela, plena Magna Grecia. Hay diversas suposiciones sobre su retiro. Se afirma que se alejó resentido por el avance de Sófocles, otros indican que viajó a Sicilia atraído por la calidad del anfitrión, el rey Hierón, quien agasajaba en exceso a los poetas que llegaban de Atenas, pero la versión más fidedigna parece corresponder a una lectura política del hecho: Esquilo era un estricto defensor de la tradición, actitud que expresaba de una manera ya

mencionada: "Yo no he hecho más que recoger las migajas del festín de Homero", y los cambios producidos en Atenas no eran de su satisfacción, por lo que optó por el destierro. Esta sumisión al pasado se advierte en su literatura dramática, donde la parte coral y la dialogada guardan desproporción en favor de la primera, a cargo del coro, integrante principal del primitivo ditirambo. El diálogo es, en las obras de Esquilo, mero pretexto para lo lírico, el coro es más actor que testigo de la acción, norma que se puede corroborar con la consulta de cualquiera de sus tragedias. En esa condición de defensor de las tradiciones, Esquilo amparó al areópago, el consejo ejecutivo formado por ciudadanos atenienses que poco a poco fue perdiendo fuerza en favor de los tiranos. También se afirma que fueron estos últimos, molestos por la adhesión de Esquilo a esa vieja institución (que defiende de forma muy clara en las *Euménides*), los que lo incitaron a ese exilio, voluntario o forzoso.

Hay todavía otras interpretaciones sobre los motivos del alejamiento, que dejamos de lado para señalar que en Gela recibió los honores imaginados y, también, se representaron sus obras. Ahí es donde recibe el misterioso mensaje del oráculo que anticipa su fin: "Un dardo del cielo te matará". Un hecho análogo, sostenido con escaso rigor histórico, obedeció al designio: murió a la edad de 69 años con el cráneo destrozado por el golpe de una tortuga capturada por un águila, que aflojó sus garras y soltó su presa desde el cielo.

Esquilo recibió honores en su tumba y obtuvo el privilegio póstumo de que sus obras pudieran seguir compitiendo en los concursos y ser de nuevo coronadas. El hijo de Esquilo, Euforión, triunfó cuatro veces con obras dejadas por su padre.

La cronología de estrenos de las siete obras sobrevivientes del poeta es, por supuesto, de precisión discutible. Nosotros aceptamos, entre tantas, la que ofrece Bowra, sin que por ello admitamos que ese ordenamiento debe ser sostenido como una autoridad indiscutible.

Las suplicantes (490)

Forma parte de una trilogía, cuyas piezas siguientes –*Los egipcios* y *Las hijas de Danao*–, se han perdido. Se considera la tragedia más cercana a lo primitivo, a los orígenes, aspectos manifestados por la todavía importante labor del coro, la trama sencilla y el reducido número de personajes.

Los persas (472)

Conmemoración de la batalla de Salamina, ocurrida ocho años antes y que lo tuvo como combatiente. Para algunos analistas es una obra que carece de

conflicto. "No es, pues, obra trágica en el sentido moderno. Su objeto es celebrar la heroica victoria ateniense [sobre los persas de Jerjes] y celebrarla"[115].

Se conjetura asimismo que *Los persas* formaba parte de una tetralogía, donde las otras dos tragedias eran *Phineo* y *Glauco Potnio* y el drama satírico Prometeo encendedor del fuego. Lo que discuten los estudiosos, sin acuerdo, es si la mencionada trilogía trágica discurre sobre un mismo mito o en realidad son tres obras con temas independientes. Si fuera cierta la disparidad temática, daría por tierra con la afirmación de quienes sostienen que Esquilo siempre trabajó un mismo mito en cada trilogía y que esta tradición fue rota a posteriori por Sófocles.

***Prometeo encadenado* (fecha incierta)**

Es la primera de una trilogía, con una segunda y una tercera parte perdidas, donde, por primera vez, Esquilo olvida a los hombres y atiende la suerte de los dioses. Es, sin duda, la obra más inspirada del poeta y aquella que pone más de relieve la eterna lucha entre los derechos humanos y las decisiones de los dioses autoritarios, arbitrarios, que reinaban en el Olimpo griego.

***Los siete contra Tebas* (467)**

Aquí Esquilo hace cumplir la condena de Edipo sobre sus hijos, cuando es expulsado de Tebas y condenado al ostracismo en Colono. Los hermanos maldecidos, Eteocles y Polinices, se matan en una de las siete puertas de Tebas, uno defendiéndola, el otro atacándola.

***Orestíada* (458)**

La única trilogía conservada de Esquilo y de toda la tragedia ática, formada por *Agamenón, Coéforas* y *Euménides*[116]. En una muestra de que el poeta estaba siempre atento a las novedades, utilizó por primera vez el tercer actor introducido por Sófocles (en las anteriores solo utilizó dos). En el nuevo modelo adquiere importancia el *agón* entre Clitemnestra y Electra, que cuenta con la presencia muda de un tercer personaje, Casandra. Además Esquilo apeló a la escenografía, también invención de su sucesor.

La autoría de *Prometeo encadenado*, de una significación tan importante para la construcción de la mentalidad occidental, es cuestionada por algunos estudiosos, aunque Lesky sostiene que las argumentaciones en contra de la titularidad de

Esquilo son demasiado débiles. Jan Kott[117] tampoco tiene dudas de que se trata de una de las últimas obras de Esquilo aunque vacila en la fecha de representación, que supone posterior a la de la *Orestíada*.

Las sospechas que eliminan a Esquilo como autor de este texto, en consecuencia de la trilogía prometeica, que se sabe fue terminaba con la liberación del titán por parte de Heracles (un "final feliz", como en la *Orestíada*), se sostienen por la simplicidad del léxico y de la métrica, y el empleo de motivos e ideas inusuales en el poeta. La imagen de Zeus que nos muestra en esta obra –un tirano que gobierna mediante la violencia– difiere de las otras descripciones suyas, donde el dios emerge como justo ordenador del cosmos.

La opinión más general considera que la obra es de Esquilo, pero el problema no está resuelto.

Sófocles

Sófocles (495-406) nació en Colono (un demo cercano a Atenas y la región donde exilia a su ciego y desahuciado Edipo), como hijo de un rico armero llamado Sífilo, lo que le permitió adquirir una educación esmerada. Su existencia coincide con el apogeo de Atenas, roto un poco antes de su muerte, cuando estalla la Guerra del Peloponeso. En vida se lo reconoció, además de gran trágico, como un músico virtuoso, capaz de representar en un escenario cantando y tocando la lira. Se recuerda que siendo niño cantó en el coro que celebró la victoria de Salamina sobre los persas.

Tuvo activa función pública. Actuó como funcionario, *helenotamo*, administrador de los tributos *(phoros)* que pagaban las ciudades aliadas de Atenas en la Liga de Delos.

En el año 468 hizo su primera presentación en un concurso y venció al consagrado Esquilo. Fue un punto de partida auspicioso, ya que con este triunfo comenzó una carrera en la que superó a Esquilo en el número de victorias, veinticuatro, superior a las trece de su antecesor.

Vivió y murió en su patria, muy longevo, en el 406, en los fines de la guerra civil entre Esparta y Atenas. Acaso sea leyenda, pero se afirma que se produjo una tregua entre los bandos para que la ceremonia mortuoria en homenaje al poeta se oficiara con normalidad. De haber ocurrido este hecho nada habría de extraño, porque los griegos solían cesar la actividad guerrera en ocasión de las honras fúnebres de grandes hombres o para festejar los acontecimientos religiosos que incluían la realización de los juegos atléticos y los dramáticos.

Circula la versión de que al final de su vida Sófocles tuvo que enfrentar la acusación de uno de sus hijos, quien litigó para declararlo demente senil. Sófocles se defendió leyendo pasajes de su última tragedia, *Edipo en Colono*, con lo que convenció a los jueces sobre la calidad de su salud y ganó el juicio.

Resumiendo las constantes de su poética, la primera opinión que surge es que Sófocles fue un exacto seguidor de Esquilo, cosa que no ocurrirá con Eurípides, un sucesor que rompe con la continuidad. Sófocles mismo se diferenció de su contemporáneo Eurípides, diciendo que él pintaba a los hombres como debían ser, mientras que su colega lo hacía tal como eran.

Se percibe en Sófocles su gran manejo de la *ironía trágica*, esa circunstancia que derrumba al héroe del más alto rango y lo conduce a la ruina. Construyó obras que, hoy, podríamos llamar de personajes. El hecho se comprueba en que todas, con excepción de *Las Traquinias*, llevan como título el nombre del protagonista.

Las siete obras conservadas, de las ciento catorce que escribió, son muestras de los dos ciclos más transitados por los trágicos griegos, el de Tebas y el de Micenas. Se clasifican a continuación según el orden cronológico que, como el que elegimos para Esquilo, corresponde a Bowra.

Áyax (451 al 444)

La tragedia del héroe de Troya, al que no le es reconocida su *areté*. Como dato particular, indicamos una circunstancia dramática extraña en el teatro griego: el cadáver de Áyax permanece, luego de su suicidio, sobre el escenario durante la tercera parte final de la obra, mientras el resto de los personajes disputan acerca del destino de su despojo. Se contradice, de este modo, la aceptada fórmula que dice que el teatro griego, apelando al *decoro*, no mostraba escenas cruentas.

Antígona (posterior a 441)

Acaso la obra más perdurable de Sófocles, que cada tanto resuena con ecos contemporáneos. En la pieza se juega la puja eterna entre los valores religiosos y los políticos. Antígona está dispuesta a enterrar a su hermano muerto, Polinices, no obstante su condición de traidor a la patria, y Creonte, defendiendo el orden político, logra impedirlo.

No se sabe a ciencia cierta el título de las obras que completaban la trilogía. "Aún si se leen las tragedias del ciclo tebano en el orden de la fábula –*Edipo rey, Edipo en Colono* y *Antígona*– no forman una trilogía continua en el sentido esquiliano"[118].

Las constantes principales de conflicto propias de la condición humana son, en opinión de George Steiner, cinco: hombres y mujeres; ancianos y jóvenes; el individuo y la comunidad o Estado; los vivos y los muertos; los mortales y los inmortales.

> En los versos 441-581 de la *Antígona* de Sófocles está realizada cada una de las cinco categorías fundamentales de la definición del hombre y de la definición que hace el hombre de sí mismo por obra del conflicto, y las cinco entran en juego en un solo acto de enfrentamiento. Que yo sepa, ningún otro momento en las creaciones sagradas o seculares de la imaginación alcanza esta totalidad[119].

***Las Traquinias* (posterior a 441)**

Los especialistas advierten aquí un cambio en la poética de Sófocles. Aunque respetuoso siempre de la voluntad de los dioses, en el final, con un Heracles condenado, el poeta establece "un sentimiento de injusticia de los dioses"[120].

***Edipo rey* (alrededor del 425)**

Para Aristóteles, el modelo perfecto de la tragedia ática. Tanto se ha escrito y reflexionado sobre la tragedia del hombre que investiga un delito y comprueba, al final, que él es el culpable, que solo nos resta anotar una cuestión de contexto: la peste que ataca a Tebas es reflejo de la que padeció Atenas durante la Guerra del Peloponeso y el factor que aceleró su derrota.

***Electra* (430 al 415)**

El tema es el mismo al de las *Coéforas* de Esquilo, pero Sófocles lo trata a su manera; para él la figura principal no es Orestes sino su hermana Electra. "Sófocles parece haberse preguntado a sí mismo por qué sucedió todo aquello, y haber escrito su drama como una respuesta"[121].

***Filoctetes* (409)**

Para algunos la última representada en vida del autor y escrita cuando Sófocles ya era octogenario. El regreso del cadáver de Filoctetes, un héroe troyano abandonado en una ignota isla, es motivo para poner en duda la honorabilidad del astuto Odiseo. Aquí Sófocles utiliza por única vez, al menos entre las obras que nos han llegado, el recurso del *deus ex machina*, la epifanía,

la aparición de un ser divino que resuelve con sus poderes suprahumanos las situaciones dramáticas planteadas.

Edipo en Colono (401)

Es posible que el estreno de esta pieza haya sido póstumo. El Edipo ciego y exiliado es reivindicado por el poeta; su castigo ha sido injustificado y cruel y su muerte un alivio para el condenado. ¿Acaso este final no podría actuar de bálsamo luego de la derrota del Peloponeso?

Eurípides

Eurípides (480-406) nació en la isla egea de Salamina (territorio ateniense) y muy poco se sabe de su infancia y su juventud. Circula la coincidencia, posiblemente falsa, que dice que en la misma fecha en que Esquilo derrotaba a los persas en Maratón, Sófocles celebraba este triunfo como coreuta y Eurípides nacía en Salamina. Hay datos que indican que Eurípides pertenecía a la aristocracia, de ahí su notable educación, pero otros historiadores deducen que era de origen humilde. Sostienen esta hipótesis quizás amparados por la versión de Aristófanes, que lo ridiculizó en *Las ranas* y lo hizo descendiente de una familia de verduleros. Párrafo aparte merecería el acoso que Eurípides sufrió de este comediógrafo, quien a través de la sátira aportó datos sobre la irregular conducta matrimonial de Eurípides, que tal vez no deberían tomarse como testimonio histórico, ya que la comedia aristofánica desorbitaba la realidad y llegaba a la injuria con mucho desparpajo.

Eurípides fue un hombre muy atraído por el estudio y uno de los primeros griegos que poseyó una biblioteca privada. Con él se rompió la continuidad que sostuvieron Esquilo y Sófocles; el poeta ya pertenecía a otra generación, la que escuchaba con atención y deleite los sofismos de Sócrates.

Por lo general, el sofismo es definido gramaticalmente como un recurso retórico mediante el que se intenta demostrar o defender una falsedad. Como ya dijimos, Sócrates le dio otro sentido, creía en la superioridad de la discusión sobre la escritura y por lo tanto pasó la mayor parte de su vida de adulto en los mercados y plazas públicas de Atenas, iniciando diálogos y discusiones con todo aquel que quisiera escucharle, y a quienes solía responder mediante preguntas. Usaba su método dialéctico como un arte de alumbrar nociones que en el interlocutor estaban latentes, logrando que descubra sus propias verdades. Según los testimonios

de su época, Sócrates era poco agraciado y corto de estatura, elementos que no le impedían actuar con gran audacia y gran dominio de sí mismo. Apreciaba mucho la vida y alcanzó popularidad social por su viva inteligencia y un sentido del humor agudo desprovisto de sátira o cinismo. Aunque fue un patriota y un hombre de profundas convicciones religiosas, Sócrates sufrió sin embargo la desconfianza de muchos de sus contemporáneos, a los que les disgustaba su actitud hacia el Estado ateniense y la religión establecida. Fue acusado en el 399 de despreciar a los dioses y de introducir nuevas deidades, la voz interior a la que Sócrates aludía a menudo. También fue acusado de corromper la moral de la juventud, alejándola de los principios de la democracia y se lo confundió con los sofistas (que considerados hombres sabios en los albores de la filosofía clásica fueron luego criticados como charlatanes), tal vez a consecuencia de la caricatura que de él realizó el cómico Aristófanes en la comedia *Las nubes*, representándolo como el dueño de una "tienda de ideas", en la que se enseñaba a los jóvenes a hacer que la peor razón apareciera como la razón mejor. Todas estas injurias culminaron en el 399, con su condena a muerte bebiendo cicuta. El último día de Sócrates es relatado por su discípulo Platón en el *Fedón*, uno de los diálogos con que este filósofo defendió, con el énfasis de su gran inteligencia, la situación del acusado. A partir de esta intervención de Platón, de obvia oposición a la sentencia que condenó a Sócrates, el movimiento socrático ganó terreno y sus efectos sobre la filosofía ateniense fueron incalculables.

> La tradicional y bien ordenada vida de Atenas quedó sometida al análisis agudo y, sin remedio, muchas nociones aceptadas perdieron crédito. Científico en su origen, este movimiento invadió muchos campos. Lo mismo la física, que las artes, la religión y la moral. Desarrollose, con esto, la afición con las nuevas ideas, alterose por completo la vida intelectual de Atenas y, por consiguiente, el drama[122].

Bowra trata a Eurípides como "hijo de ese movimiento", cargo evidente en las discusiones filosóficas que aparecen en sus piezas. Los nuevos postulados preconizados por Sócrates hallaron acogida, cuando no franco elogio, en las tragedias del poeta, aunque la condición de íntegra adhesión de Eurípides a las ideas del filósofo es puesta en duda por muchos. Hay quienes aseguran que lo suyo ha sido una cuestión más de simpatías que de adhesión incondicional (se afirma que Sócrates sólo iba al teatro cuando se representaban obras de Eurípides), pero Aristófanes, siempre con las garras afiladas para atacarlo, le atribuyó una militancia extrema que no parece haber sido tal. De todos modos en toda la obra de Eurípides campea un escepticismo y una intención crítica que no conoce antecedentes y que debe atribuirse, sino a una adscripción directa al movimiento socrático, al influjo que esas ideas obraron sobre él, acaso por el solo hecho de haber compartido el

momento en que eran difundidas. Tal vez esta posición simpática hacia el sofismo socrático haya sido la causa de que Eurípides, a diferencia de Esquilo y Sófocles, nunca haya sido convocado para intervenir en la vida política de la polis. Su desilusión, su escepticismo, pudo haberse apoyado en un motivo de peso: de las diecinueve obras de Eurípides que han sobrevivido, quince fueron escritas durante la guerra civil del Peloponeso.

Eurípides comenzó a participar en los concursos en el 454 o 455, pero recién en el 441 obtuvo un primer premio, según se deduce de las inscripciones en la *Crónica de Paros*. Solo logró cuatro a lo largo de toda su vida, un balance que lo diferencia de sus antecesores Esquilo y Sófocles y delata la apreciación menguada que se tenía de sus obras.

Su fuente fue, como para todos los trágicos, el pasado mitológico, pero los personajes de sus piezas son más "realistas", de conducta más cercana a la del ateniense cotidiano. "Los asuntos de la tragedia griega tenían que buscarse entre las historias de la Edad Heroica, y esta limitación sin duda entorpecía la índole moderna y 'progresista' de Eurípides"[123].

Contradictor de todos los dogmas, Eurípides se ubicó como el gran trasgresor que dio vuelta la mirada y vio, en la guerra de Troya, en cambio del triunfalismo de los griegos, el gran dolor que sufrieron los troyanos. Se destacó en el dibujo de los personajes femeninos, roles que en el teatro, paradójicamente, eran interpretados por hombres, siendo el amor pasional uno de sus temas preferidos. "Antes de él, el amor es desconocido como tema de conflicto dramático; él lo descubre para el drama"[124].

Eurípides fue criticado por su técnica, que restó espacio expresivo al coro, hasta el punto que en ocasiones parece desprendido de la fábula. También lo fue por la dilatada información que vierte en sus prólogos, que no solo anticipan el argumento sino la consecuencia de los hechos posteriores al final de la historia, y, finalmente, por la utilización del *deus ex machina*, procedimiento criticado por Aristóteles en la *Poética*.

Al final de su vida Eurípides, en el año 408 o 406, amargado y harto de la prolongada guerra civil entre Atenas y Esparta, se refugió en Macedonia y se puso bajo la protección del rey Arquealo I. Allí murió, se dice que despedazado por una jauría de perros rabiosos, aunque el hecho carece de rigor histórico, probablemente inventado por sus enemigos con la intención de metaforizar su condición de impío. En las Grandes Dionisíacas de esa primavera Sófocles se presentó de luto y sus actores y coreutas iban sin corona, en señal de duelo por el gran poeta muerto.

Se supone que escribió noventa y dos dramas, en donde se destacan dos grandes preocupaciones temáticas: la situación inhumana que padecían los

cautivos de guerra y el trato injusto dado a las mujeres griegas. Asimismo, no obstante el rótulo de "racionalista" que muy ligeramente le han adjudicado algunos estudiosos, es evidente que "Eurípides no pudo sustraerse a la permanente presencia de los mitos en los dramas trágicos, de los que forman como su estructura profunda, pero luchó durante toda su vida, y ya desde las primeras obras que conservamos, por despojar al mito de su lejanía y vaciedad, acercándolo al mundo de cada día"[125].

> Eurípides es profundamente innovador, respecto a sus antecesores, en el tratamiento de los mitos, pues aunque sigue a Esquilo en muchos aspectos, utilizando numerosos esquemas esquileos, siempre los renueva, concreta y ajusta a sus necesidades poéticas, bien en la misma saga mítica, bien en otros contextos. Así, el conocido enfrentamiento entre Apolo y las Erinias de la Orestíada esquilea, es aprovechado parcialmente por nuestro autor para la escena agonal de Apolo y la muerte en Alcestes[126].

La posteridad fue más cuidadosa con su material que con el de sus contemporáneos de la tríada: sobrevivieron diecisiete tragedias de este poeta, una cifra abundante en relación con la pobreza del legado de Esquilo y Sófocles. Habrá que sumar a la producción de Eurípides el único drama satírico de que disponemos, *El cíclope* o *Los cíclopes*, de fecha incierta. A continuación aceptamos la propuesta cronológica aportada por Juan Antonio López Férez.

Alcestes y *El cíclope* fueron estrenados en la misma fecha (438)

El cíclope es el único drama satírico del que disponemos, que Eurípides extrajo de un episodio de la Odisea, cuando el astuto héroe de Troya tropieza con el horrible monstruo de un solo ojo, el cíclope Polifemo.

Alcestes, por su llamativo final feliz, se acerca con dificultad a la condición de tragedia. Eurípides se basa en una vieja leyenda, la de una mujer, Alcestes, que ofrece su vida para salvar la de su esposo, Admeto. *Alcestes* formaba parte de una tetralogía, conformada además por *Las Cretenses, Alcmeón en Psófide* y *Télefo*. Ninguna de las tres son dramas satíricos, los que, por tradición, cerraban la participación de un poeta que antes había presentado tres tragedias. Eurípides solía hacer un cambio de matiz, en vez de finalizar con un drama satírico, lo hacía con una tragedia con final feliz, es por eso que, se supone que *Alcestes* haya sido la pieza que cumplió con esa función.

Medea (431)

No obstante ser considerada una de las obras más perfectas de Eurípides y de toda la escena ática, solo obtuvo el tercer puesto en el concurso. Trata la conocida historia de la experta en ciencias ocultas que, repudiada por su esposo Jasón, toma represalias, matando a este, a la mujer que iba a sustituirla y a los dos hijos que concibió con Jasón. Por fin, conducida por un carro alado (fiel aplicación del *deus ex machina*), escapa a Atenas. En esta obra de Eurípides "la pasión triunfa sobre la razón"[127].

Circularon varias versiones del mito de Medea, desde la comentada, las que señalan una reconciliación feliz entre Jasón y Medea, hasta aquellas que mencionan los fracasos de Medea, que no logra cometer los crímenes planeados y debe optar por el exilio en Asia o en Corinto. La elegida por Eurípides es, sin duda, la más cruel; también, sin duda, la versión más conocida, la que connota de inmediato con el nombre de la hechicera.

Los Heráclidas (430), que Bowra traduce como *Los hijos de Heracles.* Trata precisamente de Yolao y Alcmena, los hijos del mítico héroe ya extinto, quienes son perseguidos por Euristeo, quien había condenado a Heracles a cumplir con los famosos doce trabajos. Yolao, rejuvenecido en forma prodigiosa, consigue capturar a Euristeo, y a su vez Alcmena logra condenarlo a muerte. El gran tema de la obra es, sin duda, la antítesis entre el poder despótico y el derecho de gentes.

Hipólito (428)

La pieza, que obtuvo el primer premio, distingue a Eurípides como el dramaturgo griego que con más atrevimiento llevó a la escena los temas eróticos, a los cuales no estaba acostumbrado el espectador ático. El argumento es bastante conocido: la pasión desbordada de Fedra por su hijastro Hipólito, que no es correspondida por el muchacho. "Eurípides consigue hábilmente, mediante la oportuna caracterización de Hipólito y Fedra, convertir un mito de venganza divina en una tragedia de responsabilidad humana"[128].

Andrómaca (427)

Es un estudio sobre la situación de la mujer en tiempos de guerra, que no podía menos que sorprender a un auditorio que vivía en una sociedad donde la mujer ocupaba un lugar secundario. La complicada trama es resuelta al final con el recurso por el cual Eurípides fue tan cuestionado, el *deus ex machina*. La

diosa Tethis interviene atando los hilos sueltos de una historia que ella ayuda a cerrar.

Hécuba (424)

Es un tema del enemigo, un tema troyano, donde interviene Hécuba, la anciana reina de Troya, que tiene que soportar la muerte de su hija Polixena como ofrenda a la tumba del héroe Aquiles. "Hécuba, a pesar de la terrible angustia que la embarga, se adentra en discusiones de acendrado tono dialéctico respecto de temas entonces tan en boga, como si es más importante la educación o el nacimiento en noble cuna para el comportamiento de los hombres"[129].

Las Suplicantes (423)

El tema central es el de las madres de los hijos que combaten por la defensa u ocupación de Tebas. Las mujeres ruegan a Etra, la madre del mítico rey Teseo, la autorización para recoger los cadáveres de los argivos muertos en la dura batalla. Obtienen el permiso, por lo que el dramaturgo destaca la humanidad de sentimientos de los atenienses, "porque el derecho de los muertos a recibir paz definitiva en sus sepulcros era, por lo demás, ley no escrita aceptada unánimemente entre los griegos"[130]. Esta aseveración nos ayuda a comprender, si aún hiciera falta, la magnitud del conflicto que Sófocles maneja en Antígona.

Electra (415)

Escrita casi en coincidencia con su homónima sofoclea, y más lejos de Esquilo, que también trató el mismo mito (el único que fue tema de los tres trágicos), Eurípides rebaja la importancia de los dioses y hace sobresalir la humana decisión de los hermanos. Aunque al final de la obra la historia llega a su conclusión tradicional (Electra se casa con Pílades y Orestes es perdonado por el areópago), "el poeta critica el brutal motivo mítico: un hijo no ha de matar a su madre por muy mal que ella haya obrado"[131].

Las Troyanas (415)

Como en *Los persas*, de Esquilo, aquí no advertimos el desarrollo de un conflicto dramático sino la triste situación de la derrotada familia troyana, que sabe que su destino será la esclavitud y la servidumbre. Hécuba, la patética reina sujeta a la humillación, y Casandra, que profetiza un futuro de infortunio que nadie le

cree, son dos personajes imborrables, de los muchos de las tragedias euripídeas que han dejado huella eterna.

Heracles (414)

Mientras Heracles se encuentra cumpliendo con su último trabajo, la captura y muerte de Cancerbero, el usurpador Lico se hace cargo del gobierno de Tebas y amenaza matar a los familiares del héroe: su padre Anfitrión, su esposa Mégara y sus hijos. El regreso de Heracles frena el propósito, pero Hera, fiel a su resentimiento (se recuerda que Heracles es fruto de los amores adúlteros de su esposo, Zeus, con la mortal Alcmena), enloquece al héroe que mata a sus familiares recién liberados. Cuando recupera el sentido, Heracles piensa en el suicidio, acto que no realiza porque lo persuade su amigo Teseo. El mito muestra diferencias con la resolución teatral, en aquél Heracles comete sus crímenes no al final, sino al comienzo de sus dificultosos doce trabajos.

Ifigenia en Táuride (413)

La acción se desarrolla en los confines del mundo conocido, el tan temido universo bárbaro, donde se "sacrifica a los extranjeros"[132]. Esta sería la suerte que debería tocarle a Orestes, que llega a esas regiones escapando de las Erinias, y donde su hermana Ifigenia habita como sacerdotisa de Artemis, quien se había salvado del sacrificio dispuesto en Aulide. Entre ellos se produce uno de los más productivos y atractivos procedimientos de la tragedia: el reconocimiento.

Helena (412)

Eurípides trastoca la historia conocida; Helena, bellísima como la describe el mito, no ha viajado a Troya raptada por Paris, sino a Egipto, donde padece el acoso sexual del monarca local Teoclímeno. La llegada de Menelao, su legítimo esposo, crea más peligro a la situación; Menelao, como todo extranjero en territorio egipcio, debe ser ajusticiado. Por último, mediante una estratagema de Helena, la pareja consigue escapar en un navío.

Ión (412)

El piadoso Ión, ajeno a los ajetreos del mundo, cuida del templo de Apolo en Delfos. Ión fue fruto de una pasión momentánea del dios, que lo concibió con Creusa. Es precisamente Creusa la que provoca el conflicto, cuando llega

reclamando a su hijo y, ante la imposibilidad de lograr su posesión, intenta envenenarlo. Por fortuna el intento fracasa y da lugar al reencuentro de madre e hijo, que la irresponsabilidad del dios Apolo había evitado hasta este final.

Las Fenicias (410)

Aquí Eurípides replica el tema esquiliano de Los siete contra Tebas, haciendo acumulación de otros temas míticos que el poeta trata desde su enfoque personal. Según Bowra, ya los límites del arte trágico le resultan estrechos al poeta.

Ifigenia en Áulide (409)

Algunos juzgan que esta pieza está inacabada. Se tiene la certeza de que se conoció en un estreno póstumo, que tuvo lugar en Macedonia, donde obtuvo el primer puesto en el concurso. Desarrolla el conocido mito de la adolescente Ifigenia que, convocada con el engaño de casarla con Aquiles, llega a Áulide para ser sacrificada y así permitir que los vientos vuelvan a soplar en favor de la paralizada flota aquea. "La importancia dada a la psicología interna de los personajes, con un profundo examen de los cambios de opinión; el tema del sacrificio libremente arrostrado; el patetismo de las situaciones hacen de esta pieza una de las más interesantes de las última etapa de nuestro escritor"[133].

Las bacantes (409)

Antes de terminar la guerra del Peloponeso, Eurípides partió de Atenas para vivir sus últimos años en Macedonia. Algunos consideran que esta obra es la última de Eurípides, datada en el 405 en cambio del 409 (así lo afirma López Férez), representada póstumamente en ese refugio final, por un hijo o un sobrino del poeta, obteniendo el primer premio en el concurso.

Mucho espacio requeriría el análisis de la obra más extraña de Eurípides, que relata el regreso de Dioniso a su patria, Tebas, donde cautiva a las mujeres (las Bacantes del título, que Graves llama Ménades) y se enfrenta al rey Penteo, que se niega a reconocerlo como dios. El castigo que recibe es tremendo: su propia madre, enloquecida por Dioniso, lo decapita. Para algunos comentaristas es un regreso de Eurípides a las fuentes arcaicas de la tragedia, un tributo tardío de un arrepentido al dios Dioniso. Otras opiniones destacan exactamente lo contrario, el texto contiene una crítica directa a la religión primitiva del exceso y el frenesí báquico. Entre ambos puntos, respeto o condena de la tradición, caben las mil variantes de

interpretación de una pieza que, quizá como ninguna otra tragedia euripideana, se ofrece para múltiples lecturas.

Orestes (408)

El protagonista, exhausto y enfermo, espera frente al palacio paterno la decisión de los argivos acerca de su matricidio. Lo asiste su hermana Electra. Intervienen otros personajes del ciclo troyano, derivando el conflicto hacia zonas tan complicadas y efectistas que solo pueden ser resueltas por Apolo, que interviene con el recurso del *deus ex machina.*

Se conocen otros títulos de obras de Eurípides de los cuales solo han sobrevivido fragmentos: *Télefo, Los Cretenses, Alejandro, Hipsípila, Faetón, Antíope* y *Erecteo*. Como ocurre con frecuencia en la historia del arte, este poeta que obtuvo sólo cuatro triunfos en los concursos y que, comparado con los dos miembros de la tríada, gozó de escasa consideración en su época y sirvió de escarnio para el insaciable comediógrafo Aristófanes, "empezó a triunfar ininterrumpidamente tras su muerte"[134]. Menandro, el artífice de la Comedia Nueva que trataremos a continuación, lo tuvo como referente y en Roma tanto Ennio como Séneca, en especial el segundo, trataron temas euripídeos.

En pleno Renacimiento, Eurípides fue el primer trágico en ser impreso y el primero en ser traducido a las lenguas modernas: al francés en 1507, al italiano en 1519, al español en 1528, al inglés en 1566 y al alemán en 1584. Pero sin duda donde tuvo mayor predicamento fue en Francia, cuando los clasicistas Corneille y Racine lo tomaron como uno de sus principales modelos, lo mismo que Goethe, en Alemania, que en el siglo XVIII compuso su propia versión de *Ifigenia en Táuride.*

La comedia griega

Es unánimemente aceptada la noción de que la comedia griega se divide en Comedia Antigua y Comedia Nueva. Ambas se desarrollaron muy ligadas a la coyuntura política y cotidiana y, de acuerdo con la célebre definición aristotélica, jugada por hombres vulgares, de tal modo muy poco cercana a los mitos de la edad heroica. El comediógrafo griego debía, entonces, proponer e inventar sus propias historias. El resquemor de los comediógrafos por esta carga se hizo sentir. Antífanes, un poeta cómico que vivió entre el 408 y el 334, y del cual no conocemos nada de su producción, protestó por el esfuerzo que se les exigía, a

diferencia de los trágicos que fácil y legítimamente podían echar mano de la legendaria gesta homérica, inagotable en cuanto a temas e historias.

> ¡Afortunada la tarea del poeta trágico! Antes de que se pronuncie una sola palabra el espectador conoce el tema […] Al mencionarse el nombre de Edipo conoce todo lo demás[135].

La comedia, entonces, se refería en forma farsesca a cuestiones de la vida corriente, compuesta por situaciones cotidianas que ahora pueden resultarnos incomprensibles o de aprehensión dificultosa si no contamos con la explicación a pie de página. Plutarco, autor de la ya nombrada *Vidas paralelas*, pintó a los comediógrafos como hambrientos del escándalo, verdaderos cazadores de chismes, siempre al acecho de motivos que les permitieran satirizar y ridiculizar. Da muchos nombres de comediógrafos, noticias sobre cuarenta y dos, sin duda de circulación en su tiempo, pero de los cuales no ha llegado nada hasta nosotros.

La aparición de la comedia es tardía respecto a la tragedia, pero de vida mucho más larga, se mantendrá vigente durante dos siglos, siempre actuando de contrapunto fantástico, cómico, de ese otro género "mayor", la tragedia, donde intervienen el dolor y la muerte, donde todo lo vulgar y cotidiano está proscrito.

Recién en el año 487 o 486 se representó una comedia en las Grandes Dionisíacas atenienses, que ganó Quiónides. Este retraso responde, para algunos comentaristas, a una importante razón: la comedia apareció en el preciso momento de la crisis del Peloponeso, cuando como consecuencia del resquebrajamiento social y político, que incluyó también lo religioso, fue posible burlarse de los mitos.

Aristóteles le asigna a la comedia un comienzo más lejano, la vincula con los himnos fálicos a los que concede nacionalidad dórica y origen siciliano, ignorando las dudosas noticias históricas que designan a un desconocido Susarión como el primer poeta cómico.

> Pero quien creó las máscaras, los prólogos, la cantidad de actores y todo lo demás es algo que se ignora. El componer la fábula fue cosa de Epicarmo y Formis [Siracusa, siglo v]; ello vino desde un principio de Sicilia, mas, entre los de Atenas, fue Crates [siglo v] quien […] empezó a componer en general diálogos y fábulas[136].

Sobresale también como comediógrafo el nombre de otro siciliano, Epicarmo (550-460), de quien Platón tenía gran estima no solo como poeta cómico sino también como hombre sabio y hasta como filósofo. Los investigadores solo están

en condiciones de mencionar treinta y siete títulos de este longevo poeta (nótese que vivió noventa años), que pueden leerse dificultosamente a través de mínimos fragmentos, de modo que su fama y eficacia cómica ha quedado más en conjetura que en certeza.

Comedia Antigua y Comedia Nueva

La diferenciación entre Comedia Antigua y Comedia Nueva corresponde a la crítica helenística, estableciendo límites imprecisos y un derrotero de obras y autores imposible de seguir para nosotros. Estos estudiosos no han alejado las dificultades para llegar a conformar la estructura canónica de la comedia en general y de la antigua en particular, pues el género (o subgénero) no tuvo la fortuna de haber sido tratado por Aristóteles en su *Poética* con tanta prolijidad como lo hizo con la tragedia. El modelo de la Comedia Antigua se reconstruyó a través de las once obras conservadas de Aristófanes, ya que no cabe otro recurso ante la falta de otras fuentes que nos permitan comparar y encontrar reglas distintas y tal vez más generales. Acaso estamos cometiendo el error, al tomar este partido, de aceptar como modélica la forma de un autor que quizás trabajó una poética propia, diferente a la de sus contemporáneos, de modo que deducir la estructura dramática de la Comedia Antigua a través de sus obras, que por otra parte son una minoría de las tantas que escribió, entrañan un riesgo. Pero este ha sido aceptado por la historia del teatro hasta tanto nuevas investigaciones encuentren documentos que afirmen la validez de la matriz aristofánica o desbaraten la teoría. No hay respuestas para la pregunta de cómo serían las comedias de Eupolis, dicen que leal rival de Aristófanes, hasta que acusaciones recíprocas de plagio los convirtieron en enemigos acérrimos.

El peligro de errar es aun mayor si tenemos en cuenta que el propio Aristófanes, en *Las nubes*, afirma ser un poeta diferente y mejor que sus colegas. En la *parábasis* (ya definiremos el término) de esa comedia el corifeo se dirige al público para acentuar precisamente esa distinción.

> He venido sin haberme cosido encima un pedazo de cuero colgandero/
> rojo en la punta y bien grueso, para hacer reír a los niños;/
> ni se ha mofado de los calvos, ni ha bailado el "cordax"[137],/
> ni el anciano que recita los versos sacude con su bastón/
> al que se le pone por delante, ocultando chistes malos,/
> ni ha interrumpido con antorchas, ni grita "ay, ay"/
> sino que ha venido confiada en sí misma y en sus versos./
> Y en cuanto a mí, siendo como soy un poeta de tal altura, no presumo
> como un melenudo cualquiera,/

> ni pretendo engañaros poniendo en escena una y otra vez las mismas historias,/
> sino que estoy siempre inventando y presentando nuevos argumentos,/
> totalmente diferentes unos de otros y todos ellos ingeniosos[138].

Estas opiniones pueden ser fatuas expresiones de una persona sin capacidad de autocrítica, con un exceso de autoestima o, tal vez, fieles al reflejo de la realidad, donde los competidores de Aristófanes, que varias veces le arrebataron el primer premio en el concurso, caían en lo más bajo y demagógico para ganarse el favor del público y del jurado, aunque en el camino dejaran toda intención de enaltecer el género. Todas estas especulaciones hacen posible la duda de que la Comedia Antigua responda solo al modelo aristofánico, sin presencia de otros procedimientos o utilización de estructuras distintas por parte de otros comediógrafos. Con esto no tenemos intención alguna de menoscabar a Aristófanes, un poeta que junto con los tres trágicos forma el excelente cuadro poético de la Grecia antigua. El hecho de ser el único comediógrafo con textos sobrevivientes –los once que podemos disfrutar en el presente es la cuarta parte de su producción total–, es en todo caso una afortunada circunstancia de la historia que también tiene una explicación.

> Sorprende, en comparación con el destino sufrido por la obra de tantos cómicos antiguos, el que de unas cuarenta y cuatro comedias que se le atribuyen, se haya conservado la cuarta parte. Pero no fueron sus excelencias literarias las determinantes, sino que gracias a los aticistas, que encontraban en Aristófanes una de las fuentes más puras de la lengua ática de la segunda mitad del siglo v, podemos contar con esta muestra sin par: once comedias, títulos y algunos fragmentos del resto, que cubren la mayor parte de la producción del poeta, cuarenta años aproximadamente[139].

La acción de la comedia aristofánica siempre está situada en el presente. Como ya se refirió, no representa los acontecimientos de los tiempos míticos que son el combustible de la tragedia; Aristófanes tampoco duda en romper la ilusión escénica haciendo que el actor o el corifeo se dirijan al maquinista logrando la risa del público (el recurso cómico que veinticinco siglos después y en otro soporte, la televisión, usó con frecuencia nuestro Alberto Olmedo). El presente de Aristófanes estaba cargado de conflictos por la Guerra del Peloponeso. Pacifista a ultranza, Aristófanes no se privó de ningún recurso para condenar la guerra y pedir la paz, dando lugar en sus comedias a la demagogia y obstinación de quienes sostenían la necesidad de continuar el enfrentamiento con los espartanos, sin medir las consecuencias que semejante actitud provocaba en la población, en especial en las zonas rurales. El griego urbano podía protegerse dentro de una ciudad amurallada

y el campesino podía imitarlo, tal como lo hizo, pero los sembradíos quedaban descuidados, a expensas de la destrucción por parte de los espartanos, quebrando por años la expectativa de una vida mejor para todos aquellos que se habían dedicado a la labranza.

Aristófanes no ahorró ni insultos ni injurias para denunciar la situación, el ataque satírico contra las personas es el procedimiento recurrente de la Comedia Antigua –calificada como "una literatura con entrañas" por Alfonso Reyes–, incluso contra atenienses vivos que con frecuencia estaban presentes en el teatro. Durante la representación de *Las nubes*, donde Sócrates era descrito como una gallineta que se pavoneaba al caminar, el filósofo, presente en el teatro, se dio a conocer para que el público advirtiera el parecido con la máscara del actor que lo interpretaba en escena.

> Los personajes bien conocidos de Atenas son en ella ridiculizados constantemente […] En la culminación de su grandeza, los atenienses se complacían en que se hicieran burlas a expensas suyas, y toleraban de buen humor cualquier censura de sus costumbres o de su política. Los comediantes podían imitar a los hombres públicos sin que se los persiguiera ante los jueces por falta de respeto o difamación. A veces se propasaban, naturalmente, y entonces se los multaba, como aconteció a Aristófanes con Cleón, por ridiculizar a su ciudad ante los aliados y extranjeros que concurrían a Atenas en ocasión de ciertos festejos [para pagar el tributo o phoros correspondiente][140].

Tampoco existía pudor para referirse a cuestiones sexuales mediante un lenguaje franco, directo, capaz de llamar por su nombre a los genitales de hombres y mujeres.

La parodia fue otro de los procedimientos favoritos. Cayó bajo este tópico hasta la literatura más consagrada, tal como la huida de Odiseo de la caverna del cíclope, parodiada en *Las avispas.*

Como ya hemos dicho, lo individual en la comedia estaba captado mediante tipos populares, campesinos, las personas que Aristóteles designó como vulgares. En las comedias de Aristófanes encontramos, por ejemplo, al inmediato predecesor del soldado fanfarrón (el personaje de Laques en *Los acarnienses*) que luego Plauto reestablecería en la comedia latina y tendrá una productividad que lo llevará a convertirse en el Falstaff shakesperiano o en el Matamoros de *La ilusión cómica* de Corneille.

No quedan dudas de que la organización dramática de la Comedia Antigua es tributaria de la tragedia, aunque algo más compleja. Con ella, comparten el

prólogo y la *párodos*, irrupción inicial y tumultuosa del coro, que enlaza con el *agón*, presente también en la tragedia aunque en la comedia es un elemento permanente e irreemplazable que ocupa el primer episodio. Los límites entre *párodos* y *agón* son difíciles de establecer, por lo que algunos prefieren tomarlo como un conjunto indiferenciado. En el *agón* de la comedia siempre triunfa el personaje que tiene la última palabra, donde se representan las ideas del poeta ("la comedia ateniense siempre es una obra de tesis", explica Roland Barthes). Vemos el recurso en toda su envergadura en el debate entre Esquilo y Eurípides, que Aristófanes imagina en *Las ranas*.

El prólogo, de unos doscientos o trescientos versos (tan largo como el prólogo y el primer episodio de una tragedia), estaba a cargo de algunos de los personajes de la comedia o, por lo general, de los secundarios. Aquí Aristófanes jugaba con las expectativas del público, retardando la acción por medio de trucos y malentendidos, hasta que por fin aclaraba en qué consistía la idea cómica de la representación.

> Una vez despertada la atención del espectador [mediante el prólogo] se le condiciona de modo que acepte sin reservas la fantástica lógica burlesca que constituye la médula de la comedia[141].

Debe añadirse la *parábasis* (inexistente en la tragedia) que volvía a exasperar el interés del público. Era el momento en que el coro se despojaba de los adornos que le imponía la ficción (máscaras y trajes) y a cara descubierta, con frecuencia representados por el corifeo, el jefe del coro, exponía situaciones de la política local, tales como los conflictos cotidianos que padecían los griegos (algo que con esfuerzo podemos comparar con el monólogo de la vieja revista porteña o los actuales de Enrique Pinti). En otras palabras, la *parábasis* era un verdadero intermedio, carente de acción y de condición mimética, un elemento extraño que producía la ruptura de la ilusión escénica donde el autor se hacía oír reclamando por cuestiones del momento. Aristófanes la usó, en una de sus obras, para repudiar al jurado que no lo había premiado en el concurso anterior. La *parábasis* como recurso dramático fue tendiendo a desaparecer; en la *La asamblea de las mujeres* y en *Pluto*, no hay tal, acaso por haber sido escritas estas obras en un contexto muy diferente, en una Atenas derrotada por los espartanos.

La segunda parte de la comedia se componía de una sucesión de episodios, de número variable, donde el vencedor del *agón* inicial, iba afirmando su victoria mediante el uso de otros (podían ser muchos). La comedia terminaba con el *éxodo*, un tumultuoso y jubiloso final, también aplicado en la tragedia, que el coro, en su salida, matizaba con situaciones extravagantes, algunas eróticas.

Del mismo modo que la tragedia, el esquema de la comedia no calcaba con exactitud y paso a paso las instancias argumentales que fuimos marcando. Hay variados ejemplos de desobediencia literaria a este modelo aun cuando nunca escapaban demasiado de la matriz descripta. *Los arcanienses* y *Los caballeros* cuentan con dos *parábasis*; la *parábasis* de *Las tesmoforias* no se desprende del argumento, sino que es afín con lo que ocurre en escena; y, como se dijo, *La asamblea de las mujeres* y *Pluto* no tienen *parábasis*.

La Comedia Nueva, que aparece luego, es sucesora y versión degenerada de la Comedia Antigua. Se reconoce también a través de la obra de un único poeta, Menandro (343-283), con la dificultad agregada de que de este se ha conservado una única obra, *El misántropo*, con deterioros y faltantes pero en condiciones aptas para reconstruir la trama y comprender la poética del autor.

Si nos atenemos, entonces, al cotejo entre Aristófanes y Menandro mediante estos pocos elementos –una obra de Menandro y once de Aristófanes–, podemos asegurar que la Comedia Antigua y la Comedia Nueva se distinguen bastante una de otra. Por circunstancias históricas que lo explican, la Comedia Nueva perdió la virulencia y el espíritu fustigador que supo utilizar Aristófanes.

> Nunca más encontraremos la sátira política y personal como eje fundamental de la estructura cómica sino como meras incidencias, la invectiva burlesca se dirige casi siempre contra gente pequeña: parásitos, pisaverdes, glotones, afeminados, rufianes de menor cuantía[142].

El coro, portavoz de estas críticas, con frecuencia feroces, y por lo tanto generador de controversias, fue cediendo en importancia, dejando lugar al diálogo. "El coro [en la Comedia Nueva] se reduce a unos cuantos parrandistas que irrumpen en escena a modo de entreacto sin relación con la acción"[143].

"Se ha acabado el tiempo de las preguntas", afirma Roland Barthes. En la Comedia Nueva desaparecen la *párodos*, el *agón* y la *parábasis* y, por consecuencia, la crítica a la sociedad. Estudiosos han manifestado que con Dífilo y Filemón, dos comediógrafos de los cuales no conocemos obra, y con Menandro, va tomando existencia los primeros rasgos de lo que podríamos llamar una comedia de intriga o de caracteres, que tendrá, siglos después, a Molière como pionero.

La Comedia Nueva se vio beneficiada por una supervivencia notable; hay datos que informan que las piezas de Menandro todavía se representaban en el siglo v de la era cristiana.

En tiempos del poeta se ofrecían divididas en cinco partes (nos negamos a llamarlas actos) y solían ir precedidas de un prólogo. En el caso que conocemos,

el de *El misántropo*, es el dios Pan el que está cargo de este quehacer. Pan era el dios de los pastores y rebaños en la mitología griega. Era, también, el dios de la fertilidad y de la sexualidad masculina desenfrenada. En muchos aspectos, guarda cierta similitud con Dioniso.

Los actores aparecían en escena vestidos con *palio* (de donde surgirá, posteriormente, el nombre de comedia palliata), cubierta la cara con una máscara que tipificaba al personaje. La ambientación correspondía a una plaza o a una calle que corría frente a los domicilios de los personajes o delante del templo. Sus personajes eran individuos comunes, sumidos en problemas domésticos de poca monta.

> En las diferentes comedias, cada uno de estos personajes hace notar su sencilla idiosincrasia, en la que no caben preocupaciones que podrían ser consideradas trascendentes. A ellos les importa lo inmediato y concreto, no son seres –como en el drama griego, e incluso en la Comedia Antigua– que se ocupen siquiera de asuntos de la comunidad, ni mucho menos de cuestiones religiosas y filosóficas […] Cada uno de [estos personajes] se convierte en un prototipo humano, y, en las diferentes comedias, muy a menudo se repiten no solo las situaciones, sino los mismos personajes[144].

El propósito fundamental de la Comedia Nueva fue provocar la risa. Esto explica, por ejemplo, la escasa participación del coro, reducido a danzar durante los interludios entre episodios, sin texto y ninguna intervención en la intriga. Se supone que en las partes dialogadas el coro permanecía al margen y en silencio. Esta intervención secundaria se ve reflejada incluso en las publicaciones de las comedias de Menandro, donde se marca solo la ubicación del coro en los entreactos sin ninguna otra indicación.

Los módicos alcances críticos de la Comedia Nueva, su deliberada trivialidad, hicieron que muchos comentaristas de la antigüedad le concedieran pocos méritos y la trataran desde una perspectiva desdeñosa y desvalorizada. Pero la Comedia Nueva, y en especial las obras de Menandro, ganaron en importancia porque fueron los intertextos más reconocibles en la comedia latina posterior de los romanos Plauto y Terencio.

Aristófanes

Aristófanes nació entre el 450 y el 445 y era hijo de Filipo, que se supone fue un rico colono ateniense establecido en la isla de Egina. Murió en el 388, año en que estrenó *Pluto*.

Aristófanes mostró su obra cuando la guerra civil del Peloponeso pasaba por su momento más álgido, de modo que todas fueron representadas mientras se desarrollaba la contienda, con excepción de las dos últimas, *La asamblea de las mujeres* y *Pluto*. Acaso por esa circunstancia, el cese de las hostilidades, estas dos piezas perdieron la fuerza dramática de las anteriores comedias aristofánicas, lo que le vale a Rodríguez Adrados considerarlas como "las menos significativas de todas y provistas ya de algunas de las características de la comedia [nueva] posterior"[145].

Desde la sátira y la crítica política tomó partido por la paz con los espartanos, en contra de la *hybris* ateniense y a favor de la recuperación de los viejos valores de la polis, un objetivo muy claro en *Las ranas.* Compartió el canon de la Comedia Antigua con otros autores –Eupolis, Cratino–, de los cuales desconocemos sus obras.

No se sabe tampoco cuántas obras escribió pero se tiene noticia de que cuarenta y cuatro títulos de su autoría ingresaron a la biblioteca de Alejandría. Como anotamos, tenemos a nuestro alcance solo once de esos textos.

También como se dijo más arriba, la Comedia Antigua critica circunstancias del momento y hace sátira[146] con los acontecimientos políticos. Aristófanes atacó desde el escenario al tirano Cleón *(Los caballeros)*, operó en favor de la paz, su tema obsesivo *(Los acarnienses, Lisístrata, La paz)*, y empujado por sus ideas conservadoras (se reitera, expresadas en *Las ranas*) atacó las novedades intelectuales que comenzaban a aportar los sofistas y luego Sócrates *(Las nubes).*

La insistencia en las críticas le trajo asimismo algunos contratiempos y desdichas, que incluyen, por ejemplo, la duda que se hizo circular de que Aristófanes no era ateniense, suposición que lo habría confinado a la condición de bárbaro o meteco, perdiendo de ese modo los importantes derechos de la ciudadanía.

Aristófanes comenzó su actividad con una obra perdida, *Los convidados*, del 425, que firmó con seudónimo. Se entiende que tomó esa actitud por no tener la edad suficiente, teniendo que ceder a Calístrato los derechos de representación. La continúa con *Los babilonios* (429), donde por primera vez ataca los afanes bélicos de los tiranos Nicia y Cleón, sucesores del recientemente muerto Pericles.

La cronología de las obras conservadas, aceptando otra vez el criterio de Bowra, es la siguiente.

Los acarnienses (425)

Los historiadores consideran que es la tercera obra escrita por Aristófanes, pues (ya lo hemos señalado) cuentan dos anteriores que se perdieron. En esta pieza

Aristófanes, presentada en las Leneas, vale decir con ausencia de extranjeros en el teatro, toca su eterno tema, el de la paz, satirizando al partido de la guerra y la soberbia de sus generales. Se especula que la parodia se apoya en un texto de Eurípides, *Télefo*, perdido para nosotros, un extraño recurso si tenemos en cuenta que Eurípides no contaba con su simpatía.

Los caballeros (424)

Esta es la pieza donde ataca a Cleón y por lo cual Aristófanes fue multado (otros afirman que fue por *Los babilonios*). El poeta hace una crítica divertida de la democracia y pone en escena a personajes públicos, además del mencionado Cleón, tal como Nicias y el gran orador Demóstenes. No obstante su causticidad, la obra obtuvo el primer premio en las Leneas de ese año, por encima de Cratino y de Aristómenes. Cabe, entonces, mencionar la paradoja de que aquellos que lo premiaban por su mensaje pacifista, luego votaban por la continuidad de la guerra.

Las nubes (423)

Fue presentada en las Grandes Dionisíacas Urbanas. Obtuvo el tercer premio, derrotado por Cratino y Amipsias. El poeta consideró injusto el veredicto y se dispuso a rehacer la obra (es la versión que nos ha llegado) pero por razones ignoradas nunca pudo volver a presentarla. Esta era una sátira a los sofistas y, en especial, a Sócrates, a quien confundía con ellos. La trama los presenta enseñando por dinero (un hecho infamante para los atenienses) en una escuela que, con ironía, Aristófanes llamó "El pensadero". La imagen que ofrece del filósofo parece bastante alejada de la verdad histórica. "Sócrates era bastante hostil a las técnicas retóricas, así como al principio de enseñar a cambio de dinero […] Aristófanes atribuye a Sócrates prácticas y creencias que podría haber atribuido a los sofistas o a otros intelectuales, ignorando lo que le distinguía de ellos"[147].

Las avispas (422)

Comedia política que porta otro ataque al demagogo Cleón, esta vez sin la virulencia de *Los caballeros.* En la *parábasis*, Aristófanes se refiere al viejo conflicto con el gobernante y al castigo que recibió por haberlo satirizado. Aquí se burla de todo el sistema político ateniense, de la Bulé de los quinientos, a quien Aristófanes acusa, acaso con razón, de estar formada por demagogos que emiten juicios parciales cuando las cuestiones jurídicas afectaban a los ricos.

***La paz* (421)**

Es una fantasía política, esperanzada por la corta paz obtenida por Nicias, que durante un tiempo logró cesar la guerra entre Atenas y Esparta. El poeta crea un ingenioso mundo irreal: un ateniense hastiado de la guerra monta un escarabajo y vuela hacia el Olimpo, que encuentra deshabitado de dioses, también hartos de las pugnas entre los hombres.

***Los pájaros*, por lo general traducida como *Las aves* (414)**

Un paso más del dado en *La Paz,* cuando Atenas se jugaba el futuro invadiendo la Sicilia espartana. Dos aventureros convencen a las aves de que construyan un imperio en el cielo. Para Bowra, una de sus obras maestras; para Rodríguez Adrados una obra muy accesible al gusto moderno.

***Lisístrata* (411)**

La última fantasía política de Aristófanes. Desilusionado por la continuación del guerra peloponesia –se había roto la breve tregua–, le concede a las mujeres el derecho de detener la matanza. El nombre de la heroína, Lisístrata, "la que disuelve los ejércitos", es un resumen de las intenciones del autor. "Lisístrata es seria y triste debajo de sus bromas y de su obscenidad –nos dice Rodríguez Adrados–. Mira con compasión la suerte de las mujeres, sin voz ni voto en las decisiones de guerra y paz y teniendo que sufrirlas"[148].

***Las tesmoforias* (411)**

A punto de terminar la guerra, muy marcado el fracaso de Aristófanes de detener la contienda con la modesta arma de la comedia, vuelve a Eurípides, reiterando que este no contaba con su aprecio. Presentada en las Grandes Dionisíacas (no sabemos nada de su suerte), arremete contra la propensión del poeta trágico de convertir a las mujeres en protagonistas de sus obras, por lo que ellas deciden vengarse de esta inconsulta utilización.

***Las ranas* (405)**

Aquí Aristófanes hace crítica literaria, la primera de la que se tiene noticia en el mundo griego (anterior, en muchos años, a la *Poética* de Aristóteles). Fue presentada en las Leneas y, además del primer premio, obtuvo el raro honor de que se le concediera una reposición. Escrita apenas después de la muerte de Eurípides

(autoexiliado en Macedonia), Aristófanes lo hace enfrentar a Esquilo en un *agón* donde se juegan valores literarios y morales que arbitra el mismo Dioniso (una de las pocas veces que el dios del teatro aparece en escena). En esta obra, ya bastante citada en este capítulo, Eurípides recibe el mayor menoscabo, es un ataque directo a su modernidad poética y una defensa del arcaísmo de Esquilo, pero, también, un interrogante, a cargo del propio dios, de cómo alcanzar la paz, respuesta que le tendrían que dar los dos grandes trágicos que tiene bajo juicio.

El fin de la Guerra del Peloponeso, con la derrota de Atenas, le quitó a Aristófanes el piso, hasta entonces óptimo, para desarrollar su ironía y su sarcasmo. Un pueblo vencido no quiere ni puede reírse. En este marco poco propicio el poeta produce dos obras más.

La asamblea de las mujeres (392)

Es una obra de transición, ya que preanuncia a la Comedia Nueva, que elimina la crítica de la política contemporánea. El conflicto, en vez de político, es económico: ¿cómo sobrevivirá Atenas después de la derrota en la guerra? Entre las propuestas, hay algunas vinculadas con *La República* de Platón, a quien Aristófanes ridiculiza. No hay datos de que Aristófanes haya conocido el texto del filósofo, pero seguramente tenía noticias de su existencia y se hizo cargo de sus ecos. El plan disparatado de las mujeres de esta historia anticipa "cosas de los filósofos reformistas que, a lo largo del siglo iv y aun después, intentaron edificar sobre nuevas bases la vida pública, acudiendo en ocasiones a la presentación de utopías no muy distantes de las de los cómicos"[149].

Pluto (388)

Es esta la última comedia de Aristófanes, aunque se sabe que dejó dos sin estrenar que no han llegado hasta nosotros –*Cócalo* y *Eolosicón*–, de representación póstuma por su hijo Araro. *Pluto* anuncia con mayor claridad el nuevo período de la vida del género, la Comedia Nueva, cuyo artífice, único y reconocido, siquiera para nosotros, será Menandro.

Menandro

Menandro nació en el 342 a.C., en el seno de una familia acomodada y murió en el 292 a.C.

La historia lo considera como el máximo exponente de la Comedia Nueva, aunque no se sabe demasiado de Menandro mismo; de las ciento cinco obras que escribió nos llegaron cuatro con distintos grados de deterioro. La más completa, faltan solo tres versos, fue hallada en el año 1959 y lleva el título de *El misántropo* o *El Díscolo*; las otras tres, de acceso fragmentario por desconocimiento de muchas de sus partes, son *La de Samos, El escudo y El campesino*[150].

Menandro escribió *El misántropo* a los 26 años, ubicó la historia en un ambiente rural donde habita un viejo misántropo, Cnemón, un solitario que repele las relaciones humanas y que aspira a vivir solo de por vida. En este cuadro se desarrolla la trama amorosa cuyo objetivo no es otro que hacer ver a Cnemón el error que conlleva la soledad y su rechazo a las relaciones afectivas. Finalmente Cnemón comprende lo absurdo de su posición, y la comedia termina con una fiesta de bodas a la que ha de acudir el viejo. Menandro ataca el vicio de la insociabilidad, pero sin cargar demasiado el defecto en el viejo Cnemón, pues el personaje tiene carnadura para producir incluso simpatía.

Lo cierto es que le tocó a Menandro vivir y producir en medio de un desgarramiento análogo al que padeció Aristófanes: este sufrió la guerra civil del Peloponeso, Menandro actuó en el marco de sumisión de su ciudad, y de toda Grecia, al imperio macedonio de Filipo y Alejandro.

La guerra, por supuesto, es uno de sus temas, pero el que mayor preponderancia tiene en sus obras es el del amor, lo que lo hace dependiente del precursor de estos conflictos, el trágico Eurípides. Sus historias, como las de todos los comediógrafos, son inventadas y suceden en el mundo de las gentes para las que son escritas, bastante lejos del universo de leyendas y mitos que alimentó el pasado teatro griego.

> En este ambiente [el mundo helenístico] se desarrollan las comedias de Menandro, que contienen, puede decirse, todo lo que quedaba todavía vivo de la antigua comedia política y la tragedia euripídea, después de la disolución de la democracia de la polis y del culto a Dioniso. Sus personajes pertenecen a la clase media y baja, su acción gira alrededor del amor, el dinero, las herencias, los padres avaros, los hijos atolondrados, las cortesanas codiciosas, los parásitos mentirosos, los criados ladinos, los niños abandonados, los gemelos confundidos, los padres perdidos y vueltos a encontrar. El tema amoroso no puede faltar en ninguna circunstancia[151].

El drama satírico

Por último se puede hablar de un tercer género dramático: el drama satírico, que podemos ubicarlo más cerca de la tragedia que de la comedia. Lesky le dedica atención a este tema y afirma que el hecho de que la tragedia y el drama satírico, aun obra menor, fueron cultivados por los mismos autores elimina cualquier duda acerca de que ambas modalidades se constituyen a partir de las mismas o parecidas hipótesis literarias.

> La tradición exigía a los autores de tragedias que cerraran la trilogía con una obra, más breve y frecuentemente relacionada temáticamente con los dramas anteriores, de carácter burlesco. Es muy probable que esta costumbre no sea más que el resultado del intento de restablecer una situación originaria, cuando el contenido de las obras eran de carácter dionisíaco con numerosos elementos rituales entre los que se contaban la presencia de sátiros, la obscenidad, etc. Se consolidó así una situación en que a las tragedias seguía otra obra que era definida ya en la antigüedad como […] tragedia en broma, es decir, una pieza que, con forma y dicción trágica, ponía en escena ciertos mitos en los que se aunaba a un héroe con un rebaño de sátiros, con Sileno, a la cabeza [a medio camino de su rol de corifeo de los sátiros y de actor individual], en una acción con evidentes rasgos grotescos con la finalidad de procurar alivio a los espectadores abrumados por los horrores de la trilogía precedente[152].

Rodríguez Adrados reafirma lo dicho, estrecha la relación entre drama satírico y tragedia, en detrimento de la comedia, sosteniendo que son muy débiles los vínculos entre ambos géneros, no obstante que ambos apelen a la jocosidad y al desenfado.

> La comedia tiene puntos comunes con [el drama satírico], aunque renuncia, casi siempre, a la presentación del mito heroico e insiste mucho más en lo fantástico, paródico, obsceno, etc[153].

Roland Barthes, mediante una discutible opinión, le reconoce al drama satírico una existencia anterior a la de la tragedia. De acuerdo con su criterio, proviene del país de los dorios –de donde también es originario el ditirambo y los himnos fálicos–, y se "debió probablemente a Pratinas su introducción en Atenas, más o menos en la época en que Esquilo comenzaba su carrera"[154].

Más allá de esta afirmación de Barthes, por demás imprecisa, el drama satírico fue, en suma, regocijado fin de fiesta, que acudió a la burla de la mitología homérica, con rasgos de alta obscenidad por parte del citado coro de sátiros al

mando de Sileno ("padre nutricio de Dioniso" lo designa Barthes). Lesky los describe como individuos mitológicos donde "toda la vida de los impulsos, de los instintos, se ha personificado en ellos". Una mirada cristiana (y anacrónica, por supuesto), podría afirmar que los sátiros, actantes perpetuos de este género, representaban los siete pecados capitales. Son indignos, cobardes, indecentes y fanfarrones y, a su pesar, vehículos de una intención moralizante: ¿qué pasaría si todo en Atenas se rigiera por las costumbres de los sátiros?

> Ante este mundo al revés que el drama satírico escenifica, el espectador no dejaría de sentir un íntimo regocijo de que las cosas no sucedan así y de que, a fin de cuentas, la ciudad en la que les ha tocado vivir no es el peor de los mundos posibles[155].

El drama satírico tiene final feliz, aunque creemos que esta es una afirmación arriesgada, pues faltan más ejemplos que lo corroboren. Nos queda, como dijimos, solo *El cíclope*, de Eurípides, del cual ya hablamos.

Aristóteles. La *Poética*

Aristóteles nació en la ciudad jonia de Estagira, en el año 384, ya dominada entonces por los macedonios de Filipo, y fue hijo de Nicómaco, médico oficial del rey macedónico Amintas. Llegó a Atenas a los diecisiete años para estudiar en la Academia, la escuela de Platón, donde permaneció dos décadas, a pesar de que las relaciones con su maestro no fueron perfectas. Ciertos comentaristas afirman incluso que Platón, mucho más viejo que su discípulo, criticaba en el joven hasta la manera de cortarse el pelo y de vestirse (lo cual era un modo sibilino de insinuar que se trataba de un extranjero, un meteco), y que, de tan competitivas, sus relaciones acabaron en una definitiva ruptura.

En realidad esta parece ser una mirada exagerada sobre una relación que, como admiten otros historiadores, no obstante las distancias etarias, transcurrió en un marco de mutuo respeto. Las diferencias con su maestro, se mostraban en que el discípulo se sentía atraído por la ciencia empírica, procedimiento que a partir de él ha quedado marcado en la civilización occidental. La filosofía posterior fue reconociendo que las ideas de Aristóteles no se encontraban en oposición con las de Platón, sino que son su desarrollo, que se mostraron como una tesis y una antítesis que se sintetizaron con el pensamiento de ambos. Por otra parte es claro que Aristóteles nunca rompió con Platón, sino que tuvo que dejar la Academia cuando el maestro murió en el año 347 y los conflictos políticos entre atenienses y

macedonios ponían en peligro su vida, por lo que tuvo que buscar refugio en Atarneo, en el Asia Menor, gobernada por Hermias, un aliado de Filipo de Macedonia. Allí fundó una rama de la Academia y casó con la hija del tirano.

La guerra entre Filipo II y los atenienses dejó de ser inminente para convertirse en una realidad concreta. Después de la batalla de Queronea (338), que dio el triunfo a los macedonios, Aristóteles se instaló en Macedonia para convertirse en preceptor de Alejandro Magno, que en ese entonces tenía trece años. Las enseñanzas sobre ética, política y los secretos más profundos de la filosofía fueron de tal intensidad que el propio Alejandro declaró que de su padre había recibido la vida y de Aristóteles el arte de vivirla. Este alumno, general del ejército a los veinte años (se cuenta que admiraba a Aquiles, adoptó la *Ilíada* como libro de cabecera y conocía las obras de los tres grandes trágicos), tuvo una concreta señal de agradecimiento hacia su maestro: mandó reconstruir la ciudad natal de Aristóteles, Estagira, destruida por el avance de las tropas conquistadoras macedónicas, ya que Alejandro fue, como heredero del poder a la muerte de Filipo II, quien emprendió la tarea de la total ocupación de Grecia. También Alejandro debió defenderse de la sublevación de súbditos disconformes con su gestión. Rodaron cabezas y entre ellas la de Calístenes (360-328), sobrino de Aristóteles y de algún modo lo que hoy podría nombrarse como su secretario privado. El acto sangriento del emperador marcó la ruptura con su mentor, sobre todo porque los aliados de Alejandro alentaban la idea de que las sublevaciones habían sido instigadas por el filósofo. La imputación avanzó mucho más cuando repentinamente murió Alejandro, presumiblemente envenenado, ya que Aristóteles fue acusado del acto o, por lo menos, de haber estimulado el crimen. Historiadores como Plinio el Viejo (79-23) y Plutarco, dan este crédito al suceso.

De regreso en Atenas, Aristóteles fundó una institución homóloga a la Academia, el Liceo, en un edificio levantado junto a un santuario consagrado a Apolo Liceos. Era costumbre del maestro dar sus lecciones caminando alrededor de sus alumnos, por lo que la escuela fue conocida como *peripatética*, término derivado del verbo griego que significa "pasear".

Hipótesis semejantes a la de la muerte de Alejandro volvieron a repetirse en ocasión de la muerte del filósofo. Circulan versiones, a las que adhiere en el siglo III Diógenes Laercio, de que Aristóteles (refugiado en Calcis, en casa de su madre ya difunta) también murió envenenado, en el 322 a la edad de 62 años, no se sabe si por los atenienses, por su pasada adhesión a los macedonios, o por los macedonios, para vengar la muerte de Alejandro. Otras fuentes citan una muerte menos cruenta y muy lejos de las intrigas del poder; cambian el envenenamiento por una úlcera letal, que infructuosamente Aristóteles trató de curar con baños de aceite.

A la muerte de Aristóteles fue Teofrasto (372-288), el más brillante de sus discípulos, quien se hizo cargo de los asuntos del filósofo y, sobre todo, de la propiedad de la fantástica biblioteca que años después sería el patrimonio inicial de la que se inauguraría en Alejandría.

Nos cabe, para nuestros objetivos, mencionar a Aristóteles como el autor de la *Poética*¸ considerado el primer tratado de crítica dramática de occidente. Sus opiniones sobre la tragedia y sobre el teatro en general influenciaron, durante algunos períodos de forma decisiva, la actividad escénica de Europa. Esta primera poética fue tomada como referente, para adherir a ella o para contradecirla, por la inmensa cantidad de poéticas posteriores, desde la del latino Horacio, a principios de nuestra era, hasta la del alemán Bertolt Brecht, en el siglo XX. Patrice Pavis enumera, en su famoso diccionario, nada menos que sesenta y cuatro poéticas, comenzando, por supuesto, por Aristóteles y Horacio y concluyendo con Zola, Craig, Sartre, Durrenmatt, Brecht, Stanislavsky y Alfonso Sastre. Lamentablemente la mayoría de estos documentos están fuera del alcance del lector en español.

Los estudiosos de la obra de Aristóteles han dividido su producción en dos grandes categorías.

a. Obras *exotéricas*, denominadas así por el romano Cicerón, quien las califica de estilo sencillo, dirigidas al gran público.

b. Obras *esotéricas*, también llamadas *acroamáticas*, denominaciones que también corresponden a Cicerón, y que deben entenderse como "un conjunto de notas destinadas a 'traer a la mente', es decir, a recordar, los temas a que tales escritos se referían"[156]. En otras palabras, resúmenes de las lecciones que el filósofo daba en el Liceo, de comprensión absoluta del profesor y, por lo tanto, de difícil decodificación por un lector ajeno.

Las obras del segundo grupo fueron recuperadas, por primera vez, en el año 60, en la edición que de ellas hizo Andrónico de Rodas.

> El hecho que se los llamara acroamáticos [del griego oír, escuchar] parece indicar que estaban destinados a "ser oídos", es decir, que no andaban en manos de lectores, sino que probablemente servían de guía al maestro para sus lecciones, en el curso de las cuales ampliaría las notas consignadas en el libro[157].

Existen otras versiones menos felices sobre el destino de estos materiales. Ya anotamos, más arriba, que Mónica Virasoro describe con minuciosidad el azaroso destino de estos apuntes de Aristóteles. Estos manuscritos entregados a Teofrasto,

quien también quedó a cargo de la dirección del Liceo, quedaron sepultados en baúles, donde permanecieron cerca de ciento treinta años. El rescate fue obra de un rico vecino de Atenas, Apelicón Teyo, que se encontró con un material deteriorado por la humedad y las alimañas. Encargó entonces la reconstrucción a unos copistas negligentes que suplieron las faltas con agregados faltos de criterio y cargados de incongruencias con el tema tratado. Parece ser que el depósito final fue Roma, donde manos más instruidas y comprometidas se ocuparon de alivianar los descuidos de estos copistas y llevar el contenido de los textos más cerca del pensamiento original.

De todos modos estos materiales cargaban con problemas de origen. Tal como se dijo, eran apuntes de clase de un profesor que por esa condición descuidaba la redacción y dejaba huecos y oscuridades. Quienes desconocieron esa cuestión y atendieron los valores de la escritura de Aristóteles, le dieron al filósofo "fama de escritor de árido estilo, no embellecido por gracias literarias"[158].

La *Poética* pertenece al grupo de los escritos *acroamáticos* y por esa calidad, "por ser en general las obras *esotéricas* algo así como cuadernos de notas para uso privado del autor"[159], es un texto muy dañado y que posiblemente llegó incompleto hasta nosotros. Si bien es fundante la reflexión que Aristóteles hace de la tragedia y la poesía épica, falta el acabado de opiniones sobre la comedia; aunque toca el tema con frecuencia y promete hacerlo en profundidad, esos apuntes nunca aparecieron, porque se perdieron o porque Aristóteles nunca los anotó. El hallazgo de este fragmento de la Poética dedicado a la comedia, escondido en una biblioteca conventual, fue la feliz conjetura que usó Umberto Eco para escribir *El nombre de la rosa.*

Estas amputaciones han desprestigiado a la *Poética* hasta el punto de negarle autoridad en el terreno de la definición de los géneros, una atribución que otros le confieren a pesar de la parquedad aristotélica acerca de la comedia. Hay que admitir que el concepto de género, aun partiendo de la certeza de que Aristóteles acertó en una primera definición, se ha hecho, hoy, muy problemática; el concepto se ha hecho trizas y en sus fragmentos caben una variedad de opiniones, con reacomodamientos que van desde la inexistencia de la noción hasta la imposibilidad o inutilidad de definirla.

A través del análisis de la *Poética* nos haremos cargo muy poco de todos estos inconvenientes, que complicaría al lector en cuestiones que puede resolver acudiendo a otras fuentes, y con el fin de no desorientarlo seguiremos con obediencia el derrotero de temas que marcó el filósofo. Obviaremos, para el análisis, la fragmentación en veintiséis capítulos que le adjudican las ediciones modernas, pues esta corresponde a un agregado posterior, es convencional y no

sabemos a qué corresponde. Y, desde ya, dejaremos de lado la parte final del libro donde examina la epopeya.

El texto se abre desplegando el concepto de imitación (*mímesis* en griego), que no significa simple imitación sino imitación de las acciones humanas o "poder de reproducción artística de los elementos del mundo objetivo"[160], y en base a ello distingue dos géneros literarios: el épico, que siglos después devendrá en novela, y el dramático, que divide a su vez en dos subgéneros, que por comodidad se los trata como géneros dramáticos, y que son la tragedia y la comedia, términos que pueden ser comprendidos por el vocablo drama. Hay quien asegura que Aristóteles también menciona de modo implícito un tercer género, el lírico, la poesía, pero alrededor de este asunto no hay acuerdos; lo cierto es que este tercer género recién se incorpora como tal y de un modo definitivo, en 1564, durante el Renacimiento, cuando Antonio Minturno lo incluye en su obra *L'Arte poetica*.

En la mencionada introducción a su Poética, Aristóteles explica que las artes analizadas coinciden en que todas son imitaciones y señala que las mismas difieren por el "modo" y los "medios" con que lo hacen y cuáles son los "objetos" que se imitan. Asistido por este último concepto –los objetos imitados–, el filósofo marca una primera diferencia entre tragedia y comedia que será de gran productividad en la historia del teatro occidental, ya que se convertirá en un precepto que tendrá adherentes y réprobos, sobre todo en la gran escena del Renacimiento. La tragedia y la comedia, dice Aristóteles, se distinguen porque "esta quiere imitar a personas peores que las de ahora, aquella en cambio mejores"[161].

> Puesto que los imitadores imitan a los que actúan, y es necesario que estos sean dignos o malos (pues los caracteres casi siempre corresponden a tales especies, ya que todos ellos se diferencian de acuerdo al vicio o a la virtud), imitan a personas mejores de las que hay entre nosotros, o peores, o iguales.

Estas personas "mejores" eran los dioses de la época heroica, los titanes, los representantes de las grandes casas (reyes, nobles, príncipes y princesas). Lo que se reconoce como el vulgo (personajes de pueblo, campesinos), son los personajes de la comedia pero no tienen participación en la tragedia, o, si la tienen, la ejercen desde un rol secundario. La única vez que aparece un personaje de este estrato es en la Electra de Eurípides. Por imperio de su madre Clitemnestra, *Electra* ha sido casada con un campesino y alejada del palacio. Pero el campesino, convencido que una princesa jamás podría ser su esposa, no consuma el matrimonio, se mantiene al lado de la esposa como si fuera un siervo antes que un marido.

Aristóteles continúa su análisis afirmando que se puede imitar con los mismos "medios" y a los mismos "objetos", pero estableciendo diferencias en el

"modo": narrando, como lo hizo Homero, "o bien haciendo obrar y actuar a todos los imitados". Esta razón última, la imitación de personas que obran y actúan, es la que permite que estos poemas se llamen dramas y que Sófocles y Aristófanes queden igualados. La diferencia estriba, se reitera, en que Sófocles escribe tragedias y trata de personas dignas, mientras que Aristófanes, al trabajar la comedia, trata situaciones vividas por personas vulgares.

En suma la imitación –un rasgo "connatural para los hombres desde la infancia", de la cual todos gozan, pues es una muy agradable razón de aprender, no solo para "los filósofos sino también para los otros hombres"–, admite estos tres elementos constitutivos: con qué medios y de qué modo se hace y qué cosas son las que se tocan.

Acerca de los orígenes de la tragedia (según los estudiosos, la zona más débil del tratado), el filósofo afirma que proviene del ditirambo, una forma coral y danzante que se ubica entre lo religioso y lo literario, en su mayor parte improvisada.

El ditirambo nació en la región de Corinto, posiblemente en el siglo VII, para celebrar a Dioniso. Lesky anota que Heródoto dice que Arión fue el primer hombre que compuso un ditirambo, le puso título y lo recitó. No obstante, continúa Lesky, esta composición ya existía, su origen se pierde en el tiempo como canto de honor al dios mencionado. Lo que habría que aceptar, entonces, es que Arión fue el primero que lo convirtió en una forma artística.

Por su parte, Roland Barthes nos ofrece su definición del género ditirámbico.

> Era una especie de drama lírico cuyos temas, mitológicos y a veces históricos, recordaban mucho a los de la tragedia. La diferencia (capital) era que el ditirambo se representaba siempre sin actores (incluso si había monólogos) y sobre todo sin máscaras ni vestuario. El coro era numeroso: cincuenta ejecutantes, entre niños (menores de 18 años) y hombres […] Sus danzas tenían lugar no frente al público, como en la tragedia. La música utilizaba sobre todo modos orientales, era una música de significación tumultuosa […]; esta música fue suplantando cada vez más al texto y esto recalca la semejanza entre el ditirambo y la ópera actual. De estos ditirambos, lo único que ha llegado hasta nosotros son algunos fragmentos mutilados de Píndaro[162].

La historia recoge, y Aristóteles admite, que la transición del ditirambo a la tragedia corrió por cuenta de Tespis –oriundo de Icaria y el primer trágico del cual se tienen noticias pero del cual no conocemos ningún texto–, quien llevó el ditirambo a Atenas y es allí donde separó un actor del coro de celebrantes, dando

lugar a las condiciones para el diálogo, el desencuentro, el conflicto. Hay voces discordantes que le otorgan este mérito a Frínico, un trágico anterior y aun más desconocido que Tespis. Aristóteles, que acepta a Tespis como pionero, afirma que este proceso continuó con Esquilo, "que elevó primeramente de uno a dos el número de actores y dio el papel principal al diálogo", y continuó con Sófocles, quien "agregó la escenografía y aumentó a tres los actores". Como consecuencia de esto, el teatro griego le dio nombre a ese primer actor que apartó Tespis, lo llamó *protagonista*, al segundo *deuteragonista*, y al tercero *tritagonista*. Se sumó posteriormente un cuarto actor, pero por razones que no hemos descubierto debía permanecer mudo. Esa presencia silenciosa se advierte en algunas tragedias.

No obstante el traslado y consecuente conversión en una nueva forma dramática, el ditirambo no se vio alterado en absoluto, siguió vivo y mantuvo una regularidad y una identidad que lo hizo partícipe de las festividades en un mismo nivel que la tragedia y la comedia posterior. Esta función que cumplió Tespis –que además del título de primer trágico puede ostentar, también, el de primer empresario de giras, ya que representaba ditirambos sobre un carro que rodaba de ciudad en ciudad–, tuvo lugar en una Atenas constituida en el punto hegemónico de la Grecia antigua y, por consecuencia, con capacidad de irradiación e influencia en toda la Hélade. Sabemos, ya lo dijimos, que en esa ciudad, en el año 534, Tespis obtuvo el primer premio en el concurso de tragedias.

> Luego la tragedia se dignificó en cuanto a la grandeza, abandonándose las fábulas pequeñas y el lenguaje risible que hasta entonces tenía por haberse derivado del coro de los sátiros. Se comenzó a usar el metro yámbico, en lugar del tetrámeto trocaico propio de la poesía de sátiros y de bailes. Con el advenimiento del diálogo, la naturaleza misma encontró el metro correspondiente, pues el yambo es el metro más apropiado para el diálogo. Una prueba de ello es que nos digamos mutuamente en el habla muchísimos yambos, pero pocos hexámetros y solo cuando nos salimos del tono de la conversación.

La tragedia clásica, entonces, se dividió en dos partes fundamentales: la dialogada por los personajes, usando el verso yámbico, y la cantada y danzada por el coro. En la parte dialogada es donde se producía el *agón*, enfrentamiento entre personajes que ya pudimos reconocer en ricos ejemplos. El coro, a su vez, se divide en dos semicoros, cada uno plantea un aspecto del problema, que se sintetiza en un canto final.

Aristóteles es confuso cuando, en esta parte de la *Poética*, afirma que "se fijó el número de episodios", sin señalar en cuántos. Hay otras traducciones que

esquivan el tema, no incluyen el párrafo, mientras que la de Alfredo Llanos transcribe que "otro cambio fue la pluralidad de episodios y actos", expresión que, a nuestro juicio, agrega más oscuridad a la cuestión. ¿Esta pluralidad tiene un número? Cabe entonces, como en otros casos de la *Poética*, dejar la situación entre paréntesis, en razón de la imposibilidad de aclarar la cuestión.

A renglón siguiente Aristóteles conjetura acerca de la extensión de la tragedia, que compara con la de la epopeya, y que dieron pie a las suposiciones de que el filósofo definió la unidad de tiempo. Dejamos aquí el tan discutido asunto de las unidades clásicas, para tratarlo un poco más adelante, e incluimos la célebre definición de tragedia que hizo el filósofo.

> Es, pues, la tragedia una imitación de acción digna y completa, de amplitud adecuada, con lenguaje que deleita por su suavidad, usándose en las diferentes partes de ella separadamente de una de las distintas maneras de hacer suave el lenguaje; imitación que se efectúa por medio de personajes en acción y no narrativamente, logrando por medio de la piedad y el terror la expurgación de tales pasiones.

Explicaremos los conceptos incluidos en la precedente enunciación. Con "acción digna" se refiere a las características del contenido de la tragedia, que comparte con la épica: "gravedad", "solemnidad", lo que la hace diferente de la comedia, que versa sobre lo bajo, lo feo o lo ridículo. Con la "acción completa" o "entera" indica que la tragedia tiene principio, medio y fin y una "amplitud adecuada", vale decir una "extensión tal que pueda ser retenida por la memoria". Respecto al "lenguaje que deleita por su suavidad" es aquel que tiene ritmo, armonía y música.

Con la afirmación de que la "imitación que se efectúa por medio de personajes en acción y no narrativamente", Aristóteles reitera su definición de arte dramático que dio al comienzo de la *Poética* (el teatro no es narrativo sino se desarrolla mediante personajes en acción), y al decir que el lenguaje debe usarse "en las diferentes partes de ella separadamente de una de las distintas maneras de hacer suave el lenguaje", quiere señalar que los actores deberán recitar, el coro cantar y bailar, y las escenas ir mutando armoniosamente de un episodio al otro.

Concluye la definición con que "la piedad y el terror" son pasiones expurgadas por la tragedia. Ambos términos se incluyen en un solo vocablo griego llamado *catarsis*, que es el efecto psicológico que se produce en el espectador de la tragedia, una circunstancia que suscita

> las emociones de piedad y espanto: conmiseración ante los sufrimientos pretéritos y actuales del héroe; temor al considerar los que todavía podrán

> sobrevenirle […] Objeto mediato o ulterior de la tragedia sería, por ende, aliviar o purgar el alma de estas emociones abriéndoles, mediante el arte, un escape placentero y no perjudicial[164].

Catarsis también significa, en griego, purgación, purificación, y fue utilizado originalmente en medicina (para Hipócrates era la expulsión de los malos humores corporales). Actúa de forma similar a la homeopatía: se padece durante un tiempo de una dosis incrementada de la afección para, al fin, curarse de la enfermedad.

Además de la tragedia, la música también tendría un valor catártico (así lo afirma el mismo Aristóteles); mediante ella, el alma se libera de sus tensiones y deriva hacia un estado de armonía y equilibrio.

> De esta doble fuente [tragedia y música] arrancaría la noción aristotélica de *catarsis*, aplicada a la interpretación de la tragedia, en cuya representación se produciría una agitación del espíritu y una descarga afectiva en el ánimo del espectador, al identificarse este con el héroe que, por su situación dramática, trasvasaría un doble sentimiento: de piedad y de terror [...] De esta forma el espectador quedaría purificado de sus pasiones, al experimentar en sí esos sentimientos de piedad y terror[165].

La necesidad de la *catarsis* fue posteriormente discutida. En lo inmediato, en tiempos de Aristóteles, fue su maestro Platón quien lo hizo en *La República,* dándole a este efecto contenido desmoralizador. Mucho más acá, en la contemporaneidad del siglo XX, el filósofo alemán Herbert Marcuse (1898-1979) señala que la *catarsis* es inevitable y contiene siempre un invariable carácter retrógrado. "El arte puede expresar y describir grandes desigualdades y sufrimientos pero –dijo Marcuse–, al ser trasladados estos al nivel estético, simplemente actúan de manera catártica y en el proceso afirman las relaciones sociales existentes. Desaniman a la crítica y pacifican el deseo de rebelión".

Contra estos efectos negativos de la *catarsis* cargó el también alemán Bertolt Brecht (1898-1956), quien con su teoría del distanciamiento quiso despojar al teatro de su poder de alienación y de la exaltación de los valores ahistóricos que la *catarsis* provoca, para sustituirlos por una información, ofrecida de manera poética, que haga del espectador un revolucionario político, dispuesto a cambiar la estructura de un mundo conformado por la lucha de dos clases antagónicas e irreconciliables.

En el mismo punto donde Aristóteles define la tragedia, establece la división de la misma en seis partes:

- Fábula o intriga o composición de las acciones
- Caracteres o personajes
- Pensamiento
- Lenguaje o dicción
- Espectáculo
- Composición musical o la melodía

La fábula es el más importante de estos seis elementos, "es el principio y como el alma de la tragedia; en segundo lugar se encuentran los caracteres […] El carácter es aquello que manifiesta la libre decisión respecto de cuáles cosas, en circunstancias ambiguas, uno elige o rehúye". El pensamiento es "el saber decir lo que está implicado en la acción y lo que corresponde" y el lenguaje es "la exteriorización por la palabra, lo cual vale tanto para la prosa como para el verso"; en este último punto, previene el filósofo, se corre el riesgo de usar parlamentos apropiados, perfectísimos, y, con todo, no lograr el efecto trágico verdadero.

"De entre los elementos restantes la composición musical es el más importante de los medios deleitables". Aristóteles desmerece los valores de la representación teatral.

> El espectáculo, aunque transporta los ánimos, es muy poco artístico y menos propio de la poesía; la fuerza de la tragedia, en efecto, se da también sin representación y sin actores. Además, el arte de quien hace el aparato [algunos traducen como "los carpinteros"] es, respecto de los efectos visuales, más importante que el arte del poeta.

A nuestro criterio, José Goya y Muniain traduce mejor este concepto y le adjudica a Aristóteles la siguiente frase: "el aparato de la escena es obra más bien del arte del maquinista que no de los poetas".

A continuación Aristóteles requiere para la tragedia la unidad de acción, para muchos la única que fijó en su *Poética*, a despecho de quienes sostienen que también estableció la unidad de tiempo y de lugar, englobadas las tres bajo el nombre de unidades clásicas.

> La fábula, que es imitación de acción, debe serlo de una que tenga unidad y constituya un todo; asimismo las partes de las acciones deben estar compuestas de tal manera que, quitada alguna de ellas, el todo se diferencie y conmueva, pues la cosa cuya presencia o ausencia no produce ningún

> efecto no es parte del todo […] Es necesario recordar lo que se ha dicho muchas veces, y no hacer de la tragedia una composición épica. Llamo composición épica la que tiene muchas fábulas, como si alguien dramatizara, por ejemplo, todo el argumento de la *Ilíada*.

El relato de Aristóteles rompe su ilación con la sorpresiva intención de marcar las diferencias entre Historia y Poesía, Aristóteles marca límites precisos que, aún hoy, y con las excepciones que corresponden, tienen vigencia.

> No es obra de poeta relatar hechos que sucedieron, sino lo que puede suceder, esto es, lo que es posible según la verosimilitud o la necesidad. El historiador y el poeta no difieren entre sí porque uno hable en prosa y el otro en verso, puesto que podrían ponerse en verso las obras de Heródoto y no serían por eso menos historia de lo que son, sino que difieren en el hecho de que uno narra lo que ha sucedido y el otro lo que puede suceder. Por lo cual la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía refiere más bien a lo universal, la historia en cambio a lo particular.

Después de esta cuestión Aristóteles define tres términos constitutivos de la tragedia: la *peripecia*, la *anagnórisis* (reconocimiento en griego) y lo *patético*.

La *peripecia* es el cambio de suerte de los que actúan –de felicidad a infelicidad o viceversa–, aunque Aristóteles aconseja lo primero como la mejor manera de construcción. El reconocimiento es, como su nombre lo indica, "el cambio de ignorancia en conocimiento, para provecho o para daño".

> El más hermoso reconocimiento es aquel que se produce cuando al mismo tiempo hay *peripecia*, como sucede, por ejemplo, en el Edipo […] Tal reconocimiento y tal *peripecia* producen conmiseración o temor, es decir que constituyen aquellas acciones de las cuales queda entendido que es imitación la tragedia, y de ellas resultará también que unos sean felices y otros desgraciados.

La *peripecia* y el reconocimiento son dos de los elementos con que la tragedia produce piedad y terror (*catarsis*). El tercero es lo *patético*, "que es una acción destructora y dolorosa, como por ejemplo las muertes expuestas en la escena, los dolores, heridas y todo lo de esta clase".

Algunos analistas interpretan este concepto como una prohibición, acatada por el teatro griego, de mostrar escenas escatológicas o criminales en escena. Incluso le dan nombre de unidad, la cuarta unidad aristotélica, la

"unidad de tono", que se cumple en la mayoría de los textos griegos que han llegado hasta nosotros. Y eso es cierto, Agamenón no es asesinado ni Yocasta se cuelga a la vista de los espectadores, pero también encontramos sus resquicios, que ya señalamos: Áyax, el protagonista de la obra homónima, se suicida en escena y permanece tendido, la espada atravesándole el pecho, algo más de la tercera parte de la obra, mientras los otros personajes comentan el episodio. "¡Ved a nuestro Ajax, que yace ahí, con una herida reciente, hecha por la espada, lejos de todos"[166].

Respecto a la estructura de la tragedia, Aristóteles señala que consta de prólogo, párodos, episodios, estásimos y éxodo.

Prólogo (*prótasis* en griego)

Quedaba a cargo de alguno de los protagonistas del drama y puede entenderse como una especie de primer acto de tono discursivo si emparentamos esas piezas con las obras convencionales divididas en actos. "La función del prólogo era advertir al auditorio acerca de la versión mítica que seguía el poeta"[167].

Párodos

Constituye el momento en que el coro hace su aparición y comienza su participación en la historia a través de distintas formas omniscientes: presagios, advertencias, narración de sucesos pasados, cantos líricos acompañados por las flautas, de los cuales ofrecemos un fragmento a modo de ejemplo.

Episodios

Tres por lo general, donde intervenían los actores a cargo de los personajes de la historia, que solo podían ingresar o salir del escenario sólo una vez por episodio.

Estásimos

La intervención del coro entre episodios, con el ánimo que les va produciendo el desarrollo de los acontecimientos.

Éxodo

Último episodio, retiro bullicioso del coro durante lo que podríamos llamar un quinto acto si hacemos la misma analogía que mereció el prólogo.

Hay que tener en cuenta que si bien este es un modelo repetido en muchas de las tragedias, no todas lo cumplen de manera estricta, desde el número de episodios, que puede variar hasta cinco, hasta el prólogo, que puede no existir.

Pero la segmentación en cinco secciones –un prólogo, tres episodios y un éxodo–, es observada por las dos terceras partes de las tragedias que han llegado hasta nosotros y dio lugar al malentendido, inaugurado por el romano Horacio a comienzos de nuestra era, que aseguró que la tragedia se componía de cinco actos, equivocada suposición que no obstante fue aceptada y acatada durante siglos. La presencia de actos significaría también la de entreactos, espacios vacíos durante los cuales no hay representación alguna, proponiendo el descanso del público, y que en la escena griega no se conocían. En la tragedia griega la representación mantenía la continuidad, ya que los estásimos, patrimonio del coro, formaban parte de la estructura total y no estaban de ningún modo desvinculados del espectáculo. Es cierto que el coro fue perdiendo su función, que de dialogante y participante llegó a cubrir intermedios sin ligazón con la pieza en sí, pero esto ocurrirá en fechas posteriores a la clásica. En el siglo de Pericles el coro mantuvo una envergadura representativa importante, hasta el punto de que Aristóteles pide en su *Poética* que se lo trate como un personaje más, no obstante estar compuesto por numerosas personas (doce coreutas, cifra que luego Sófocles aumentó a quince) que representan a toda una comunidad. En la tragedia la movilidad es patrimonio del coro, que canta, baila y toca música. "En la representación es menester que hable el coro por boca de una sola persona y que sea parte del todo"[168] o, como traduce Schlesinger, "el coro debe considerarse como uno de los actores, debe ser parte del todo e intervenir en la acción".

Los personajes protagonistas estaban casi condenados a la quietud, montados en altos coturnos, vestidos con una túnica pesada que llegaba hasta el piso y ceñida la cintura a la altura del pecho y una enorme máscara inexpresiva, sus movimientos eran pocos y muy calculados, de modo que la acción dramática estaba contenida en el discurso. Este atuendo majestuoso servía, también, para distinguir a los actores de los integrantes del coro.

Aristóteles sostiene la obediencia a las fábulas tradicionales, "digo, por ejemplo, que Clitemnestra debe ser muerta por Orestes", que se mantengan los nombres divulgados por el mito –Medea, Edipo, Electra–, porque darles otro significaría quitarle crédito a la fábula y que los desenlaces de las mismas deben producirse como

consecuencia de los acontecimientos que en ella ocurran "y no por un recurso extraño", al cual Aristóteles no le da nombre pero, sabemos, se trata del *deus ex machina* que, por ejemplo, Eurípides usó en ocho tragedias –*Hipólito, Andrómaca, Las Suplicantes, Electra, Ión, Ifigenia en Táuride, Helena* y *Orestes*–, y Sófocles en *Filoctetes*.

La cuestión de las unidades clásicas o unidades aristotélicas

Tratamos en renglón aparte este tema por las divergencias que se han suscitado acerca de la mención o no, en la *Poética* de Aristóteles, de las llamadas unidades clásicas: las de acción, la de lugar y la de tiempo.

El asunto presenta poca claridad pero no podemos soslayarlo como uno de los tantos hechos oscuros que ofrece la *Poética*, porque la cuestión fue de importancia en la historia del teatro, en especial durante el Renacimiento, cuando el empeño de los humanistas se aferró a estas reglas, presuntamente aristotélicas, para recrear el modelo de reconstrucción y resurrección de la tragedia ática.

Y de nuevo, como en tantos otros asuntos que tienen que ver con el teatro, se constituyeron dos trincheras enfrentadas. A un lado se ubicaron los que leyeron al filósofo griego y –con la excepción de la unidad de acción, a salvo de cuestionamientos porque Aristóteles le dio un valor indiscutible– afirmaron que no hay cosa en la *Poética* que se refiera a las otras dos unidades. En este sentido, Brieva Salvatierra es taxativo.

> No eran los griegos, ni lo fueron nunca, serviles guardadores de las unidades, como han pretendido los comentaristas y pseudoclásicos para autorizar estrechas opiniones propias[169].

Los que se ubicaron en el extremo contrario, aducen que no obstante la ambigüedad que ciertamente rodea al asunto, el tema de las unidades de lugar y de tiempo ha sido tocado por el filósofo, aunque de un modo implícito, para defender la verosimilitud artística. Y con esto tocamos otro concepto arduo de definición y que también ha sido, y es, motivo de debate: la verosimilitud.

> Verosimilitud [es] un término latino (verus, verdadero; similitudo, semejanza) con el que se designa una categoría estética o rasgo de la obra de arte verbal, que consiste en la apariencia o ilusión de realidad que provocan determinadas obras en el lector o en el espectador, dado el carácter mimético de las mismas[170].

La noción, que explicada por Patrice Pavis ofrecemos a continuación, aporta poco porque da la razón a los dos bandos, a los que defienden la vigencia de las unidades clásicas con el fin de proteger la verosimilitud de la historia, y a los que niegan su necesidad, por considerarlo un acto de servilismo artístico.

> La justificación principal invocada reside en la verosimilitud: la escena unificada y concentrada [en una acción, en un lugar, en un corto tiempo] debe hacer creer en el espectador en la ilusión, ya que de otro modo este no aceptaría pasar dos horas de representación entre lugares y temporalidades múltiples. De otro modo vería los vacíos y las interrupciones de la creación dramática, lo cual produciría un fastidioso efecto de distanciamiento. Pero igualmente podría invocarse la razón inversa: concentrar el acontecimiento obliga a manipulaciones y rupturas que son poco "verosímiles"[171].

Pavis cita a Víctor Hugo, quien en el siglo XVIII de nuestra era, en medio del combate de los románticos contra las reglas clásicas, usó la ironía para argumentar contra los que apoyaban la vigencia de ellas.

> Lo extraño reside en que los conformistas pretenden apoyar su regla de dos unidades, espacio y tiempo, en la verosimilitud, cuando la realidad precisamente la destruye. En efecto, qué puede ser más inverosímil que este vestíbulo, este peristilo, esta antecámara, lugar banal donde nuestras tragedias tienen la complacencia de venir adesarrollarse, a donde llegan, no sabemos cómo, los conspiradores para declamar contra el tirano, el tirano para declamar contra los conspiradores[172].

Casi en el mismo sentido se expresó el exquisito erudito Samuel Johnson (1740-1795), quien defendió a Shakespeare de los ataques de los preceptistas que afirmaban que era absurdo que, durante el primer acto de una tragedia, el espectador se creyera en Atenas y, durante el segundo, en Alejandría. Johnson replicó que "el espectador no estaba loco, no creía estar ni en Alejandría ni en Atenas sino en el teatro"[173]. Buen apoyo este de Johnson para afirmar un aserto que hoy, creemos, nadie pone en duda: el teatro no refleja ni la verdad ni la mentira de la vida, es solo ficción.

Volvemos a la Poética para indicar qué opinó Aristóteles sobre la cuestión de las unidades clásicas. Como hemos afirmado, sobre la unidad de acción no dejó dudas.

> La fábula, que es imitación de acción, debe serlo de una que tenga unidad y constituya un todo; asimismo las partes de las acciones deben estar compuestas de tal manera que, quitada alguna de ellas, el todo se diferencie

> y conmueva, pues la cosa cuya presencia o ausencia no produce ningún efecto no es parte del todo.

Por si quedara confuso, Aristóteles, más adelante, refuerza el concepto.

> Es necesario recordar lo que se ha dicho muchas veces, y no hacer de la tragedia una composición épica. Llamo composición épica la que tiene muchas fábulas, como si alguien dramatizara, por ejemplo, todo el argumento de la *Ilíada*.

Cabe la tentación de anotar que, si bien esta norma de sujetarse a una sola fábula fue con frecuencia acatada por el teatro, también es posible marcar algunas excepciones. Entre las más honrosas, Shakespeare y los isabelinos, que hacían tambalear la unidad de acción al incorporar un segundo y hasta un tercer nivel de acción, procedimiento, también usado por el Siglo de Oro español. El teatro de Bertolt Brecht, que con deliberación él llamó épico, ofrecía piezas fragmentadas en varios cuadros. Tantos intermedios daban la ilusión del paso del tiempo, consiguiendo con eso cubrir grandes períodos de tiempo, tal como la Guerra de los Cien Años en su inmortal *Madre Coraje*.

Con la unidad de tiempo Aristóteles ya no es tan preciso. Hace las diferencias de extensión entre tragedia y epopeya.

> Se distinguen en cuanto a la extensión, pues la una trata en lo posible de estar bajo un solo período solar o excederlo en poco; la epopeya en cambio es ilimitada en cuanto al tiempo.

Y planta la primera duda: ¿a qué extensión solar se está refiriendo? ¿A la que se consume durante la representación, que se ofrecía de día, vale decir desde el amanecer hasta la desaparición del sol detrás de la acrópolis? ¿O una rotación entera de la tierra, veinticuatro horas, que debería ser el tiempo empleado para desarrollar la ficción, los acontecimientos contenidos en la fábula?

Para muchos, Aristóteles se refirió a lo primero por elementales cuestiones prácticas. Sólo el sol iluminaba el teatro y su desaparición tras la colina traía consigo la falta de luz, de modo que la presencia del sol sobre el teatro marcaba inexorablemente el tiempo de visión de que disponía el espectador; superarla equivalía a caer en la oscuridad. La extensión quedaría determinada "por la clepsidra", vale decir por el lapso de claridad diurna que hagan aceptable la visión de la representación.

Para otros es un llamado a la concentración dramática, una diferencia que guarda la tragedia respecto de la epopeya. Esto parece afirmarse cuando dice que las vicisitudes de la fábula trágica deben tener una "extensión tal que pueda ser retenida por la memoria" del espectador, quien, por otra parte, gusta más de "lo más condensado […] que lo diluido en mucho tiempo".

Sin duda hay mucha vaguedad que propicia mucho debate. Aunque se puede admitir que la unidad de tiempo se encuentra de modo implícito en el interior de la *Poética*, por las razones de verosimilitud que ya hemos mencionado, es también cierto "que la unidad de tiempo no era una estricta ley de Aristóteles, como muchos preceptistas declaraban"[174].

Respecto a la unidad de lugar, la decisión parece más sencilla: Aristóteles jamás la menciona. Su carácter de precepto le fue conferido no solo por las mismas cuestiones de verosimilitud que legitimarían la unidad de tiempo, sino también porque casi la totalidad de las tragedias que tenemos a nuestro alcance obedecen a la regla. Hay excepciones que ponen dudas y debilitan bastante la opinión de que se trataba de una norma obligatoria. En la última pieza de la *Orestíada*, las *Euménides*, Esquilo rompe con la unidad de lugar: Orestes transita de Atenas a Delfos; y en *Edipo en Colono*, de Sófocles, el rey es castigado en Tebas, para ser trasladado y recluido en Colono.

La situación de invulnerabilidad de las tres unidades, que fue fijada por los humanistas del Renacimiento, será desarrollada con mayor amplitud en el capítulo VI.

Como ya adelantamos, habría que sumar a estas tres reglas clásicas una cuarta unidad, la de tono. El concepto adquiere dos sentidos, que no difieren sino son absolutamente convergentes y complementarios. Por una parte, en los tiempos grecolatinos rigió la norma (citada en la definición de tragedia que ofreció Aristóteles) de no mezclar los géneros literarios, narración y drama, o, más estrictamente aun (cuando hace la diferencia de los objetos a tratar), la prohibición de mezclar los dos subgéneros dramáticos, tragedia y comedia. El romano Horacio es inflexible en este sentido: "No quiere un tema cómico ser expuesto en trágicos versos"[175].

La combinación de comedia y tragedia (reconocida como hibridismo) implicaría la coexistencia escénica de dos clases de hombres que Aristóteles separó y definió como peores o mejores, los primeros protagonistas de la comedia, los segundos de la tragedia, de modo que la *Poética* no otorga posibilidad alguna de juntarlos. Se suma a ello que la escena griega nunca lo hizo, trágicos y comediógrafos siguieron con obediencia esos caminos estéticos, no se sabe de ninguno que siquiera se hubiera tentado por cambiar de campo.

Pero a su vez la unidad de tono puede individualizarse a través de otro término: el decoro (*prepon* en griego, *decorum* en latín), el cual dispone que en una "obra de teatro, los comportamientos del protagonista sean normalmente correctos, que se evite mostrar la realidad en sus aspectos más vulgares, que no se representen acciones que puedan atentar contra la sensibilidad del público, en especial, las relativas a la sexualidad, la violencia y la muerte"[176]. Ya dijimos que en el teatro griego encontramos un ejemplo que contraría el patrón, el de Áyax suicidado en escena, pero acaso cabría darle a esta pieza la condición de excepción que contienen todas las reglas. ¿Cuál sería la reacción de un griego del siglo V si, fantasía mediante, estuviera presente en el The Globe inglés y viera cómo un Otelo furioso estrangula a Desdémona en escena?

Creemos que Patrice Pavis ayuda a la comprensión del asunto con una sintética opinión que amalgama los dos conceptos –la unidad de tono y el decoro–, a los que les hemos dado nombres distintos pero que, en realidad, nos parece podríamos tratar como una misma cosa. "El clasicismo requiere una unidad en la representación de las acciones. No se debe saltar de un nivel de lenguaje a otro, de un género a otro"[177].

La sujeción a la unidad de tono o al decoro, fue campo de batalla de los preceptistas del Renacimiento, que siempre han calificado como un delito literario el uso que hizo el teatro del barroco creando la tragicomedia, o simplemente Comedia Nueva en el teatro español o *Dark Comedies* en el inglés.

El debate no fue meramente teórico, terminó siendo un patrón de estricta aplicación. Por esta causa, cuando estas reglas clásicas pasaron a llamarse "unidades aristotélicas" y se impusieron como fórmulas ineludibles en el teatro de occidente, el fenómeno isabelino y el español, que usaron la heterodoxia sin ningún pudor académico, fueron ignorados y sepultados por años, excluidos como cosa aparte de lo que debía ser el Teatro, así, con mayúsculas.

Definiciones modernas de comedia

La definición de tragedia que Aristóteles ofrece en su *Poética* resalta aun más la carencia de una opinión similar para la comedia. Precisamente esta ausencia dio cauce a las especulaciones de los estudiosos, quienes tratando de cubrir el claro diseñaron las suyas. Entre las tantas en circulación, acercamos tres, muy modernas, que por supuesto tienen la intención de cerrar el hueco, acaso infructuosamente.

Elder Olson

Elder Olson es autor de un libro dedicado a la comedia[178]. En ese texto aporta una inteligente diferenciación entre lo que es cómico y lo que es comedia. "Lo cómico –dice Olson– puede aplicarse fuera del arte. La comedia únicamente en el arte". Olson afirma su adhesión a los términos fundamentales de la *Poética*, en especial al concepto de *mímesis* que sustenta la teoría literaria de Aristóteles. Repite, como el filósofo griego, que en el acto de imitar se puede obtener una imagen que puede mejorar el objeto o empeorarlo, vale decir hacer retrato o hacer caricatura; la tragedia y la comedia se atribuyen estas dos posibilidades.

> Nosotros podemos considerar la vida humana de una manera grave o de una manera alegre. La tragedia surge del punto de vista primero y la comedia del segundo [pero] cuando decimos que la tragedia imita una acción seria, entendemos que se trata de una acción que la tragedia convierte en seria; de la misma manera la comedia imita una acción convirtiéndolo en un asunto ligero.

A renglón seguido Olson contribuye con su definición de comedia, que se basa, sin duda, en la que Aristóteles aportó para la tragedia.

> Es la imitación de una acción sin valor, completa y de cierta magnitud, hecha a través del lenguaje, con agradables accesorios que difieren de una parte a otra, representada y no narrada, que causa una *catástasis* de la preocupación a través del absurdo.

Debe entenderse, aclara Olson, que "la acción sin valor" consiste en que la misma es "algo insignificante, que no merece la pena [...] que sería disparatado preocuparse por ello". El lenguaje trabajado "con agradables accesorios" significa el cuidado del verso, de la música que se emplea en la obra. La comedia debe ser "representada y no narrada", idénticos términos a los que usa Aristóteles para diferenciar el género dramático de las otras artes imitativas. El vocablo catástasis adquiere el mismo valor que Aristóteles le dio al término *catarsis* (¿por qué Olson no usó ese en cambio de utilizar otro?), contiene la misma fuerza liberadora, mediante ella el espectador se quita las preocupaciones y malestares que lo inquietan.

Patrice Pavis

No obstante que el mismo Pavis acepta que la "diversidad infinita" de manifestaciones que presenta la comedia, dificultan la posibilidad de deducir "una

teoría coherente" que cubra expresiones tan dispares, añade, en su ya legendario diccionario, una definición del género que reproducimos en sus partes esenciales.

> Tradicionalmente se la definido [a la comedia] por tres criterios que se oponen a los de su hermana mayor, la tragedia: los personajes son de condición inferior, el desenlace es feliz, su finalidad consiste en provocar la risa del espectador. La comedia [...] no se nutre de fondo histórico o mitológico. Se consagra a la realidad cotidiana y prosaica de la gente simple: de ahí su facultad de adaptación a todas las sociedades, la diversidad infinita de sus manifestaciones y la dificultad de deducir de ella una teoría coherente [...] La risa del espectador a veces es de complicidad, otras de superioridad: ella lo protege contra la angustia trágica al procurarle una especie de "anestesia afectiva" [...] La comedia griega, que surge al mismo tiempo que la tragedia [...] es el doble o el antídoto del mecanismo trágico[179].

Cabe, en este caso, cuestionar a Pavis en uno de los términos de su definición: el "final feliz" que le atribuye a la comedia. No todas las comedias llegan a ese tipo de final, pues en algunos casos se presenta la situación risueña cerrada por una resolución catastrófica. Los puristas, ante esta circunstancia, podrían enarbolar sus reparos y afirmar que estas no pueden ser llamadas comedias sino tragicomedias. La preceptiva más rígida aclaró en múltiples lugares que el desenlace de las obras no es de ningún modo un elemento satisfactorio para la clasificación de las obras, sería pobre hacerlo desde ahí sin considerar el desarrollo total de la pieza.

Anne Ubersfeld

La definición de esta estudiosa contemporánea es interesante porque agrega, a lo dicho por Olson y Pavis, la cuestión del referente, al cual la comedia le debe ser más fiel que la tragedia. Este referente, vale decir el contexto en que se desarrolla la comedia, puede no ser de inmediato reconocimiento por parte del público, lo que postergaría, a veces anularía del todo, los efectos cómicos que quieren conseguirse con la representación. La construcción del referente para espectadores de otras épocas se hace, a veces, muy dificultosa.

> La comedia cuenta la historia de un hombre, menos frecuentemente la de un grupo de hombres, cuyo comportamiento conduce a un desequilibrio. A veces, el desequilibrio surge de una situación que provoca risa (la presencia de mellizos, por ejemplo, que produce equivocaciones sobre la persona). Sabemos que reír es una defensa contra la angustia; y, de una manera muy

> general, la comedia es el lugar de todos los alivios posibles contra la angustia –no sin permitir al espectador pasar también por ella– […] De ahí proviene el sutil status de la comedia y el abanico casi infinito de sus posibilidades. Centrada en la pintura de la realidad cotidiana, la comedia se mofa de ella muy a menudo a través del optimismo de su desenlace. Ese desenlace es siempre ambiguo: respeta y hace triunfar los valores de la sociedad y, al mismo tiempo, como lo muestra su mejor analista, Charles Mauron, manifiesta la victoria de Eros sobre dicha sociedad y les otorga el mejor lugar a "las fantasías de triunfo", que ven, por ejemplo, cómo el amor de las personas jóvenes vence al dinero y a la prudencia de los padres. La ligereza de la comedia, la necesidad de inventiva en los temas que requiere, la constituyen en el dominio por excelencia de la imaginación creativa. Inversamente, la comedia plantea al director escénico el problema siempre renovado del referente en la medida en que, siendo su dominio la realidad cotidiana, le es preciso en cada oportunidad encontrar un universo referencial acorde a un público nuevo[180].

Explicaciones en el programa, la disertación de un prologuista o la inclusión de un narrador, que interviene durante toda la acción, suelen ser artificios para encontrar el "universo referencial" que menciona Ubersfeld. Estas iniciativas pueden dar felices resultados, aunque hay obras que dependen tanto de su contexto que no hay recurso posible que permita superar el inconveniente.

Las representaciones teatrales en Grecia. Los concursos

El teatro en Grecia no era un hecho cotidiano. Las representaciones dramáticas (un obligado regalo de los ricos a los pobres) tenían lugar tres veces al año, durante las celebraciones a Dioniso que se conocen como las Dionisíacas Urbanas o Grandes Dionisíacas, la fiesta más antigua y la más importante, celebrada en Atenas desde el 534 y donde estrenaron sus piezas los grandes trágicos griegos. El primer triunfador, ya se dijo, fue Tespis. Las Leneas aparecieron cien años después, 433, las que terminaron siendo dedicadas solo a la comedia. Por último, las Dionisíacas Rurales eran festividades de carácter local, solo para los habitantes del demo.

Cabe aquí hacer una pequeña digresión con el interés de salvar un difundido malentendido que circula, sobre todo, en los libros de historia del teatro. Las fiestas mencionadas más arriba son aquellas vinculadas con la actividad teatral, pero el calendario griego contemplaba una buena cantidad de celebraciones con distinto propósito, de las cuales, entre otras, mencionamos los Juegos Píticos, dedicados a

Apolo; las Grandes Eleusinas, destinadas a celebrar los sabios consejos de la diosa Demeter; los Juegos Nemeos en honor de Zeus, o las Tesmaforias, de tres días de duración, que recordaban la partida al ultramundo de Perséfone y de las cuales participaban solo las mujeres casadas.

Las grandiosas Dionisíacas Urbanas tenían lugar en primavera, festejando el término del invierno, a finales de marzo o principios de abril, en la ciudad de Atenas. La hegemonía que sobre el resto de las poleis ejercía esta ciudad le fue dando a estas fiestas carácter panhelénico, recibiendo Atenas visitantes de todas las ciudades-estado que habitaban la Hélade. La fiesta duraba seis días y es posible suponer que se empleaban los primeros tres para los deportes y otras diversiones y los últimos para las representaciones trágicas de una tetralogía (tres tragedias más un drama satírico), que se ofrecían por las mañanas. Posteriormente, cuando la comedia se sumó a las festividades, 486, una o dos de estas se representaban por la tarde. Como se dijo, Quiónides fue el primer poeta cómico que, en el mencionado 486, se presentó en Atenas y ganó el concurso.

La ofrecida es la versión más aceptada de las Grandes Dionisíacas, pero Roland Barthes, si bien coincide con la extensión de seis días, conjetura que incluían tres concursos: de ditirambos, tragedias y comedias[181].

Las Leneas o más exactamente las Dionisíacas del Lenaion, eran de carácter exclusivo para los atenienses ya que, acaso por realizarse en el invernal enero, atraían a pocos extranjeros. El programa se limitaba a un doble concurso, trágico y cómico, sin ditirambos, y tenía una duración de tres o cuatro días.

Las Dionisíacas Rurales, que se desarrollaban también en época invernal, a fines de diciembre, en diversos puntos del territorio griego, sumando un centenar de grandes y pequeñas poleis. Las Dionisíacas Rurales eran más modestas y solían carecer, por falta de recursos, de representaciones dramáticas o, cuando contaban con ellas, se trataba de reposiciones de los grandes textos ya estrenados en Atenas. Hay quien asegura que también fueron campo de prueba de los autores noveles, que medían fuerzas para luego competir en el terreno consagratorio de la gran ciudad-estado. Sin embargo el puerto del Pireo, de economía importante por el intercambio comercial que allí tenía lugar, alcanzó a rivalizar con Atenas. Contaba con dos teatros y hay datos de que al menos logró producir el estreno de una obra de Eurípides.

Durante las Grandes Dionisíacas se disponía la inactividad total, el descanso era obligatorio, ni siquiera la justicia funcionaba (hay que citar que los griegos desconocían el descanso semanal, que es una noción de origen religioso judío). Anotamos más arriba que la pausa incluida hasta las acciones bélicas, que se interrumpían para dar lugar a la fiesta.

El Estado, regido por el Arconte Epónimo, se ponía al frente de estas manifestaciones teatrales, cobrando entrada a los ciudadanos (pagados con la moneda en curso, el dracma que daba derecho a obtener el óbolo, que consistía en una ficha de hueso o de marfil, con indicación de asiento), pero también tomaba recaudos para facilitar el acceso de los pobres mediante un subsidio destinado a ese fin, el *theoricon*.

Acerca del número de ciudadanos con acceso irrestricto al teatro, hemos consultado estadísticas no demasiados coincidentes. Las cifras difieren en demasía, para algunos la Atenas de Pericles estaba habitada por cuarenta mil ciudadanos, mientras otros llegan a extremos señalando que la ciudad albergaba ciento setenta mil. A esta cantidad de personas, sea cual fuere, hay que agregar los visitantes de la Hélade y rechazar a los metecos extranjeros o a los esclavos. Había lógicas razones para la exclusión de estos, que nada tienen que ver con la discriminación o la xenofobia; tanto los esclavos extranjeros como los metecos eran bárbaros, por lo tanto desconocedores de la lengua griega y, en consecuencia, incapaces de admirar en toda su magnitud la gran poesía que se desplegaba sobre el escenario.

Para las Dionisíacas Urbanas, que incluía dentro de la fiesta un concurso que consagraba a los poetas ganadores, la polis ateniense requería del apoyo del Corego, designado por el Arconte Epónimo, quien debía hacerse cargo de los costos totales de las fiestas, o, según otras opiniones, de parte de ellos, sin precisar con exactitud de cuáles se trataba, porque hay enormes diferencias entre un historiador y otro.

El Corego era un ciudadano rico y pudiente, con suficiente patrimonio para afrontar el encargo con carácter de carga pública. Los ciudadanos acaudalados de Atenas no solo debían contribuir a la feliz realización de los festivales dramáticos cuando eran elegidos, podía caberles también la obligación de asumir otras *liturgias*, tal como sostener los gastos de una nave de guerra (titulándose su comandante si así lo deseaba), o dotar una procesión religiosa.

> Era una pesada carga, y sin duda no bien recibida, pero al menos de ella podía obtenerse algún placer y hasta cierto orgullo. Había una satisfacción y un honor en destacarse por presentar ante sus conciudadanos una digna trilogía[182].

A partir de esta cuidada designación del Corego se ponía en marcha un puntilloso programa de elección de las obras que iban a competir en la Dionisíaca. Esta preselección tomaba formas en que tampoco los historiadores prestan un acuerdo total, pero se acepta que eran tres las tetralogías elegidas para competir en las competencias trágicas, y, cuando la comedia comenzó a formar parte de las fiestas, se elegían cinco que procedían a la representación de las tragedias.

También hay discrepancias acerca de si la polis se hacía cargo de los salarios de los actores o, por tratarse de aficionados, esto no era necesario. El probable estipendio para los intérpretes, pagare quien lo pagare, manifiesta la existencia de la profesión, de individuos (varones, ya se dijo que la mujer no se admitía en la escena) que se dedicaban y vivían de la actuación teatral. Este hecho es discutido por quienes afirman que estos intérpretes eran nada más que ciudadanos animosos y predispuestos a montarse en un escenario, sin ninguna preparación previa. Para estos historiadores, la aparición del profesionalismo actoral se produce, recién, en el Renacimiento (¡dos mil años después!), con los cómicos de la Comedia del Arte. Es probable que los aficionados tuvieran participación en el coro, pero para los personajes protagónicos se requería, sin duda, de un actor habilidoso y versátil, capaz de ponerse en la piel de Agamenón pero también de una mujer como Antígona.

El Corego, quien con frecuencia con el título de Corifeo o Exarconte se ponía al frente del coro, seleccionaba a los coreutas, al Corifeo en el caso de que no fuera él, y a los actores. Por hábito, se concedía el papel de primer actor al poeta autor de la obra. La inclusión de un segundo actor, recurso que como se dijo implantó Esquilo, eximió de esa costumbre y el dramaturgo fue perdiendo ese privilegio.

Un jurado de ciudadanos, que actuaba mediante un mecanismo que aseguraba la máxima ecuanimidad, concedía los premios a las tetralogías que se representaban solo una vez, al menos en el siglo v. Posteriormente se sumó un galardón para el actor más destacado (dato que suministra Aristóteles en la *Poética*), otro indicio de la importancia y la solvencia que debían de tener los intérpretes, muy lejos del amateurismo que le asignan algunos expertos. Tanto el autor como el actor recibían como recompensa una rama de hiedra, llamada *ex voto.*

El dictamen oficial –*didascalia*– grabado en mármol (la *Crónica de Paros*) cerraba el concurso. Esto fue un elemento de gran utilidad para los estudiosos del pasado clásico, ya que en esas *didascalias* figuran datos preciosos: fechas, nombres de los Coregos, de los poetas, de las autoridades del momento, etc. Vale decir, cubría la información que hoy presta un buen programa de mano.

La población comenzaba a palpitar el acontecimiento a través de una ceremonia previa llamada *proagón* (*preludio* en su forma latina). Los poetas designados, sus actores y el Corego, vestidos con trajes de ciudadano, se presentaban al pueblo e informaban del próximo acontecer. Ese primer día, destinado también a sacar la estatua de Dioniso de su templo e instalarla en el teatro, se remataba con una hecatombe de toros que se asaban para consumo de la población.

El teatro griego se practicaba de día (los teatros carecían de techo) y esta imagen, unida a la equivocada idea de que Grecia goza de un permanente cielo azul

y un eterno clima benevolente, puede hacernos ignorar que la época invernal, si bien no tan rigurosa como en otras latitudes, traía sus dificultades y que por eso las representaciones al aire libre sufrían de cierta fragilidad.

El aire libre era el ámbito cotidiano de los griegos, sobre todo en Atenas, ya que vivían gran parte de su existencia fuera de su casa, cultivando el ocio (¿esclavos mediante?), y lo que Kitto califica como su "aliento vital": la conversación. Sócrates cambió la corriente del pensamiento filosófico ático hablando en el ágora, sin escribir jamás una sola palabra. Kitto agrega que la democracia ateniense y el drama ático no se hubieran desarrollado tan felizmente bajo un techo y tras cuatro paredes.

El número de personajes de la tragedia podía ser variable, pero la interpretación, como lo hemos desarrollado en el análisis de la *Poética*, correspondía a solo tres actores: *protagonista, deuteragonista* y *tritagonista*. A este conjunto se los llamaba *hypokritai*, que quiere decir "los que responden al coro". Como es sabido, este vocablo (hipócrita en castellano) terminó designando a los farsantes y simuladores de toda laya.

El público acudía al teatro con la cabeza adornada por ramas de olivos, tal como correspondía a una ceremonia religiosa. La mujer, excluida como actriz, no lo era como espectadora. Con seguridad las mujeres acudían a las tragedias, ocupando los escaños más altos de la platea y, según algunos, también a las comedias. Hay quienes niegan esto último porque la comedia recurría a expresiones de subido tono, llegando hasta límites escatológicos (por ejemplo, los maridos desesperados de deseo consolando a su insatisfecho miembro viril, como en *Lisístrata*). Creemos de dudosa legitimidad la aplicación de este criterio, que responde a actuales conceptos de moralidad para momentos de la historia donde lo que hoy es obsceno tal vez no fuera considerado como tal.

El edificio teatral

El edificio teatral, el *theatron* (lugar para ver), que equivocadamente nos lo imaginamos unido a este gran período del teatro griego, no existía cuando Esquilo y los otros grandes trágicos competían en las Dionisíacas, con excepción, dice Hauser, de Eurípides y de Menandro, vigente uno al final del ciclo clásico y actuando el otro en plena época helenística, que es cuando en realidad se construyeron estos teatros de mármol y piedra.

> En cada pequeña ciudad tiene el teatro sus modestos centros; pero en las grandes ciudades se le dedican nuevas y asombrosas construcciones de piedra y mármol, cuyos restos nos han sido conservados, y en las que

> pensamos sobre todo cuando hablamos del teatro griego, pero que, sin embargo, no estaban destinadas a Esquilo y Sófocles, sino al antaño maltratado Eurípides y a sus rivales posteriores, es decir, a aquella sociedad abigarrada a la que pertenecen no solo Menandro y Herondas[183], sino también toda clase de acróbatas y flautistas, juglares y parodistas[184].

Es posible que en el principio el teatro griego no contara siquiera con un edificio teatral específico, y que las representaciones tuvieron lugar en algún espacio abierto, aunque siempre consagrado a Dioniso. Como ya se mencionó, la ocupación del sitio de la deidad significaba la consagración religiosa de todo lo que allí sucedía. Una acción delictuosa cometida allí convertía al infractor en sacrílego.

La primera construcción para los fines teatrales, ubicada entre el 500 y el 400, era de madera y de una estructura que aprovechaba el declive de una colina. En Atenas se usó casi con seguridad la existente al pie de la acrópolis. Estos edificios, por supuesto, desaparecieron sin dejar rastros de su existencia, aceptada más como una suposición que como un dato cierto e irrebatible. No obstante es pertinente la aceptación de que Esquilo, el primero de los trágicos, ya representaba dentro de un ámbito funcional e idóneo para el menester.

Pericles mandó construir el teatro de Dioniso en el año 435, que se concluyó setenta y cinco años después. Tenía una capacidad para diecisiete mil personas y en la actualidad sobreviven sus restos muy deteriorados. En el 330, bajo la administración de Licurgo, se construyeron los edificios de piedra y mármol milagrosamente conservados, como el teatro de Siracusa, en Italia, y el de Epidauro, en la Argólida griega, construido en el año 358 por el arquitecto Policleto el joven, y hoy sitio de visita de legiones de turistas. Excavaciones posteriores descubrieron las ruinas de otros diez teatros en las ciudades de la Hélade alejadas de Atenas.

Los primeros datos sobre las características de estas construcciones son poco confiables. Corresponden a Vitrubio y al menos conocido Pólux. Vitrubio escribió *De Architectura* poco antes del nacimiento de Cristo y dedicó el capítulo V del texto a los edificios públicos griegos, entre ellos los teatros. Pólux, en el siglo II de nuestra era, se ocupa de lo mismo en su *Onomasticón*, Ambos trabajaron sobre hechos pasados y muertos, y los investigadores aseguran que los dos confundieron la época clásica con la helenística, mezclando rasgos de edificación que no tenían ninguna contemporaneidad. Por ejemplo, Vitrubio discrepa con Aristóteles, ya que atribuye a Esquilo el aporte del decorado, contribución que ya sabemos el filósofo concede a Sófocles.

Lo que queda claro es que el sitio donde se erigía el teatro era patrimonio del dios Dioniso; anexo estaba su templo. Esta ubicación responde a la necesidad de contener encerrado a un dios disoluto, capaz de soliviantar el ánimo de sus fieles, en especial si eran mujeres, y generar orgías incontenibles y desgraciadas. Como ya se mencionó, en *Las bacantes*, Eurípides describe una situación que termina con una madre presa de desvarío degollando a su propio hijo.

No obstante las imprecisiones anotadas, los especialistas han conseguido reconstruir con bastante exactitud el diseño de los teatros de mármol y piedra de la época helenística. La *orchestra* era un círculo perfecto de unos veinte metros de diámetro, dispuesto en el centro del edificio, destinado a las evoluciones del coro y donde se disponía el *thymelé*, ara o altar, de Dionisio. Era el lugar de los primitivos sacrificios o, quizás, solo una fosa destinada a recoger la sangre derramada por el inmolado macho cabrío que, se supone, se sacrificaba primitivamente antes de la ceremonia. Se presume que esta víctima de la fiesta era luego ofrecida como premio, además del *ex voto*, al poeta ganador del concurso. Otra conjetura dice que solo era el pellejo del animal sacrificado, lleno de vino.

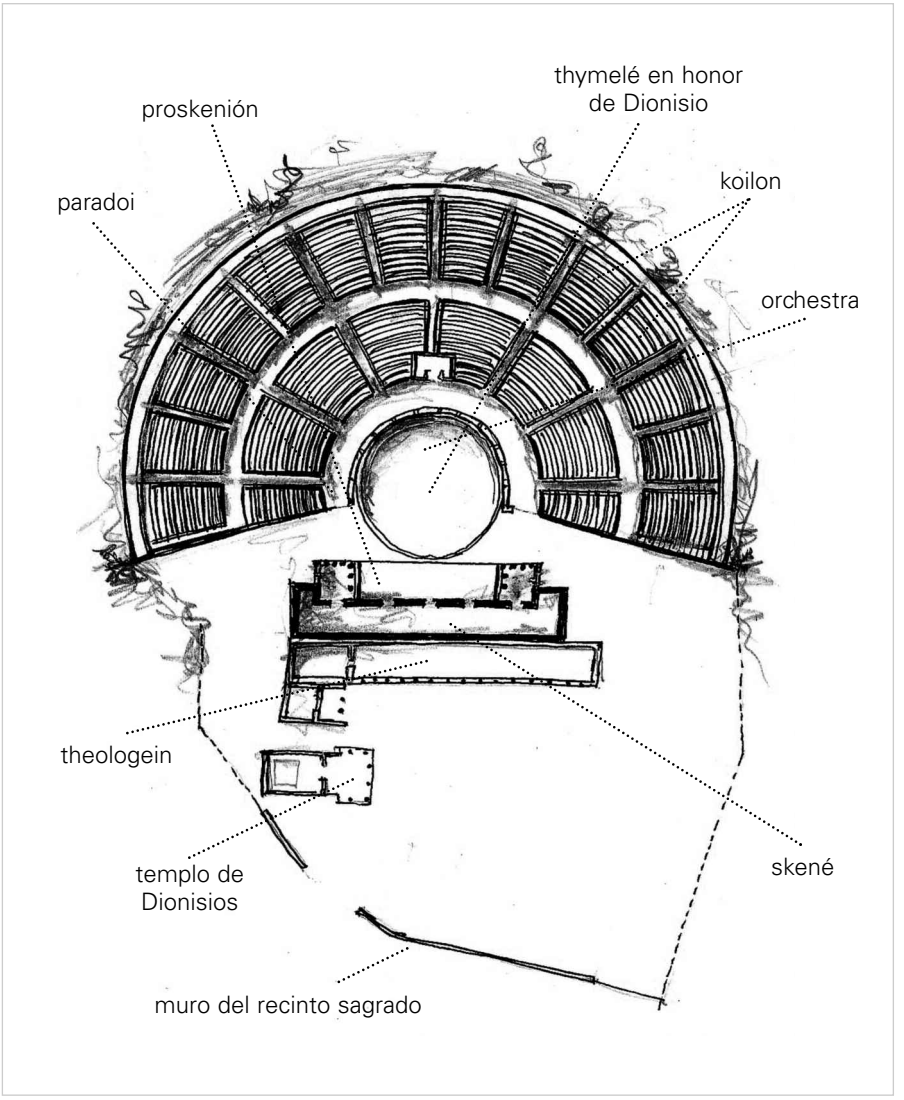
La *skené* era un edificio rectangular, tangente con el círculo de la *orchestra* y enfrentado a los espectadores, abierto en tres partes, tres pórticos de acceso a lo que hoy llamaríamos un amplio camarín, por donde entraban y salían los actores. El protagonista siempre lo hacía por la puerta central, la puerta real[185].

El techo de la *skené*, denominado *theologeion*, servía de lugar de acción de los seres superiores, dioses y titanes, y su muro frontal se transformó, Sófocles mediante, en el soporte de la escenografía pintada del teatro griego. Esta escenografía era, en realidad, un vulgar decorado, una lona extendida a lo largo de la *skené*. Luego se le agregaron en los extremos los *periactos*, dos prismas giratorios que giraban sobre un eje y mostraban en las caras motivos que compatibilizaban con el tema de la decoración central. Las suposiciones van más allá, se cree que luego se estableció una tipología sumaria de los lugares representados, que los preceptistas del Renacimiento tomaron como uno de los puntos de partida para la recuperación del drama clásico. Esta especulación señala que el drama satírico requería de un decorado semejante a un paisaje silvestre, que la comedia de un frente de viviendas, y que la tragedia de la fachada de un templo o palacio o la endeble estructura de una tienda de campaña.

No obstante, y continuando con el tema de la escenografía, hay que tener en cuenta que la griega fue una teatralidad que apeló a la escenografía verbal o a elementos cargados de valor simbólico pero alejados de una copia mimética del objeto real. Se presume, por ejemplo, que la roca en la cima del Cáucaso donde el titán de Prometeo encadenado padece el castigo de Zeus, estaba simbolizada por un poste vertical donde se ataba al actor.

El *proskenión* o *logeion* era una plataforma extendida delante de la *skené*, el lugar donde se desarrollaba la mayor parte de la actuación pero que, en realidad, no existía en la época clásica, sino fue un elemento insertado en el siglo IV. Se estima que en la época clásica se usaba un tablado parecido, tangente con la *orchestra*, que por su estrechez y poca elevación no llegaba a la envergadura de lo que después se conoció como *proskenión*.

Planta del teatro griego



La fusión de la *skené* y el *proskenión* dio lugar a lo que se conoce como escena, espacio de exclusiva actuación de los actores en oposición a la tribuna, donde se encontraban los espectadores.

El *parodoi* eran los corredores entre la *skené* y la *orchestra* utilizados por el coro para hacer el ingreso a la misma, mientras que el *koilon* eran las gradas para los espectadores, dispuestas en semicírculo (o algo más) y apoyadas en la colina. En estas había asientos preferenciales, *proedías*, reservados a sacerdotes, magistrados, embajadores extranjeros e invitados oficiales.

Cuando la ficción de las tragedias se desarrollaban en zonas urbanas (por ejemplo en *Edipo rey*, frente al palacio gubernamental de Tebas) el espectador aceptaba una convención: el lateral derecho correspondía a la ciudad y el izquierdo el campo, de modo que los personajes identificaban su llegada de uno u otro lugar de acuerdo con el sitio por donde ingresaban a la escena.

El aforo de estos teatros suena impresionante. El de Delos aceptaba cinco mil quinientos espectadores sentados y el de Epidauros y Atenas, catorce mil. Comparemos con el teatro Astral de Buenos Aires, una de las salas de la ciudad de mayor capacidad, que alcanza la cifra de mil quinientos espectadores.

Resulta destacable la aplicación que hicieron los griegos de la maquinaria escénica, que llegaron a ser mecanismos de gran complejidad en la época helenística y que posibilitaron el desarrollo "realista" de algunas historias que exigían la utilización de algún artificio mecánico para su realización, tal como la huida de Medea hacia Atenas montada en un carro tirado por caballos alados, el *deus ex machina* tan poco considerado por Aristóteles.

El vestuario y las máscaras usadas en la tragedia y en la comedia son acaso los rubros donde se posee más documentación figurativa y fueron los objetos de época más conservados. El uso de la máscara es antiquísimo. Se dice que fue también Tespis quien las utilizó para reemplazar el primitivo y grosero maquillaje con heces de animal o barro. La máscara fue un arbitrio que jamás abandonó la tragedia o la comedia, porque estas eran imprescindibles para provocar la transformación de un actor que tenía que cambiar de personaje. En la época de Esquilo la máscara no tenía una expresión determinada, "era una superficie neutra levemente atravesada por una ligera arruga en la frente"[186]. Los rasgos patéticos y convulsos que muestran las máscaras que alcanzaron mayor difusión en los textos de divulgación histórica corresponden, en realidad, a la época helenística, "son las máscaras de carácter"[187].

Se debate aún si estas máscaras poseían algún atributo para realzar la voz, un recurso que muchos tachan de innecesario debido a la apabullante acústica de los edificios teatrales conservados. Lo que está fuera de duda es el uso del coturno (aunque Barthes asigna su utilización recién en la época helenística), que daba a los

personajes de la tragedia –regios, grandes hombres o mujeres, dioses o semidioses– la majestuosidad que les exigía el rol. La comedia, por su parte, a cargo de seres ordinarios sin ninguna cualidad sobresaliente, desecha el coturno y elige el calzado común del griego de la época.

Nos resulta atractivo cerrar este capítulo con una reflexión de Roland Barthes, acerca de la pregunta de qué habría que hacer, hoy, con este teatro, un interrogante que, suponemos, ha inquietado a más de un teatrista moderno.

> No se ha llegado nunca a decidir de una vez por todas si lo que hay que hacer con este teatro es reconstruirlo o adaptarlo. Mientras que hoy por lo general se representa a Shakespeare sin preocuparse por las convenciones isabelinas, o a Racine sin recurrir en ningún caso a los dramaturgos clásicos, la sombra de la antigua celebración aún se proyecta y nos fascina: la nostalgia de un espectáculo total, violentamente físico, desmesurado y a la vez humano, la huella de una inaudita reconciliación entre el teatro y la ciudad. No obstante, algo sí está claro: la reconstrucción es imposible; en primer lugar porque la arqueología nos proporciona informaciones incompletas, sobre todo en lo concerniente a la función plástica del coro que es la piedra de toque de todas las puestas en escena actuales; y, sobre todo, porque los hechos que la erudición ha exhumado no son sino funciones de un sistema total, el marco mental de la época y, en el plano de la totalidad, la Historia es irreversible: al faltar el marco, las funciones desaparecen, los hechos aislados se convierten en esencias, adoptan, querámoslo o no, una significación imprevista, y el hecho literal pronto se transforma en un contrasentido[188].

Notas

1. Barrow, R.H. 2006. *Los romanos* (traducción de Margarita Villegas de Robles). México. FCE.

2. Aclaramos que por cuestiones de practicidad, en este capítulo, con alguna excepción, no utilizaremos para las fechas la diferenciación entre era precristiana y cristiana (a.C., d.C.), ya que es obvio que todos los acontecimientos que serán mencionados se desarrollaron antes del nacimiento de Cristo. Asimismo se aclara que todas las fechas citadas tienen una exactitud imprecisa, pues los eruditos no suelen coincidir en este punto y, por lo tanto, varían, a veces con grandes diferencias, según la fuente consultada.

3. Hauser, Arnold. 1962. *Historia social de la literatura y el arte* (traducción de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes). España. Ediciones Guadarrama.

4. Kitto, H.D.F. 1962. *Los griegos* (traducción de Delfín Leocadio Garasa) Buenos Aires. EUDEBA.

5. Hauser reproduce con minuciosidad las características del arte cretense, en comparación con el egipcio, que por supuesto es un precioso material de consulta sobre el tema.

6. Cardona, Francesc. 1996. *Mitología griega*. España. Edicomunicación SA.

7. Hearder, Harry. 2003. *Breve historia de Italia* (edición revisada y actualizada por Jonathan Morris; traducción de Borja García Bercero). España. Alianza Editorial.

8. Graves, Robert. 1993. *Los mitos griegos* (traducción Luis Echávarri). Buenos Aires. Alianza Editorial.

9. Erróneamente se le atribuye a Dioniso el invento del vino; se conjetura que en realidad es de origen cretense, vale decir, minoico.

10. Kitto, H.D.F. Obra citada.

11. Muñoz Molina, Antonio. "Una conversación", artículo publicado en *El País* de España, el día sábado 1 de noviembre de 2008.

12. Kitto, H.D.F. Obra citada.

13. Kitto, H.D.F. Obra citada.

14. Bowra, Cecile Maurice. 2005. *Historia de la literatura griega* (traducción de Alfonso Reyes). Buenos Aires. FCE.

15. Composición poética del género lírico, en que se lamenta la muerte de una persona o cualquier otro caso o acontecimiento digno de ser llorado (RAE).

16. Bowra, Cecile Maurice. Obra citada.

17. Precisamente su condición es bastante asimilable a la de los siervos de la Edad Media.

18. Lérida Lafarga, Roberto. *Grecia y Persia en el mundo antiguo. Las Guerras Médicas*. http://clio.rediris.es

19. La denominación de Siete Sabios fue el título dado por la tradición griega a siete antiguos sabios griegos (alrededor del 620 - 550.), renombrados por su sabiduría práctica que consistía en una serie de aforismos y dictámenes memorables. Merecieron dicho nombre debido a que sus enseñanzas o frases fueron, y son, una guía de la vida de los hombres. Este conjunto incluye tanto a filósofos como a estadistas o legisladores. Cleóbulo de Lindos: "La moderación es lo mejor"; Quelón de Esparta: "No desees lo imposible"; Bías de Pirene: "La mayoría de los hombres son malos"; Tales de Mileto: "Conócete a ti mismo"; Pitaco de Mitilene: "Debes saber escoger la oportunidad"; Periandro de Corinto: "Sé previsor con todas las cosas"; y Solón: "Nada en demasía".

La colección de sentencias más antiguas –donde se incluyen las citadas y otras más–, fue encontrada en el siglo III d.C., inscripta en una tablilla de piedra, posiblemente para el uso escolar, sin ninguna mención a los nombres de los sabios.

20. El Areópago o colina de Ares, era un monte situado al oeste de la Acrópolis de Atenas, sede del Consejo que allí se reunía. Según la leyenda, se llamaba así porque Ares había sido juzgado por los dioses y exonerado de ser ajusticiado gracias a la intervención de Halirrhotios, hijo de Poseidón, que había violado a la hija de Ares, Alcipe.

21. Kitto, H.D.F. Obra citada.

22. Mossé, Claude. 1971. *Historia de una democracia: Atenas. Desde sus orígenes a la conquista de Macedonia* (traducción de M. Aspitarte Almagro) España. Akal Editor.

23. Mossé, Claude. Obra citada.

24. *Biografía de Pericles* (sin firma) http://www.biografías.es

25. Morrison, Toni. Reportaje de Alessandra Farkas publicado en *Adncultura La Nación* del sábado 21 de febrero de 2009.

26. Cassin, Barbara. "Es peligroso confundir cultura con información", artículo publicado en *Adncultura La Nación*. Buenos Aires. Sábado 21 de junio de 2008.

27. Este Tucídides es el político, no confundir con el historiador.

28. No podía imaginar el laborioso Pericles que el Partenón, convertido en depósito de pólvora, iba a estallar en pedazos en 1687, por efecto de una bomba incendiaria disparada por los venecianos que intentaban ocupar Atenas, por ese entonces en poder de los turcos. Los daños fueron aun mayores; dispuestos los venecianos al robo de las obras maestras de Fidias que lo decoraban, este no pudo ser consumado por el peso de los monumentos, por lo que los frustrados ladrones, ante la imposibilidad de cargarlos, los dejaron caer para que se destrozaran contra el suelo.

29. Se conjetura que este concepto de "Siete maravillas" fue acuñado en la época helenística, siglo III a.C. Por supuesto la lista contempla las obras monumentales que los griegos podían admirar en ese momento, luego hubo inclusiones que produjeron reemplazos , modificando la nómina original, de tal modo que las puertas de Istar de Bailonia (actualmente en el museo Pérgamo de Berlín) dejaron su lugar al faro de Alejandría. De las siete maravillas, una sola permanece en pie, la Gran Pirámide de Giza, situada en Keops, Egipto, a la cual sin embargo se le

ha sustraído, a lo largo de los siglos, el revestimiento de piedra caliza; las restantes han sido destruidas por causas naturales o por intencionada acción del hombre.

30. Plutarco. 1991. *Vidas paralelas* (traducción del griego de Antonio Sanz Romanillos). España. Planeta.

31. Kitto, H.D.F. Obra citada.

32. Bowra, Cecile Maurice. Obra citada.

33. Reyes, Alfonso. 1966. *Obras completas. Tomo XVIII. Estudios helénicos*. México. FCE.

34. Hauser, Arnold. Obra citada.

35. Yourcenar, Marguerite. 1986. *Memorias de Adriano* (traducción de Julio Cortázar). Buenos Aires. Editorial Sudamericana.

36. Hauser, Arnold. Obra citada.

37. Arte de interpretar textos y especialmente el de interpretar los textos sagrados (RAE).

38. Cardona, Francesc. Obra citada.

39. Malinovski, Bronislaw. 1974. *El mito en la psicología primitiva. Magia, ciencia y religión* (sin registro de traductor) Barcelona. Editorial Ariel.

40. Estébanez Calderón, Demetrio. 1999. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, España. Alianza Editorial.

41. Burke, Peter. 1993. *El Renacimiento* (traducción castellana de Carme Castells). España. CRITICA.

42. Virasoro, Mónica. 2000. *Los griegos en escena*. Buenos Aires. EUDEBA.

43. Homero. 2001. *Odisea* (traslación en verso de Fernando Gutiérrez). España. Planeta.

44. Homero. 1968. *Ilíada, La Batracomiomaquia, Himnos homéricos* (traducción de Luis Segalá y Estalella; prólogo y edición cuidada por Pedro Henríquez Ureña) Buenos Aires. Editorial Losada.

45. Cardona, Francesc. Obra citada.

46. Bowra, C.M. Obra citada.

47. Vernant, Jean-Pierre. 1999. *Érase una vez… El universo, los dioses, los hombres. Un relato de los mitos griegos* (traducción de Daniel Zadunaisky). Argentina. FCE.

48. Adjetivo o participio cuyo fin principal no es determinar o especificar el nombre, sino caracterizarlo (RAE). He aquí algunos epítetos utilizados por Homero en la *Ilíada* o en la *Odisea* para designar a algunos personas: Afrodita, áurea, risueña, amante de la risa; Agamenón, atrida, rey de hombres, el más codicioso, que tiene ojos de perro y corazón de ciervo, hijo del belicoso Atreo; Helena, ninfa querida, cuyo rostro se parece al de los dioses inmortales, hija querida, la de largo pelo; Ulises (Odiseo), Laértida, del linaje de Zeus, fecundo en ardides, padre de Telémaco, igual a Zeus en prudencia, que se crió en la áspera Itaca.

49. Figura que consiste en comparar expresamente una cosa con otra, para dar idea viva y eficaz de una de ellas (RAE).

50. Virasoro, Mónica. Obra citada.

51. Kitto, H.D.F. Obra citada.

52. Rodríguez Adrados, Francisco. 1994. Introducción en *Aristófanes. Las avispas. La paz. Las aves. Lisístrata*. Madrid. Editorial Cátedra.

53. Virasoro, Mónica. Obra citada.

54. Reyes, Alfonso. Obra citada.

55. Parada, Carlos. 1999. *Aspectos básicos de los mitos griegos*. http://homepage.ma.C.com

56. Bauzá, Hugo Francisco.1997. *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*. Buenos Aires. Editorial Biblos.

57. Macgowan, K y Melnitz, W. 1964. *Las edades de oro del teatro* (traducción de Carlos Villegas revisada por Julio Prieto). México. Fondo de Cultura Económica.

58. Homero. 2003. *Ilíada* (traducción de Luis Segalá y Estalella). Buenos Aires. Editorial Losada.

59. Méndez, Patricia. 2006. *Esbozo de una larga historia inconclusa*. Santiago de Chile. Chile. http://patrmendez.gooplepages

60. Kitto, H.D.F. Obra citada.

61. Bowra, Cecile Maurice. Obra citada.

62. Vernant Jean-Pierre. Obra citada.

63. Vernant Jean-Pierre. Obra citada.

64. Bowra, C. M. Obra citada.

65. Bowra, C.M. Obra citada.

66. Hesíodo. 2005. *Teogonía. Trabajo y días. Escudo. Certamen* (traducción de Adelaida Martín Sánchez y María Ángeles Martín Sánchez). España. Alianza editorial.

67. Martín Sánchez, Adelaida y Martín Sánchez, María Ángeles. 2005. Introducción a *Hesíodo. Teogonía. Trabajo y días. Escudo. Certamen.* España. Alianza Editorial.

68. Hesíodo. Obra citada.

69. Hesíodo. Obra citada.

70. Crónida por ser hijo de Cronos.

71. Hesíodo. Obra citada.

72. Hesíodo. Obra citada.

73. Sílex, variedad de cuarzo, de color gris amarillento más o menos oscuro.

74. La noche actúa, en este caso, como símbolo de lo triste, lo odiado. Hesíodo le atribuye el día, la luz, a Zeus.

75. Hesíodo. Obra citada.

76. Graves, Robert. Obra citada.

77. Graves, Robert. Obra citada.

78. Hay muchas explicaciones para justificar estas uniones maritales endogámicas, que hoy son calificadas de incestuosas. La más usual es aquella que indica que se hacían para mantener la pureza de la sangre y evitar la dispersión de la herencia. De todos modos el incesto era una prerrogativa divina, que los dioses solo castigaban en los humanos.

79. Méndez, Patricia. Obra citada.

80. Virasoro, Mónica. Obra citada.

81. Martín Sánchez, Adelaida y Martín Sánchez, María Ángeles. Obra citada.

82. Aristóteles. 2003. *Poética* (traducción de Eilhard Schlesinger). Buenos Aires. Editorial Losada. Salvo que se indique lo contrario, todas las citas que en adelante se harán de la *Poética* responderán a esta traducción.

83. Bowra, C.M. Obra citada.

84. Magee, Bryan. 1999. *Historia de la filosofía* (traducción de Jorge González Batle). España. Editorial La Isla.

85. Aristófanes se burló de Sócrates en *Las nubes*.

86. Magee, Bryan. Obra citada.

87. Copleston, Frederick. 2008. *Sócrates y Platón. Vida, pensamiento y obra* (traducción Juan Manuel García de la Mora). Buenos Aires. La Nación, colección Grandes Pensadores.

88. Copleston, Frederick. Obra citada.

89. Bowra, C. M. Obra citada.

90. Procedimiento por el que a través de la observación de casos particulares se llega a casos generales. El sistema contrario es el de la deducción, que toma lo general para llegar a los casos particulares.

91. Breyer, Gastón. 1968. *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

92. Se refiere al dios Baco, el nombre romano de Dioniso pero, como se afirmó, por el cual también era conocido entre los griegos.

93. Macgowan, Kenneth y Melnitz, William. 1966. *La escena viviente. Historia del teatro universal* (traducción Horacio Martinez) Buenos Aires. EUDEBA

94. Brieva Salvatierra, Fernando Segundo. 1942. Introducción a *Las siete tragedias de Esquilo.* España. Librería y Casa Editorial Hernando S.A.

95. Bowra, C.M. Obra citada.

96. Barthes, Roland. 1992. *Lo obvio y lo obtuso* (traducción de C. Fernández Medrano) Barcelona, España. Paidós.

97. Bowra, C.M. Obra citada.

98. Se aclara, un autor latino muy posterior, nació en el 70 a.C., y murió en el 19 a.C.

99. Pacheco, José Emilio. Frase extraída de un reportaje de Hernán Bravo Varela, publicado en *Adncultura La Nación* del sábado 8 de agosto de 2009.

100. Rodríguez Adrados, Francisco. 1983. *Fiesta, comedia y tragedia.* España. Alianza.

101. Aristóteles. Obra citada.

102. Lesky, Albin. 2001. *La tragedia griega* (traducción de Juan Godó revisada por Monserrat Camps). Barcelona, España. El acantilado.

103. Natorp, Paul y Brentano, Franz. 2004. *Platón y Aristóteles* (sin registro de traductor) Buenos Aires. Editorial Quadrata.

104. Licurgo de Atenas (396-325 a.C.), al que no hay que confundir con el Licurgo espartano del siglo VII. Este gobernó Atenas entre el 338 y el 326 a.C.

105. Yourcenar, Marguerite. Obra citada.

106. Atwood, Margaret. Entrevista de Juana Libedinsky publicada en *Adncultura La Nación*, sábado 12 de julio de 2008.

107. Gené, Juan Carlos. *Diez proposiciones sobre teatro y política* en Cuadernos de Florencio. Argentores. N° 1.

108. Pianacci, Rómulo. 2008. *Antígona: una tragedia latinoamericana*. USA. Gestos.

109. Sobre este tema recomendamos la lectura del capítulo Dioniso y el dionisismo, publicado en el libro *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*, de Hugo Francisco Bauzá. 1997. Editorial Biblos.

110. Bauzá, Hugo Francisco. 1998. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica.* Fondo de Cultura Económica.

111. Bauzá, Hugo Francisco, 1998. Obra citada.

112. López Férez, Juan Antonio. 1995. Introducción a *Eurípides. Tragedias.* España. Cátedra.

113. Que tiene largo el cabello (RAE).

114. Texto traducido e incluido por Fernando Segundo Brieva Salvatierra en su introducción a *Las siete tragedias* (obra citada).

115. Bowra, C.M. Obra citada.

116. Nombre que toman las Erinias cuando se tornan en bondadosas, como ocurre al final de la Orestíada, cuando perdonan a Orestes.

117. Kott, Jan. 1977. *El manjar de los dioses* (traducción de Jadwija Mauricio). México. Ediciones Era S.A.

118. Pianacci, Rómulo. Obra citada.

119. Steiner, George. 1991. *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura* (traducción de Alberto L. Bixio). Barcelona. Gedisa Editorial.

120. Bowra, C.M. Obra citada.

121. Bowra, C.M. Obra citada.

122. Bowra, C.M. Obra citada.

123. Bowra, C.M. Obra citada.

124. Hauser, Arnold. Obra citada.

125. López Férez, Juan Antonio. Obra citada.

126. López Férez, Juan Antonio. Obra citada.

127. López Férez, Juan Antonio. Obra citada.

128. López Férez, Juan Antonio. Obra citada.

129. López Férez, Juan Antonio. Obra citada.

130. López Férez, Juan Antonio. Obra citada.

131. López Férez, Juan Antonio. Obra citada.

132. Bowra, C.M. Obra citada.

133. López Férez, Juan Antonio. Obra citada.

134. López Férez, Juan Antonio. Obra citada.

135. Citado por Tenney Frank en obra citada.

136. Aristóteles. Obra citada.

137. El cordax era un baile obsceno propio de la comedia a cargo de personajes ebrios, que Aristófanes usó en *Las avispas.*

138. Aristófanes. 1995. *Las nubes. Las ranas. Pluto* (traducción de Francisco Rodríguez Adrados y Juan Rodríguez Somolinos). España. Cátedra.

139. Miranda Cancela, Elina. 1982. *Comedia y Sociedad en la Antigua Grecia.* La Habana. Editorial Letras Cubanas.

140. Bowra, C.M. Obra citada.

141. Miranda Cancela, Elina. Obra citada.

142. Miranda Cancela, Elina. Obra citada.

143. Miranda Cancela, Elina. Obra citada.

144. Viveros, Germán. 1985. Traducción, prólogo y notas en *Teatro Latino. Plauto y Terencio.* México. Secretaría de Educación Pública.

145. Rodríguez Adrados, Francisco. 1994. Obra citada.

146. Se suele confundir parodia y sátira, cuando hay diferencias entre los significados. Parodia refiere irónicamente a un texto anterior mediante efectos cómicos. Necesita entonces de un texto parodiado, al cual nunca se puede perder de vista, y un texto parodiante. La sátira, lo que a nuestro juicio hacía Aristófanes, tiene un propósito didáctico y moralizante, y opone a los valores criticados un sistema coherente de contra-valores.

147. Rodríguez Adrados, Francisco y Rodríguez Solominos, Juan. 1995. Introducción a *Las nubes*. Madrid. Cátedra.

148. Rodríguez Adrados, Francisco. 1996. Introducción a *Lisístrata*. Madrid. Cátedra.

149. Rodríguez Adrados, Francisco. 1996. Introducción a *La asamblea de las mujeres*. Madrid. Cátedra.

150. Menandro. 1987. *Menandro. Comedias. Volumen I y II* (traducción y notas de Arturo Ramirez Trejo). México. UNAM. En el volumen II se encuentran publicados los fragmentos de algunas de las obras mencionadas.

151. Hauser, Arnold. Obra citada.

152. Melero Bellido, Antonio. 1990. Traducción y notas en *Eurípides, Cuatro tragedias y un drama satírico*. Madrid. Akal/Clásica.

153. Rodriguez Adrados, Francisco. 1983. Obra citada.

154. Barthes, Roland. Obra citada.

155. Melero Bellido, Antonio. Obra citada.

156. García Yebra, Valentín. 1993. Introducción a la *Poética* (traducción trilingüe de VGY). España. Editorial Gredos.

157. García Yebra, Valentín. Introducción citada.

158. Copleston, Frederick. Obra citada.

159. García Yebra, Valentín. Obra citada.

160. Ubersfeld, Anne. 2002. *Diccionario de términos claves del análisis teatral* (traducción de Armida María Córdoba). Buenos Aires. Galerna.

161. Se reitera que todas las citas de la *Poética* corresponden a la traducción del texto que hizo Eilhard Schlesinger para la Editorial Losada de Buenos Aires.

162. Barthes, Roland. Obra citada.

163. Pie de la poesía griega y latina, compuesto de dos sílabas, la primera, breve, y la otra, larga (RAE)

164. Copleston, Frederick. 2008. *Aristóteles. Vida, pensamiento y obra* (traducción Juan Manuel García de la Mora). Buenos Aires. *La Nación*, colección Grandes Pensadores

165. Estébanez Calderón, Demetrio. Obra citada.

166. Sófocles (sin fecha de edición) *Tragedias* (traducción de Leconte de Lisle). Valencia. Prometeo sociedad editorial.

167. López Férez, Juan Antonio. Obra citada.

168. Aristóteles. 1798. *Poética* (traducción de José Goya y Muniain). España. Editorial Espasa-Calpe.

169. Brieva Salvatierra, Fernando Segundo. Obra citada.

170. Estébanez Calderón, Demetrio. Obra citada.

171. Pavis, Patrice. 1980. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología* (traducción de Fernando de Toro). España. Paidós.

172. Hugo, Víctor. 1977. Prefacio de *Cromwell* (versión castellana de Edmundo E. Barthelemy). México. Editores Mexicanos Unidos SA.

173 Citado por Jorge Fondebrider en "Biografía de un erudito insoportable", artículo publicado en revista *Ñ*, N° 258, del sábado 6 de setiembre de 2008.

174. Rozas, Juan Manuel. 2002. *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

175. Horacio. 1992. *Arte Poética* (traducción Francisco Montes de Oca). México. Editorial Porrúa.

176. Estébanez Calderón, Demetrio. Obra citada.

177. Pavis, Patrice. Obra citada.

178. Olson, Elder. 1978. *Teoría de la comedia* (traducción de Salvador Oliva y Manuel Espín) Barcelona. Editorial Ariel.

179. Pavis, Patrice. Obra citada.

180. Ubersfeld, Anne. Obra citada.

181. Barthes, Roland. Obra citada.

182. Kitto, H.D.F. Obra citada.

183. Famoso mimo de la época helenística.

184. Hauser, Arnold. Obra citada.

185. El desarrollo de la *skené* y la variación que, siglos mediante, se produjo en sus tres aberturas fueron estableciendo el espacio teatral canónico de occidente: el *teatro a la italiana.*

186. Barthes, Roland. Obra citada.

187. Barthes, Roland. Obra citada.

188. Barthes, Roland, obra citada. En otro texto del mismo autor, *Ensayos críticos*, renueva la polémica en el capítulo "¿Cómo representar lo clásico?", donde toma como referencia una puesta de *La Orestíada* firmada por Jean-Louis Barrault.

el teatro en Roma

capítulo II

Vivimos abarrotados de estatuas, ahítos de delicias pintadas
o esculpidas, pero esa abundancia es ilusoria:
reproducimos al infinito algunas docenas de obras maestras
que ya no seríamos capaces de inventar.

MARGUERITE YOURCENAR (1903-1987)
Memorias de Adriano

Los tiempos míticos

La Eneida fue escrita por Virgilio (70 a.C.-19 a.C.) a instancias del primer emperador romano Augusto (63 a.C.-14 d.C.)[1]. Se hace notar que, como lo advertimos en el capítulo 0, las fechas que se suministrarán tendrán una exactitud relativa, ya que resulta difícil datar los hechos con precisión debido a que a menudo las fuentes no son coincidentes.

El poema de Virgilio, una de las primeras muestras de literatura latina, nacida alrededor del siglo III a.C., contiene el mito fundacional de Roma, que no era de su invención sino respondía a la versión, muy vigente a partir del siglo III a.C., y sostenida por opiniones muy acreditadas, que afirmaban un origen troyano, aportado por Eneas, quien luego de la derrota de Troya y cumpliendo con el mandato impartido por los dioses, huyó del desastre para fundar una ciudad en tierras lejanas, recalando en el Lacio, centro geográfico de la actual Italia. El mito proseguía afirmando que los ocupantes originarios de la región, los latinos, instalados allí desde el siglo XX a.C., provenientes de las zonas del Danubio, u, opinión de otros, de Asia Central, tuvieron encuentros con los recién llegados para luego mezclarse con los troyanos, creando la nueva raza latina que prosperó en el Lacio itálico.

Atento a la orden del emperador, Virgilio tomó ese mito como fuente de inspiración y, como modelo literario, los ilustres antecedentes homéricos de la *Ilíada* y la *Odisea*. Insumió los últimos años de su vida para escribir, en latín, los doce cantos que trazaban la epopeya de Eneas, hijo de Anquises y de la diosa Venus, que luego de la caída de su patria, destruida por los griegos, inició una peripecia análoga a la de Odiseo (los primeros seis cantos), para terminar recalando en el Lacio, donde, a la manera del combate que Aquiles y Héctor protagonizan en la *Ilíada*, enfrentó y derrotó al rey latino Turno (los últimos seis cantos).

Virgilio consideró que moriría antes de terminar el poema, por lo que comisionó a uno de sus amigos para que, sucedida esa eventualidad, quemara los manuscritos. El emperador Augusto, enterado de la decisión, se opuso al deseo del autor e hizo publicar el texto después de la muerte de Virgilio en el estado en que se encontraba, constituyéndose en la "historia oficial" del Imperio. En realidad los reparos de Virgilio parecen, a los estudiosos, totalmente infundados: *La Eneida* es un texto terminado, solo que él no dejaba nunca de corregirlo.

A través de la lectura se hace evidente que Virgilio mantuvo a todo lo largo del poema el propósito, propiciado por el emperador Augusto, de vincular el pasado latino con los ilustres orígenes troyanos. Esta decisión de construir una mitología romana sostenida por el antecedente de un linaje lujoso, tuvo sus detractores, que acusaron a *La Eneida* de ser una cómoda reescritura de las sagas homéricas. Pero el texto de Virgilio también tuvo sus defensores. Para estos, *La Eneida* fue la invalorable columna que conservó vivo el legado de la civilización occidental iniciada por los griegos, que de otro modo tal vez habría desaparecido para siempre.

> Cierto que sin el aliento helénico, su historia no hubiera, con toda seguridad, conquistado las elevadísimas cimas que alcanzó. Mas de no existir Roma, el legado griego se hubiera perdido para siempre y los pueblos bárbaros, bebiendo ávidamente de sus despojos, no hubieran hecho nacer fecundamente los modernos estados europeos[2].

Roma, que ocupó todo el territorio de la Grecia helenística de Alejandro Magno a partir del año 146 a.C., concluyendo la tarea en el 30 a.C., cuando conquistó el Egipto de la reina Cleopatra, se sumó como eslabón de una cultura más amplia que, como afirma Silvio D'Amico[3], fue una amalgama que, con justicia, debería llamarse civilización grecolatina o grecorromana.

Pero existe otro mito sobre la fundación de Roma, que incluso adquirió mayor difusión y popularidad que el que había entusiasmado a Augusto, aunque los historiadores lo consideran absolutamente falso. Este nace con Numitor, rey de una ciudad del Lacio, Alba Longa, que fue derrocado por Amulio. El usurpador completó su tarea matando a todos los hijos varones de Numitor, con el fin de interrumpir los derechos de herencia, y encerrando a la única hija mujer, Rea Silvia, para que permaneciera virgen de por vida, sin posibilidad de continuar la descendencia. Pese a la previsión, Rea fue poseída y embarazada por Marte (el Ares griego, dios de la guerra), dando a luz a los gemelos Rómulo y Remo. Para salvarlos del rigor de Amulio, Rea los escondió dentro de una cesta y los embarcó en un bote que navegó a la deriva por el Tíber, hasta encallar en una cueva del monte Palatino. Ahí residía la loba Luperca, quien los amamantó salvándolos de la muerte. Otra

versión de la leyenda aporta un toque de racionalidad, pues asegura que los gemelos fueron recogidos, en realidad, por una prostituta apodada la Loba.

Allí, en la ahora llamada cueva Luperca, crecieron los gemelos hasta que tomaron conciencia de su origen, por lo que regresaron a Alba Longa, mataron a Amulio y repusieron a su abuelo Numitor en el trono. En recompensa, este les entregó territorios al noroeste del Lacio y allí, en el 753 a.C., los dos hermanos decidieron fundar una ciudad que, el mito así lo admite, fue el preciso lugar donde encalló la barca, el monte Palatino. La ciudad se delimitó usando, para marcarla, el arado que dio origen a la Roma quadrata. Bajo juramento, los gemelos se conjuraron a matar a quien traspasara los límites trazados sin obtener antes un permiso. Vacilando sobre el nombre de la ciudad, decidieron que lo elegiría aquel de los dos que avistase más pájaros en el cielo, prueba que superó Rómulo, quien entonces le otorgó el nombre de Roma. Remo, disgustado por la similitud de la denominación con el nombre de su hermano y se conjetura que en estado de ebriedad, discutió el término y desafió a su hermano, saltando el surco perimetral que se había marcado con el arado. Rómulo, en cumplimiento del pacto de respeto de los límites, lo mató.

Así fue como Rómulo quedó como único y primer soberano de Roma. Creó el Senado (de importancia vital durante toda la existencia de Roma), compuesto por cien patricios, y le dio vida institucional a la ciudad que tendría inimaginable importancia en el desarrollo de la civilización occidental.

El relato histórico. La monarquía romana

Italia es un país montañoso que se compone también de tres planicies que, a su turno, iban a tener un papel relevante en su historia. Estas son la amplia llanura del río Po, que atraviesa la península; la del Lacio, donde comparte importancia con el río Tíber, el más largo de Italia; y la de Campania, donde los griegos del siglo VII a.C., fundaron dos *apoikías*, Cumas y Nápoles, una ciudad que históricamente sufrió (y sufre) la amenaza constante del Vesubio.

Los datos de rigurosa condición histórica indican que el Palatino, uno de los montes del Lacio, contaba, como ya se dijo, con habitantes desde el siglo xx a.C. Allí residían allí los latinos, que por su ubicación estratégica para el intercambio, a las orillas del Tíber, se encontraban en una situación de privilegio para vincularse fluidamente con los comerciantes de la época, los griegos y los etruscos.

Los latinos rivalizaron desde el comienzo con una ciudad vecina, la también latina Alba Longa (supuesto lugar de nacimiento de Rómulo y Remo), hasta que en

el siglo VI a.C., consiguieron arrasar con ella, ampliando de ese modo el área de ocupación de la llanura. Amplios dueños del lugar, se aplicaron a labores industriosas de mejoramiento de las ciudades, desecando amplias zonas ribereñas del río Tíber.

Por tratarse de mitología, los citados relatos sobre la fundación de Roma y su constitución como reino son de difícil comprobación. La circunstancia de que Rómulo fue el primer monarca es un dato de nebulosa confiabilidad. Sin embargo se acepta con bastante certeza que fue en el año 753 a.C., que se produjo la fundación de Roma, y que su vida institucional se inició bajo la forma de un reino, constituyendo una primera etapa histórica que se conoce como la época monárquica o de los reyes. A esta la continúan la época de la República y la del magnífico Imperio que conoce su fin a mediados del siglo V d.C.

La época de los reyes, más poblada de leyendas que de hechos históricos comprobables, se extiende desde la fundación de Roma hasta el año 509 a.C., cuando fue derrocado Tarquinio el Soberbio (534 a.C.-509 a.C.), el último de los monarcas. La gestión de Tarquinio fue tan repudiada, y dejó tan mal recuerdo en la memoria histórica de los romanos, que el título de "rey" cayó en el descrédito y nunca más quiso utilizarse para designar al soberano de Roma. Cuando Julio César desbarató la República, y Roma volvió a adquirir fisonomía de monarquía, se optó por llamarla "imperio", y a su máxima autoridad "emperador", desoyendo la posibilidad de usar los términos "rey" y "reino", que acaso le hubieran correspondido.

Antes de estos acontecimientos, el cuarto monarca romano tuvo que resignar atributos cuando los evolucionados etruscos, vecinos contiguos, instalados en la Toscana, la invadieron y la ocuparon, designando rey a Lucio Tarquinio Prisco en el año 617 a.C. En realidad algunos historiadores no le dan carácter de cesura a la intrusión etrusca, sino que tratan el hecho como el producto lógico de expansión de dos regiones potentes que, en vez de enfrentarse, unieron los destinos, de tal modo que esos comentaristas no tratan a Tarquinio como el primer rey etrusco sino como el quinto rey romano, de un total de los siete que reinaron hasta la creación de la República.

Rómulo	753 a.C.-716 a.C.
Numa Pompilio	716 a.C.-674 a.C.
Tulio Hostilio	674 a.C.-642 a.C.
Anco Marcio	642 a.C.-617 a.C.
Lucio Tarquinio Prisco	617 a.C.-579 a.C.
Servio Tulio	579 a.C.-536 a.C.
Tarquinio el Soberbio	536 a.C.-509 a.C.

En todo caso, aceptando el criterio contrario, que hubo invasión y dominio etrusco, la ocupación de Roma por parte de estos se extendió solo durante tres períodos monárquicos; a Tarquino Prisco lo sucedió Servio Tulio y luego Tarquinio el Soberbio, protagonista de la ya citada gestión tan calamitosa que obligó a los romanos a provocar su derrocamiento en el 509 a.C.

Lucio Junio Bruto, un personaje legendario a quien algunos le atribuyen la verdadera fundación de Roma (con esto observamos que tan discutido es ese acto de fundación, si bien firme a través de la mitología bastante controversial desde el punto de vista histórico), que encabezó la llamada "revolución del 509" que produjo la caída del rey. En realidad, como todo conflicto, la rebelión necesitó de un factor desencadenante y este lo proporcionó el hijo del monarca, Sexto Tarquinio, un mozalbete que violó a una mujer casada llamada Lucrecia, que se suicidó después.

Apropiado del gobierno, Lucio Junio Bruto declaró la República, creó un Senado permanente y designó dos funcionarios para ejecutar las decisiones que decidiera el cuerpo, a los cuales primero se los llamó Pretores y luego Cónsules. Los primeros cónsules de la República fueron Bruto y Lucio Tarquinio Colatino, el esposo de la desgraciada Lucrecia. La permanencia del segundo en el cargo fue muy corta, por su condición de primo de los Tarquinios el pueblo lo repudió y pidió su expulsión, lo que ocurrió para ser reemplazado por Publio Valerio Publícola.

En estas fechas, la ciudad había alcanzado alto grado de prosperidad, aumentando su eficacia comercial con la fundación de la ciudad de Ostia en la desembocadura del Tíber, lo que le proporcionó a Roma un puerto y por lo tanto una más cómoda salida al mar. Los etruscos les habían enseñado a los romanos cómo instalar sistemas de riego, además de otros procedimientos técnicos para recuperar pantanos y aplicar mejores y más eficaces normas de cultivo. Asimismo, las naves romanas surcaban el Mediterráneo, mientras que sus mercaderes terrestres atravesaban los Alpes y Germania, llegaban al Báltico y comerciaban en la región del Danubio, río que durante siglos fue el límite natural de Roma.

> De pequeño arrabal sobre el Palatino, Roma se convirtió en la más grande metrópoli de la Antigüedad. Sus primeros habitantes bajaban a pacer sus rebaños y a enterrar a sus muertos en el húmedo y angosto valle donde se alzó más tarde el Foro; pasados diez siglos, cuando Constantino transfirió a Bizancio la capital del Imperio, el recinto habitado de Roma tenía un perímetro de casi veinte kilómetros y una población numerosísima y estable[4].

La República Romana

La época de la República tiene una duración fijada entre ese final de la época de los Reyes hasta el año 27 a.C. (algo más de cinco siglos), y es el ciclo durante el cual Roma obtiene la supremacía territorial de Italia primero, y luego del Mediterráneo occidental.

La constitución de una República, unida a la desaparición del peso, sobre todo simbólico, que representaba la figura de un rey, generó las condiciones para el disenso, de modo que se ahondaron las divisiones de los romanos, desde siempre separados en patricios y plebeyos. Los primeros, además de sus orígenes aristocráticos basados en la descendencia directa de los fundadores de Roma, ahora sumaban el mérito del derrocamiento de Tarquinio. Los plebeyos, que habían quedado al margen del hecho político, exigieron la concesión de derechos ciudadanos de parte de los patricios oligárquicos que controlaban todos los resortes del estado. No tenemos demasiados datos sobre la gravedad de los enfrentamientos, pero es evidente que los resultados fueron beneficiosos para los plebeyos, que consiguieron representatividad en el Senado, mediante los "tribunos de la plebe", que primero fueron dos y luego diez. Uno de estos magistrados, el plebeyo Terentilo Arsa, exigió aún mayor equidad, por lo que el Senado resolvió enviar una comitiva de diez cultivados ciudadanos a Atenas para estudiar las célebres leyes de Solón (ver capítulo I). Al regreso de los viajeros, mediados del siglo v a.C., el Senado elaboró la Ley de las XII Tablas. Durante cerca de un año se trabajó para elaborar las primeras diez leyes, que fueron terminadas y dictadas exactamente en el año 451 a.C. Casi diez años después se le agregaron la undécima y duodécima ley.

Las leyes se publicaron al principio en doce tablas de madera y, posteriormente, en doce planchas de bronce que se expusieron en el Foro, el espacio público (hoy delicias de los turistas) que en las antiguas ciudades romanas cumplía funciones comerciales, financieras, religiosas, judiciales y de prostitución, además de ser el lugar donde los ciudadanos romanos realizaban comúnmente su vida social. Debido a que no queda vestigio alguno de la existencia de las tablas que contenían las leyes, sean estas de madera o de bronce, algún autor ha llegado a sugerir que nunca existieron.

Aunque no se sabe con certeza el contenido exacto que tuvieron las XII Tablas, gracias a las referencias que hay de ellas en la historiografía romana se pueden hacer conjeturas.

Las tablas I, II y III contenían lo que hoy se entiende como derecho procesal privado, vale decir la defensa de los derechos por parte de los ciudadanos. Los juristas que han estudiado el tema juzgan que su aplicación era muy complicada, pues se

mezclaban factores jurídicos con otros de contenido religioso. Se cita que aquí se legislaba alrededor de la cuestión de las deudas, y como los deudores eran, por lo general, los plebeyos, el marco constituido operaba muy en contra de sus derechos.

Las tablas IV y V contenían el derecho de familia y regulaba la heredad y las sucesiones. Aquí se estableció un derecho singular para la mujer, que podía liberarse del estado marital ausentándose por tres días del domicilio conyugal. Respecto a las sucesiones, se tenían muy en cuenta los deseos testados por el fallecido; en caso contrario, heredaban aquellos que mantenían el vínculo familiar más estrecho, hijos, padres, esposas o esposos.

Las tablas VI y VII regulaban los derechos de propiedad, mientras que la VIII y la IX contenían lo que hoy podríamos reconocer como el derecho penal. Los actos de traición a la patria y los crímenes eran sancionados con la pena capital o, en caso de atenuar la pena, se optaba por el obligado exilio (esto último muy referido a las leyes de Solón, para el cual el exilio era una pena aun más pesada que la muerte por ejecución).

La Tabla IX establecía una norma de corte muy moderna: nadie ante la ley mantenían privilegios, todos los ciudadanos litigaban en igualdad de derechos ante la ley.

La tabla X se refería al derecho sacro, prohibía la incineración e inhumación de los cadáveres en la ciudad, evitando incendios o atentados contra la salubridad pública.

Como ya se dijo, las tablas XI y XII fueron de creación tardía. Fueron las que produjeron mayor rechazo entre la plebe, ya que prohibía los matrimonios mixtos, entre plebeyos y patricios.

En coincidencia con estos acontecimientos de ordenamiento ciudadano, Roma comenzó la conquista de toda la península itálica, propósito que incluyó, naturalmente, las ciudades de la Magna Grecia. La amenaza de los etruscos que no se asimilaron a las nuevas condiciones, y que habitaban la Etruría, fue exterminada definitivamente en el 396 a.C., cuando los romanos les destruyeron la ciudad capital, Veyes. En el siglo III a.C., la península pasó a pertenecer por entero a Roma.

La conquista romana de Italia generó los primeros conflictos con Cartago, donde según Virgilio, en tiempos de Eneas gobernaba su fundadora, la reina Dido. Próspera, más potente que Roma, Cartago tenía su capital en el norte de África, en un lugar muy cercano a la actual Túnez, y era dueña del comercio del Mediterráneo por medio de una flota nada desdeñable, que contaba con puntos de apoyo y abastecimiento importantes, tales como las islas de Sicilia, Córcega, Cerdeña y parte de Hispania, regiones que estaban bajo su dominio. La mecha del estallido se

produjo precisamente en Sicilia, habitada por una mayoría griega que había estrechado alianzas con los romanos y que pidió ayuda para librarse de los cartagineses. Las llamadas Guerras Púnicas (los cartagineses eran reconocidos también como púnicos), fueron tres, desarrolladas en un período extenso, limitado por los años 264 a.C. y 146 a.C., donde los romanos tuvieron que enfrentar a quien muchos consideran el genio militar más grande la historia, el cartaginés Aníbal (247-183 a.C.), modelo del también genial Napoleón.

El primer conflicto bélico se inició cuando en el 264 a.C. Roma anexó a Cerdeña y Córcega, creando así sus primeras provincias que, luego, formarían parte de su sistema, más amplio, de ocupación del mundo. La reacción cartaginesa, aun con el apoyo de Jantipas de Esparta, no alcanzó para contrarrestar la ofensiva y tuvo que ceder la paz mediante un convenio con condiciones durísimas, que se firmó en el año 241 a.C.

Aníbal, sucesor de quienes habían firmado el humillante tratado, rompió con el compromiso y en el 218 a.C., atacó Sagunto, colonia de origen griego. Como consecuencia de esto, Roma envió una misión diplomática a Cartago con el fin de conseguir del senado cartaginés la destitución de Aníbal.

Rechazada la propuesta conciliatoria, se dio inicio a la Segunda Guerra Púnica. Aníbal armó un ejército de noventa mil infantes, doce mil jinetes y treinta y siete elefantes (es célebre, por lo audaz, la inclusión de estos animales en la estrategia de Aníbal), y con ese formidable contingente atravesó el río Ebro en dirección a los Pirineos. Después de una épica marcha en la que tuvo que combatir a las tribus situadas al norte del mencionado río, los galos, a las continuas deserciones de sus hombres y a las cuantiosas bajas sufridas en el penoso paso de los Alpes, Aníbal logró llegar a la península Itálica con un ejército diezmado y con el ánimo de recoger adhesiones en su camino a la metrópoli enemiga, objetivo que no obtuvo. Sin embargo fue logrando parciales victorias y siguió avanzando, hasta toparse con los romanos en la batalla de Cannas, agosto de 216 a.C., a los cuales consiguió derrotar. En este sangriento encuentro (algunos historiadores afirman que fue uno de los más cruentos de la antigüedad), Aníbal perdió un tercio de sus tropas, lo que lo volvió prudente y lo convenció de ordenar el cese del avance hacia Roma, acción que fue criticada por su lugarteniente Maharbal: "Aníbal, sabes vencer, pero no sabes aprovecharte de la victoria". Es que Aníbal, gran estratega y consciente de las dificultades que se le presentarían a sus tropas ante el inminente invierno, prefirió acampar en las llanuras de Capua, a la espera hombres de refuerzo que tenían que llegar de Cartago. Estos no llegaron por disidencias internas del gobierno cartaginés, donde Aníbal tenía sus enemigos, por lo que quedó aislado y con un ejército disminuido, prácticamente preso en medio de Italia. Ante la certeza de que un nuevo encuentro con los romanos iba a desembocar en el fracaso, Aníbal

se entrevistó con el general enemigo ofreciendo concesiones deshonrosas (la cesión de las islas Baleares, Hispania, Sicilia y Cerdeña), convenio que no fue aceptado, de manera que no tuvo otra alternativa que enfrentar a un enemigo muy superior. Se entabló entonces, la última gran batalla del general cartaginés, en la que con clara inferioridad, luchó hasta la extenuación y fue derrotado en Lama, en el 201 a.C. Esta derrota supone el fin del imperio cartaginés, pues que a continuación Aníbal debió firmar una paz bajo condiciones aun más humillantes que aquellas de la primera, lo que a la larga desencadenaría un rebrote de las hostilidades.

Pese a que el enemigo había quedado exánime, los senadores romanos acompañaban el insistente clamor de Catón, que pedía que "Cartago debía ser destruida" *(Delenda est Cartago)*. Esta campaña del senador dio vida a la Tercera Guerra Púnica, que se centró en el ataque a la capital africana de Cartago y generó la heroica defensa de sus habitantes, que resistieron tres años, entre los años 149 a.C. hasta el 146 a.C. Como Roma no conseguía doblegar la entereza de los cartagineses, acudió como recurso excepcional a enviar a su general más destacado, Publio Cornelio Escipión Emiliano (185-129 a.C.) para que se haga cargo del asedio. Escipión comenzó su campaña tomando la ciudad cartaginesa de Néferis en el 145 a.C., para luego dirigirse a Cartago e iniciar el asalto.

Cuenta la historia que el general cartaginés Asdrúbal se refugió con su tropa en el templo de Esculapio, donde resistió varios días hasta que finalmente se rindió y ofreció la paz. Ante la traición de su jefe, los cartagineses incendiaron el templo y se arrojaron a las llamas para no entregarse a los romanos.

Estos acontecimientos señalan el fin de siete siglos de existencia de Cartago y el comienzo del dominio definitivo del pueblo romano en el norte de Africa. Refundada la ciudad destruida en el año 29 a.C., con el nombre de Julia Cartago, fue una de las tantas del norte de África que pasaron a ser una provincia romana.

Este triunfo en las guerras púnicas fue muy significativo para los romanos, a partir de ahí fueron sometiendo a todas las ciudades costeras del Mediterráneo hasta conseguir el amplio dominio del margen occidental. Se anexaron los restos del imperio helénico de Alejandro Magno: Macedonia en el 167 a.C., y Grecia en el 146 a.C. De esta época es el famoso sitio y ocupación de Numancia (133 a.C.), que siglos más tarde el español Cervantes tomará como tema de una tragedia homónima.

En la tarea de expansión, Roma se había mostrado reticente al propósito de crear provincias; se conformaba con el desarme de los ejércitos opositores y el establecimiento de contribuciones, por lo general justas, respetando las tradiciones locales y sin alterar los hábitos y costumbres imperantes (Roma siempre se destacó por este aspecto de amplia tolerancia, "no fue xenófoba ni integrista"[5]). La creación de una provincia significaba fundar un vínculo político más estrecho con la región

conquistada y la obligatoriedad de asumir la gobernabilidad del lugar por medio de un representante de la metrópoli. Pero a partir del año 146 a.C. (nótese, el de la conquista de Grecia), dejó de dudar y mandó pretores a todas las nuevas posesiones, con el encargo de gobernar de acuerdo con el estatuto de esa provincia, redactado previamente por el Senado.

> Los estatutos se redactaban con un espíritu generoso, en parte porque Roma no deseaba el peso de una administración sobrecargada de detalles y en parte porque era de un natural magnánimo[6].

Estos procedimientos, que solo podía asumir una nación conquistadora, más la significativa victoria en las guerras púnicas, le confirieron a Roma una envergadura y un poderío que tuvieron que ser reconocidos por el mundo occidental, aún muy pequeño.

> La victoria de los romanos obligó a todo el mundo civilizado de la época a reconocer la existencia de ese pueblo hasta entonces desconocido y a inventarle plausibles genealogías[7].

A poco de estos acontecimientos, acaso por la marca bélica que contenían, un nuevo factor de poder se fue agregando a la estructura política romana, que aunque con vaivenes hasta ahí siempre se había sostenido alrededor de la opinión del Senado. Este nuevo factor era el ejército.

Las campañas de conquista, si bien exitosas, habían diezmado de combatientes a unas fuerzas armadas que estaban formadas por voluntarios que debían abandonar sus tierras y sus ocupaciones, a veces perdiendo la vida en el intento, dejando tras de sí la penuria o directamente la ruina económica de sus emprendimientos particulares. Estos soldados debían cumplir con tres condiciones para sumarse al ejército: ser miembro de la clase superior (vale decir, un patricio), ser un propietario importante y poseer una fortuna igual o superior a los tres mil sestercios (la moneda romana en circulación), y ser tan solvente como para aportar su propio armamento. El ejército era, entonces, una fuerza inestable, licenciada apenas se superaban los conflictos y conformada de apuro por los cónsules o pretores cuando estos surgían. Uno de los cónsules convocantes se ponía al frente de la gestión armada sin tener que demostrar demasiada pericia para la empresa. Con frecuencia, por esta carencia de solvencia militar, los romanos tuvieron que lamentar desastrosas derrotas contra enemigos de menor cuantía. Dentro de este marco, resulta plausible la anécdota que relata Barrow, referida a la figura del labrador Cincinato, quien "abandonó el arado para servir al estado [como dictador] en época de crisis y volvió a tomarlo cuando terminó su tarea"[8]. Hay que anotar

que solamente en casos graves se podía nombrar un dictador, quien debía resignar el cargo una vez alejado el peligro. El de Cincinato es el caso más conocido.

Los compromisos militares que debió afrontar Roma en la época de su expansión máxima (finales del siglo II a.C.), fueron tantos que algunos cónsules, imbuidos de la autoridad para salir al combate, se encontraron sin ciudadanos a quien alistar. Por esta causa, el cónsul Cayo Mario (157 a.C.-86 a.C.), obtuvo el permiso para realizar una profunda reforma del sistema militar, que dio como efecto la formación de las célebres legiones romanas que, como estructura bélica, se impondría en el mundo occidental durante siglos.

La primera parte de las reformas de Mario incluía el reclutamiento. En este sentido dio lugar a ciudadanos con poco poder económico pero que podían pagar a plazos las armas que les proveía el estado. Asimismo, añadió a las personas sin recursos con el atractivo de una paga, el permiso para hacerse de los productos del saqueo durante las campañas y un contrato militar de veinticinco años de duración. Como tercer ingrediente de la reforma, Mario ofrecía a los soldados una jubilación consistente en la donación de tierras en alguna de las zonas conquistadas, cuestión que tuvo efectos secundarios muy beneficiosos, ya que la sola presencia de estos retirados en tierras ajenas, donde llegaban a ocupar cargos públicos, romanizaban el área que se les había cedido. Por último, Mario garantizó para todos los alistados la condición de ciudadanos plenos.

Recién entonces, en la última década del siglo II a.C., se puede hablar de las famosas legiones, las que creó Mario, con el águila como insignia en los estandartes. "Las Águilas eran objetos sagrados, más sagrados, en verdad, para los corazones romanos, que cualquier estatua de mármol de los dioses"[9]. La pérdida de esta insignia en manos del enemigo significaba una deshonra para el soldado romano que solo podía ser saldada con la recuperación y la venganza.

Las legiones pasaron a ser cuerpos estables, equipados y entrenados con rigor, siempre listos para el combate. El número total de hombres de una legión completa era de unos seis mil, cifra que podía variar según las circunstancias (Julio César emprendió la conquista de las Galias con sólo tres mil quinientos). En campaña, las legiones arrastraban tras de sí una cantidad de civiles, por lo general prostitutas y comerciantes oportunistas, que en caso de larga permanencia en el lugar daban lugar al nacimiento de verdaderos conjuntos urbanos, algunos de las cuales mantuvieron estado permanente. Así se fundaron ciudades en África del norte, las actuales Marruecos, Argelia, Túnez, Libia, separadas del Sahara[10] por la cadena montañosa del Atlas; en Alemania y en la Dacia conquistada por Trajano y que en homenaje a los conquistadores adoptó el latín y tomó el nombre de Rumania. Algunas llegaron a ser (y lo son todavía) famosas urbes de Europa, tal como Metz, Colonia y la Baden-Baden alemana.

Pero como toda iniciativa, a poco de ponerse en marcha mostró algunos efectos adversos. Entre ellos, la mayor adhesión de los soldados a su jefe que a la patria que defendían. Esta condición de liderazgo que obtuvieron los militares jerárquicos, les permitían a estos detentar un poder político considerable, que ponían en práctica a veces en contra de las directivas que el Senado enviaba desde la metrópoli. "A los soldados del ejército (que ahora era una carrera) no solía vérseles en Roma, pero sus invisibles legiones apoyaban a sus jefes en la capital"[11].

La República padeció una fastidiosa crisis entre los años 146 y 78 a.C., donde se cruzaron intereses de todo tipo: campesinos endeudados y esclavizados por tal motivo, militares ensoberbecidos, itálicos imperativos por reconocerse originarios y provincianos relegados que reclamaban atención. Todas estas situaciones no podían ser dominadas por un Senado acostumbrado a responder, ley de la XII Tablas mediante, solo a los sectores oligárquicos. Es aquí el punto donde comienzan a intervenir los líderes de procedencia militar, los jefes de las poderosas legiones que barrían el mundo. Julio César, Craso y Pompeyo, tres de ellos y los de mayor poder, formaron un triunvirato que enfrentó decididamente al Senado. Hubo acuerdo, sin embargo, fruto del cual es consecuencia un hecho que sería letal para la República: Julio César fue autorizado a iniciar la ocupación de la Galia (zona de la Europa occidental actualmente ocupada por Francia, Bélgica, el oeste de Suiza y las zonas de Holanda y Alemania al oeste del Rin, aunque el gentilicio galo identifica hoy solo a los franceses).

En una campaña que le llevó nueve años, Julio César cumplió con el cometido y conquistó la región. Incluso, envalentonado, saltó fronteras y llegó hasta la Britania. Intentó mediante dos expediciones la conquista de toda la isla, y las dos veces fracasó, aunque estas derrotas no mermaron la calidad de líder que le concedía su ejército. Su acción no solo causó el fenomenal agrandamiento del territorio dominado por Roma, sino que le dio a Julio César una base de poder político extraordinario.

Mientras César operaba en la Galia, en la metrópoli se producían cambios sustanciales. El triunvirato había perdido, por muerte natural, a uno de sus miembros, Craso, y Pompeyo había conseguido un acercamiento con el Senado –donde descollaban dos brillantes figuras intelectuales de la historia romana, Cicerón y Catón–, con lo que se afianzó como cónsul único. Cuando César regresó con sus tropas, recibió la orden de cumplir con la norma que impedía el ingreso de los ejércitos armados dentro de los límites de la ciudad. Julio César desobedeció la regla con la famosa frase "La suerte está echada" *(alea jacta est),* ordenando que sus soldados atravesaran el río Rubicón (límite entre las Galias e Italia) e ingresen a Roma para enfrentarse con las fuerzas de Pompeyo. En un lapso llamativamente

rápido César se deshizo de su rival, quien derrotado debió huir a Egipto, donde fue asesinado poco después por orden del faraón.

Cuando Pompeyo llegó a las costas de Egipto, envió emisarios al faraón Ptolomeo XIII. Mientras Pompeyo esperaba en su barco, la corte egipcia discutió qué partido tomar, ya que concederle refugio significaba romper con Julio César. Por fin se decidió por el asesinato; una pequeña barca se acercó hasta los navíos romanos, simulando ser un grupo de bienvenida. Pompeyo se aprontó para recibirlo, momento en que fue apuñalado hasta la muerte por sus colegas Aquilas, Septimio y Salvio. Los egipcios le cortaron la cabeza y se la llevaron, junto con su sello, al rey Ptolomeo. El cuerpo mutilado quedó en la orilla. Su leal liberto Filipo lo quemó sobre las planchas podridas de una barca pesquera. La cabeza y el sello fueron más tarde entregados a César, quien no solo lamentó este insulto a la grandeza de su anterior aliado (lloró cuando recibió el sello de Pompeyo, en el que estaba grabado un león con una espada en la garra), sino que castigó con la muerte a sus asesinos romanos y egipcios. La cabeza fue enterrada en el Nemeseión, en un templo dedicado a Némesis (Invidia en la mitología romana, diosa-personificación de la venganza y de los celos), construido por Julio César para honrar a Pompeyo. Las cenizas de Pompeyo con el tiempo fueron devueltas a Cornelia, su esposa.

Con su triunfo sobre Pompeyo, César alcanzó el poder máximo, y gobernó durante cuatro años con el título vitalicio de dictador, un rey sin corona que exaltó el ánimo de muchos pero, también, el recelo, el rencor y la envidia de magistrados, un número alto de senadores, romanos adherentes a Pompeyo a los cuales César les había perdonado la vida, hombres de letras y militares, que vaticinaban una dictadura casi sagrada, invulnerable y con seguridad arbitraria. Todas estas razones, sumadas a algunas otras menos nobles, fueron las que motivaron a un grupo de senadores a planear el asesinato de César. A la cabeza de la conspiración se encontraba Cayo Casio Longino, que enseguida convenció a Marco Junio Bruto, un personaje considerado más adecuado para el papel e hijo de una de las amantes preferidas de César, fue por eso que cuando fue asesinado y descubrió a Bruto entre los que lo apuñalaban, profirió la famosa frase, "¿tú también, hijo mío?" *(Tu quoque Filii mei,* en latín).

El nombre de Marco Junio Bruto atrajo varias adhesiones valiosas, no en vano se decía descendiente de aquel otro Bruto, Lucio Junio Bruto, que había dirigido la expulsión del último rey de Roma, Tarquinio el Soberbio, en el 509 a.C. En total, el número de los conjurados parece haber sido de unos sesenta, de los cuales solo veintitrés se encargaron de la ejecución material del atentado. Durante las reuniones preliminares se elaboró un plan de acción y se decidió por unanimidad atentar contra César en pleno Senado. De este modo, se esperaba que su muerte pareciera un acto destinado a la salvación de la patria en cambio de un

crimen palaciego vulgar. Los planes de los conjurados no solamente preveían el asesinato de César, sino que además deseaban arrastrar su cadáver al Tíber, adjudicar sus bienes al Estado y anular todas sus disposiciones gubernativas.

En los Idus de Marzo del año 44 a.C., un grupo de los senadores complotados convocó a César al Foro para leerle una petición, escrita por ellos, con el fin de devolver ciertos poderes al cuerpo. Los idus del calendario romano –15 de marzo, de mayo, de julio y de octubre y los 13 del resto de los meses–, eran los días que la superstición romana consideraba de buena suerte.

Marco Antonio, estrecho colaborador de César, tuvo noticias difusas sobre la posibilidad del asesinato y corrió al Foro para detener a César antes de entrar a la reunión senatorial. Pero el grupo de conspiradores se adelantó, interceptó a César al pasar este frente al Teatro de Pompeyo, y lo condujo a una habitación anexa al pórtico, donde le entregaron el documento. Se especula que sería cerca de las diez de la mañana cuando César se dispuso a leer el documento. Tanta gente se agolpó a su alrededor que el dictador mostró su disgusto, haciendo un gesto para alejarlos. La toga levantada le dejó espacio al senador Casca para aplicarle la primera puñalada. Otro lo apuñaló por el costado y Bruto le clavó su daga en la ingle. Pronto todos, cuchillo en ristre, cayeron sobre César. Se supone que recibió veintitrés puñaladas, no obstante le quedaron fuerzas para arrastrarse hasta las afueras y desfallecer definitivamente sobre las escalinatas que poco tiempo antes había ascendido majestuoso y triunfante.

Tras el asesinato, los conspiradores huyeron, incluso lo hicieron también los senadores que no estaban al tanto del tramado magnicidio, dejando el cadáver de César a los pies de una estatua de Pompeyo, una ironía que, claro, nunca se habían propuesto. De allí lo recogieron tres esclavos públicos, que lo llevaron a su casa en una litera, de donde Marco Antonio lo recogió y lo mostró al pueblo, que quedó conmocionado por la visión que atestiguaba el crimen. Poco después los soldados de la decimotercera legión, tan unida a César, trajeron antorchas para incinerar el cuerpo de su querido líder.

La leyenda cuenta que Calpurnia Pisonis, la tercera o cuarta mujer de César (difieren las fuentes), después de haber soñado un presagio terrible, advirtió a César que tuviera cuidado, pero César ignoró su advertencia diciendo que "solo se debe temer al miedo". Existen versiones de que un vidente ciego le había prevenido contra los Idus de Marzo; llegado el día, César lo encontró en las escaleras del Senado y le recordó divertido que aún seguía vivo, a lo que el ciego respondió que los Idus no habían acabado aún.

William Shakespeare inmortalizó este final teatral en una de sus magníficas tragedias, que lleva el nombre de *Julio César.*

Marco Antonio, quien pese al esfuerzo no había podido salvar la vida de César, y Octavio, su hijo adoptivo y heredero legal, ocuparon el lugar de mando y, entre otras medidas punitivas, ordenaron la muerte del brillante Cicerón porque, en su última elocución en el Senado, había mostrado su aprobación del asesinato de César. Las tropas que respondían a los sediciosos Bruto y Casio (donde se presume militó Séneca) fueron finalmente aniquiladas en la batalla de Filipos (42 a.C.).

El fin de las acciones armadas aquietaron los ánimos solo un corto tiempo. Los jefes vencedores se dividieron el imperio –para Marco Antonio el oriente, para Octavio el occidente–, pero la medida tuvo escasos efectos conciliatorios. Ambos jefes querían el poder total y el enfrentamiento definitivo se produjo en la batalla de Accio, año 31 a.C. (¿otra guerra entre oriente y occidente?), en que Octavio y Marco Antonio, asistido ahora por la célebre reina egipcia Cleopatra, dirimieron fuerzas. El triunfo se inclinó en favor del primero.

Octavio, puesto en funciones en Roma en el año 27 a.C., a los 32 años de edad, con la suma total del poder, postergó la obtención del título de Emperador, que al fin tuvo que aceptar y le hizo cambiar su nombre por el de Augusto (que en realidad no es un nombre sino un título, que viene del latín *augere*, que significa agrandar, aumentar, el que agranda el estado). A partir de ahí Roma se transformó en un imperio, puestas todas las instituciones bajo el control de esa máxima autoridad.

El Imperio Romano

> El término "Imperio", como definición de la tercera época, se refiere al sistema de gobierno, es decir, gobierno por un emperador. Pero Augusto [el primero de los emperadores], que dominó el mundo romano desde el año 27 a.C., hasta el 14 d.C., insistía, y lo hacía sinceramente, en que él había restaurado la "República" y deseaba que se lo reconociera como "Princeps", o primer ciudadano[12].

Otros historiadores, además de Barrow, señalan que Octavio era veraz en su deseo de restaurar la República. Si el cargo de emperador comenzó a tomar fuste fue a pesar de su opinión contraria. Se afirma que Octavio se mostraba avergonzado ante la posibilidad de que se le confiriera el título y, en consecuencia, fuera divinizado. Incluso mostró escrúpulos para usar, prendida a la corona, la gran esmeralda que había pertenecido a Alejandro Magno y que había sido robada de su tumba (tocamos este tema en el capítulo I). Pero por presión del Senado, tanto él, como los emperadores procedentes, terminaron por recibir la tan alta dignidad

y la condición de deidad, una consideración donde se tomó como inocultable referente a los países orientales, donde por usos y costumbres se endiosaba a sus gobernantes. Sin embargo, durante toda su vida de mandatario, Augusto usó el título de emperador solo para firmar las cartas dirigidas a otros monarcas.

> La palabra latina *imperium* designaba en la antigua Roma el poder soberano que poseía una persona en su vínculo con otras […] El imperator –el que tenía *imperium*– reunía en sí la capacidad del mando militar, la facultad de establecer derecho y la autoridad en cuestiones religiosas. O sea, un poder con matices sagrados del que el historiador Polibio no encontró en griego un término que cubriera el mismo campo semántico […] Con Augusto comenzó precisamente el Imperio Romano y se revitalizó el mito de la Roma eterna, cabeza del mundo, anunciado de alguna manera por poetas y literatos preclásicos romanos[13].

Augusto fue investido de estas condiciones de deidad, de representante de Dios, en el año 12 d.C.; el culto augustal que se le impuso a Octavio, luego fue llevado al extremo por Calígula, quien lo reglamentó durante su mandato. La esperanza de la restauración republicana muy pronto quedó en el camino, la devoción imperial se expresó en la construcción de templos y esculturas del emperador, emplazadas en lugares venerables de Roma y de las provincias. Entre otras reliquias, que reflejan esta adoración, se conserva un busto de Augusto en el museo de la ibérica Mérida y una estatua de tres metros y medio de altura en la hornacina central del Teatro de Orange, actual Francia.

En funciones gubernativas, Octavio, ahora Augusto, hizo una nueva división política de los territorios romanos, fortificó las fronteras en los puntos de conflicto, reorganizó y reforzó el ejército con tropas reclutadas entre los bárbaros (que al convertirse en soldados automáticamente adquirían la condición de ciudadanos, ellos y sus hijos, aunque, por supuesto, carecían de arraigo patriótico), y con énfasis puso de relieve los valores tradicionales de la romanidad. Contuvo la inundación de la influencia helenística y abrió todas las puertas que podían dar entrada al genio romano y a la experiencia que había acumulado como civilización. Augusto impregnó su huella en todas las ramas del gobierno. Los poetas se tentaron en alabarlo y aceptaron los nuevos rumbos (como hemos anotado, el Virgilio de *La Eneida* fue uno de ellos), mientras que los historiadores se afanaban a divulgar orgullosamente en el extranjero los antiguos ideales romanos.

En tren de fortificar el patriotismo y el orgullo de ser genuinamente romano, Augusto alentó los precoses matrimonios entre los miembros de su familia. El Imperio era muy grande y se necesitaban más funcionarios y oficiales superiores que los que la

nobleza y la clase acomodada de Roma estaban en condiciones de proporcionar. Las protestas acerca de la vulgaridad de los encargados de los asuntos del Estado en las provincias eran acalladas con malhumor por Augusto, para quien las posibilidades de refinamiento quedaba en manos de la aristocracia romana, que debía estimular el matrimonio de sus hijos, casarlos a edad temprana e incitarlos a crear enseguida una numerosa prole, que, cuando madurara, daría el lustre reclamado.

Con el mismo ánimo Augusto enalteció el culto de las deidades nativas. Se estima que construyó ochenta y dos nuevos templos en Roma, reconstruyendo los que estaban deshechos y reestableciendo la realización de varios festivales públicos antiguos que habían caído en el olvido.

> Hacia finales del siglo I a.C., la mayoría de los ciudadanos romanos volvió a practicar cultos religiosos tradicionales, impulsados por Augusto, quien dotó al pueblo de una religión cuya finalidad era frenar la influencia de las escuelas filosóficas griegas y de las religiones orientales. Así, se restablecieron templos antiguos y se renovó la veneración a dioses como Júpiter, Juno, Minerva y Marte. Además, se celebraban fiestas en honor de Lupercalia, como las Lupercales [recuérdese, Luperca se llamó a la cueva donde sobrevivieron Rómulo y Remo][14].

La ciudad misma fue restaurada y embellecida –Octavio, orgulloso, declaraba que la encontró de barro y la transformó de mármol–, y le dio "una sistematización administrativa que permaneció fundamental en todo el período del Imperio"[15]; la división en cuatro distritos pasó a ser de catorce, fragmentados a su vez en doscientos sesenta y seis barrios, cada uno protegido por una deidad doméstica. Construyó un nuevo Foro junto al Foro romano de la época monárquica, que era, y siguió siendo, el sitio de reunión de los ciudadanos de la urbe. La construcción, por orden de los emperadores sucesores, de otros foros, llamados Foros Augustales, le dio mayor magnificencia al sitio.

No obstante Roma ser una ciudad que ya contaba con una gran cloaca, la Cloaca Máxima (que aún se encuentra en uso), construida por uno de los reyes Tarquinios, Augusto no pudo resolver problemas puntuales de salubridad, producidos por el apiñamiento vecinal en casas de precaria construcción. El orden del tránsito, incesante y caótico, fue obtenido mediante una medida extrema: se podía circular con vehículos solo de noche. En lo que se destacó Roma fue en la provisión de agua corriente, suministrada por once acueductos, que era consumida por la ciudadanía acomodada (pues las cañerías no solían llegar a los altos de las casas, donde vivían los esclavos), y por las termas, baños públicos y fuentes. Augusto no encontró medios para poner en marcha alguna medida precautoria

contra incendios, carencia que tuvo luego de su gobierno sus consecuencias nefastas: el que estalló en el año 64 d.C. tuvo una duración de nueve días y destruyó tres (otros dicen que diez) de los catorce barrios augustales.

Nerón, entonces emperador, fue acusado de haberlo iniciado. Según los historiadores Tácito y Suetonio, Nerón cantó la *Caída de Troya* desde el monte Quirinal, mientras a sus pies la ciudad ardía en llamas. Nerón, quien a su vez imputó del hecho a los cristianos, a los cuales hizo quemar vivos en sus vastos jardines, iluminados durante toda una noche por las teas humanas, fue paradójicamente el que impuso severas normas preventivas contra incendios en una ciudad que nunca había conocido plan alguno.

El citado Suetonio (69 -140 d.C.) fue un longevo historiador que escribió una *Vida de los Doce Césares*, cubriendo el lapso entre Augusto y Domiciano, valioso documento, poco obsecuente con los monarcas, a algunos de los cuales maltrató, que nos permite, hoy, conocer obras y desquicios de estos primeros doce gobernantes de la Roma Imperial.

Casi toda la obra de Tácito (con imprecisa fecha de nacimiento y muerte), está dominada por el empeño de destacar las infamias cometidas por la mayoría de los emperadores desde la muerte de Augusto a la de Domiciano. Con este recurso resaltó aún más los méritos de Nerva y Trajano.

Los esfuerzos de Augusto por imponer las tradiciones romanas morigeraron pero no impidieron la circulación de múltiples religiones, casi todas de origen oriental, entre ellas el cristianismo, que con su prédica iba a estremecer los fundamentos de un imperio que ya dominaba lo que hoy son los territorios de cuarenta países europeos, asiáticos y africanos. Un mapamundi del año 116 d.C., fecha en que se considera que el Imperio logró su mayor grado de expansión, reflejaría para el asombro la enormidad del territorio, dividido en cincuenta y cuatro provincias. "Las fronteras imperiales se encontraban a lo largo del Rin en Alemania, del Cáucaso y de la Mesopotamia en Oriente, y de la Escocia en Gran Bretaña"[16].

Entre los pocos territorios inexpugnables para las legiones debe nombrarse precisamente a la actual Escocia, dominada por los clanes celtas y donde los romanos nunca pudieron instalarse.

La situación, realmente próspera, mostraba un inquietante resquicio en la cuestión sucesoria. A la muerte de Augusto, ¿quién sería su sucesor? El emperador resolvió el tema estableciendo la continuidad dinástica, vale decir que sería seguido en el poder por miembros de su propia familia Julio-Claudia. Y así fue, los cuatro emperadores siguientes respondieron a esta cláusula: Tiberio (14-37d.C.), Calígula (37-41 d.C.), Claudio (41- 54 d.C.), y Nerón (54-68 d.C.).

> Algunos de estos, en especial Calígula y Nerón, han pasado a la tradición popular […] como monstruos de depravación. Pero, aunque no todos los aspectos de cada emperador pueden resistir un severo escrutinio, la historia de sus vidas debe verse en perspectiva. Por ejemplo, la política extranjera de Nerón fue admirable; Tiberio y Claudio prestaron grandes servicios, entre otros, al gobierno provincial romano y a la política de fronteras[17].

Durante el mandato de estos emperadores, no obstante que los relieves novelescos que se les adjudican a algunos no son históricamente exactos o son exagerados, el Imperio continuó creciendo.

A Tiberio le valieron los honores de haber detenido a los germanos, a los cuales combatió, impidiéndole el cruce del Rin. Al igual que Octavio, Tiberio intentó rehusar en un primer momento el título de Augusto, puesta su mirada en la restitución de la República antes de que en la insistencia de la idea imperial, pero al fin concedió y fue asumiendo gradualmente las funciones que había cumplido el primer Augusto, completando muchas de las obras que su antecesor no había podido terminar y manejando el gobierno con un total orden administrativo y económico. Se afirma que era un gran protector de los funcionarios que le resultaban competentes, aunque un mito trata de desacreditarlo, haciéndolo partícipe de la corrupción imperial, cuando precisamente para huir de ella instaló la sede del gobierno en la isla de Capri.

A Calígula (en realidad Botitas, un apodo ganado cuando niño y retozaba entre los soldados que le pusieron ese nombre), le cabe el reparo de que padecía de insanía, acentuada cuando a los veinticinco años alcanzó el poder. Se creía actor, y el dramaturgo filisteo Apeles le escribió varias obras a su medida. Su caballo Incitato (invencible en las carreras) fue nombrado primero ciudadano y luego senador. El animal dormía en un establo de mármol y era atendido por un ejército de criados. Megalómano, odiaba a los poetrastos, los obligaba a borrar con la lengua los malos poemas que habían escrito sobre el papiro. Se creyó Júpiter, no el latino sino el olímpico, "a veces era Apolo, otras Mercurio y otras Plutón, y en cada caso se ponía las vestimentas apropiadas y exigía los sacrificios correspondientes"[18]. Exageró muy poco Albert Camus, en la pieza dramática que lleva el nombre del emperador, cuando en la escena V del primer acto lo muestra pidiendo la luna, porque "es una de las pocas cosas que no tengo"[19]. Calígula fue asesinado cuando presenciaba una función de teatro (*Ulises y Circe* era la pieza ofrecida); el crimen se perpetró aprovechando el habitual tumulto donde los esclavos y libertos se apropiaban, con su prisa, de los asientos de los grandes magistrados.

El propósito del crimen de Calígula fue el de terminar con la vida de un loco incontenible y, como siempre, restaurar la república. Circunstancias muy

complejas hicieron que la situación se mantuviera inalterable: el poder recayó en Claudio (apodado Cla-Cla-Claudio porque era tartamudo y contrahecho; había nacido prematuro), más republicano que ninguno pero que sin embargo, también, tuvo que aceptar el cargo de emperador. Claudio era un intelectual que había buscado con empeño alejarse de los ámbitos de poder para dedicarse al estudio de la historia y redactar con esmero y profesionalidad sus trabajos (que escribía en griego, "el idioma de Apolo", decía). La historia no le dejó otra salida que la aceptación del título de emperador[20], cargo que ejerció con criterio no obstante sus debilidades físicas.

A la muerte de Claudio gobernó Nerón, que, aconsejado por Séneca, desarrolló una gestión quinquenal brillante, que le hizo celebrar al poeta Lucano la vuelta a la época dorada de Augusto, con una Roma consolidada económicamente y con una poderosa actividad comercial.

> Las carreteras, construidas con fines mercantiles y militares, dibujaban una red densa en todo el Imperio y unían las provincias entre sí y con Roma. En tiempos de Claudio no solo mejoró mucho la organización administrativa, sino también el Imperio se enriqueció con una nueva provincia [que se le había negado a César]: Britania[21].

Respecto a la inmensidad y trazado de las rutas, que dio lugar a la famosa frase de que "todos los caminos conducen a Roma", se informa que su extensión alcanzó los noventa mil kilómetros, la mitad de ellos en territorio europeo. Estas calzadas estaban construidas con losas apoyadas sobre una capa de hormigón que cubría la roca dura. El trazado era el más rectilíneo posible, evitando cuestas y curvas aunque para pasar ríos y montañas fue necesario edificar un interminable número de puentes y túneles. El resto de las obras públicas, debidas a la decisión de los emperadores, fueron tantas que resulta imposible nombrarlas y describirlas en su totalidad. Las basílicas, por ejemplo, inspiradas en la arquitectura del mundo alejandrino, eran grandes construcciones que se usaban como lugar de reunión cuando los foros, por cuestiones climáticas, eran difíciles de utilizar. Estos ámbitos –de los cuales luego se apoderó la Iglesia Cristiana para sus templos–, estaban adornados por la estatuaria griega, importada de la misma Grecia o de las *apoikías* de la Magna Grecia, o reproducidas en territorio romano por artesanos y artistas de ese origen. Cabe, entre tantos edificios y monumentos, nombrar uno que sobresale por su valor simbólico: el arco de Constantino, que aún se encuentra entre el Coliseo y la colina del Palatino. Se erigió en el 315 d.C., y para muchos simboliza el fin de la Roma pagana.

Con la muerte de Nerón volvió un período de anarquía que dio aliento a una nueva guerra civil que en el mismo año, 68 d.C., terminó con la vida de tres emperadores –Galba, Otón y Vitelo–, asesinados cuando habían querido apropiarse del título. Por fin Vespasiano (69 d.C.-79 d.C.)[22], tomó el control y mediante actos de gobierno de mesura e inteligencia inició el período dominado por la dinastía Flavia. La continuidad imperial les correspondió sucesivamente a sus hijos, Tito (79 d.C.-81 d.C.) y Domiciano (81 d.C.-96 d.C.), que pese a las extravagancias dictatoriales de este último (por lo que fue asesinado por un grupo de conjurados), continuaron gobernando con la calidad de estadista del ilustre antecesor.

Durante el mandato de los Flavios, Roma se enriqueció con el Coliseo, monumento que aún podemos admirar, y cuando Tito fue emperador se produjo la ya legendaria erupción del Vesubio (79 d.C.) que sepultó a tres poblaciones: Herculano, Estabia y la célebre Pompeya y ocultó, por siglos, los tesoros artísticos de estas ciudades.

El tema sucesorio volvió a ser cuestión de conflicto luego del asesinato de Domiciano. Este asunto, en discusión en Roma, rozará casi siempre las administraciones monárquicas europeas posteriores, pues por desidia o indecisión se dejaba cuajar una zona ambigua que, cumplido el deceso del rey, dejaba que cada uno interpretaba a su manera la forma de sucederlo. Y la cuestión no solo era motivo de controversia, sino también de derramamiento de sangre (Shakespeare sacó mucho provecho de esto).

Con el emperador Nerva (96-97 d.C.) en el poder, ya anciano, de modo que sólo gobernó dos años hasta su muerte, la situación volvió a resolverse cambiando la sucesión dinástica por la adoptiva, lo que equivale a decir que el emperador en funciones elegía, en vida, quién será su sucesor. Nerva designó a Trajano y esta elección resultó una hábil maniobra política, porque Trajano, que gobernó entre los años 98 y 117 d.C., era oriundo de la península hispánica, de modo que el emperador indicaba, con su decisión, que la condición provinciana valía, no hacía perder oportunidades, que se podía ser emperador aunque se hubiera nacido lejos de Roma. Además de Trajano, otras personalidades romanas, hombres de letras e intelectuales de fuste, tuvieron ese origen provincial: el historiador Tito Livio; Séneca, que había nacido en Córdoba y Apuleyo, el autor de *El asno de oro,* que era africano.

El sucesor de Trajano, Adriano (117-138 d.C.), protagonista de una entrañable novela de Marguerite Yourcenar[23], se desentendió de las tierras orientales ubicadas más allá del Eufrates e hizo construir a todo lo largo de las fronteras del imperio una serie de inexpugnables fortificaciones de contención. Bajo sus órdenes se construyó el muro, con restos aún en pie, que dividió la Britania romana de la Escocia rebelde. A Adriano lo continuaron Antonino Pío (138 -161 d.C.), Marco Aurelio y Lucio Vero (161-169 d.C.), Marco Aurelio

(169-180 d.C.), que aun valiente guerrero y brillante filósofo estoico, cometió el error de cambiar el sistema e imponer de nuevo la sucesión dinástica, lo que le otorgó derechos a su hijo Cómodo (180-192 d.C.), destacado por la historia por su ambición, torpeza y actos de gratuita crueldad.

A pesar de Cómodo, el siglo II d.C., finalizaba con una Roma políticamente consolidada y sostenida por un nivel económico cercano a lo óptimo. La prosperidad abrió paso a otras inquietudes más profundas y severas de conformar, tal como la búsqueda de la felicidad y de la salvación del alma. Las clases cultas asumieron la filosofía cínica y la estoica, los sectores populares adhirieron a los cultos místericos de Isis, Serapis y Mitra.

En cuanto al cinismo diremos que fue una de las manifestaciones más radicales de la filosofía. Se pueden distinguir dos fases en el movimiento cínico: la primera fase se desarrolló básicamente en Grecia, durante los siglos IV y II a.C.; la segunda tuvo expansión en las grandes ciudades del imperio romano: Roma, Alejandría y Constantinopla, y se extendió hasta el siglo V d.C. El cínico se diferenciaba por su desvergüenza radical, por adoptar modos de vida que escandalizaban a su sociedad, por predicar la autosuficiencia, la libertad de palabra y la austeridad como cosas necesarias para alcanzar la tranquilidad de ánimo y con ello la felicidad. Se proclamaban cosmopolitas y liberados de cualquier obediencia a las instituciones, convenciones o leyes, ya que estas son siempre locales, y ellos se consideraban ciudadanos del mundo, en cualquier sitio ellos se encontraban en su casa. El término cínico es una de esas palabras que han ido perdiendo su significado inicial; hoy carga con una connotación negativa que nada tiene que ver con la actitud de los hombres que ejercieron esa filosofía en sus orígenes.

La expansión del Imperio y la incesante llegada de extranjeros trajeron consigo muchos cultos extranjeros que "ofrecían un elemento afectivo del que carecía la religión romana"[24]. En general, y al menos hasta Nerón, el poder político romano era más bien condescendiente con esas corrientes filosóficas y religiosas, con la condición de que nunca asumieran un carácter proselitista que atentara contra el orden estatal. Esa fue la razón de los conflictos con el cristianismo, una religión que no se conformaba con terrenos restringidos (como los hebreos, abroquelados en Judea), e iba ganando mucho más adeptos que las demás, ya que la orden impartida por Cristo a sus apóstoles fue la de caminar el mundo predicando la nueva fe. Pedro, discípulo directo de Jesús, era un pescador de Judea que se trasladó a Roma para establecer los cimientos de la iglesia primitiva. Pablo, "el apóstol de los gentiles", que al principio había rechazado la nueva fe, fue luego uno de los más tenaces misioneros. Los dos murieron con previo martirio. Es que esta política de expansión y prédica molestó a las autoridades y alentó la persecución de los cristianos como no se lo había hecho con nadie.

> Cuando los mantenedores oficiales de la religión del Estado reconocían públicamente un culto no-romano concediéndole un lugar entre los festivales públicos, o un emplazamiento para un templo[25], procuraban que el culto se transformara de manera que se adaptase a la tradición romana. A menudo se cambiaba la leyenda o la historia, se modificaban el ritual o la terminología, y de esta manera el culto adquiría un fuerte carácter romano. Cuando esto no era posible, por lo menos se suprimían los elementos inconvenientes[26].

Pero los actos de Cómodo habían dejado sus marcas políticas y a la muerte de este se produce una nueva guerra civil por la sucesión, que dura cinco años y que pone fin el emperador de origen africano Septimio Severo, que durante su mandato de cuatro años (197 d.C.-211 d.C.), acentúa el poder del ejército y disminuye las atribuciones del Senado, que pierde gran parte de sus facultades legislativas y de aplicación de justicia.

La dinastía de los Severos guarda continuidad en su hijo Marco Aurelio Antonino, apodado Caracalla (211-217 d.C.), quien es autor de una constitución que le dio estado ciudadano a todos los habitantes libres de Roma. Severo Alejandro, emperador entre el 222 y el 235 d.C., es el último de la dinastía y víctima de los malestares castrenses, preocupados por la vulnerabilidad de las fronteras que de continuo eran atravesadas por las tribus bárbaras, que de este modo iban haciendo su aparición en el escenario europeo.

El fin de los Severos marcó el comienzo de una crisis prolongada de casi cincuenta años, durante la cual el Imperio fue perdiendo fuerza económica y el emperador fuerza política, de tal modo que los sucesores de los Severos quedaron a expensas del criterio del ejército, que se convirtió de hecho en árbitro de las cosas que sucedían en Roma.

Prescindimos de la fastidiosa enumeración de la cantidad de emperadores que fueron ocupando el cargo sin poder sacar al Imperio del marasmo; solo anotamos que Decio (249-251 d.C.) fue quien dio mayor ahínco a la persecución contra los cristianos, que Nerón ya había iniciado dos siglos antes, y que Diocleciano fue quien, en el 284 d.C., le puso algún freno al derrumbe, tomando medidas que mejoraron la situación, sobre todo la de las fronteras. Diocleciano tomó nota de que la inmensidad territorial que había alcanzado Roma no podía ser manejada por una sola persona, que era una tarea que excedía las posibilidades de una sola voluntad, por lo que fundó una Tetrarquía, un gobierno formado por dos Augustos –él mismo y Maximiliano–, que a su vez debían ser respaldados por otros dos Césares que, al tanto de las cuestiones de gobierno, estuvieran atentos al reemplazo en caso de muerte o abdicación de algunos de los titulares. De este modo se salía al paso, con bastante anticipación, a los problemas de sucesión que pudieran surgir.

El sistema, perfecto en la teoría, mostró sus fallas en la práctica y colapsó a comienzos del siglo III d.C., cuando en la Tetrarquía tomó intervención Constantino I el Grande (272-337 d.C.), el primer romano con poder político que sintió la influencia del cristianismo. Con él comienza a articularse el "tránsito del 'hombre cívico' al 'hombre interior'"[27]. Precisamente, amparado por el signo de la cruz, que según él guiaba sus pasos, barrió con sus adversarios en una batalla ocurrida en el 312 d.C. A pesar de su victoria, aceptó la partición del Imperio en dos –oriente y occidente–, y dejó libre el espacio para que otro emperador, Licinio, se pusiera al frente de la parte oriental. Este acuerdo duró muy poco. En el 324 d.C., Constantino desalojó a Licinio y volvió a unir a Roma en un solo bloque con el solo cambio de capital, que el nuevo emperador instaló en la oriental Bizancio, que en su honor pasó a llamarse Constantinopla.

Entre las medidas políticas de Constantino que beneficiaron a la nueva fe cristiana, debe citarse el Edicto de Milán, decreto que establecía la libertad de culto ("Se concede a todos, así como a los cristianos, el franco y libre ejercicio de sus respectivas religiones"). Dictado en el año 313, el documento imperial le quitó al cristianismo el carácter de religión prohibida. Constantino acompañó su medida con la restitución a la Iglesia Cristiana de todos los bienes que le habían sido inhibidos por las administraciones anteriores. Asimismo presidió en el año 325 el Concilio Ecuménico de Nicea, el primer concilio secular, de donde surgió el Credo y otros procedimientos de fortificación de la religión cristiana.

La conversión de Constantino es tema de varios relatos que tienen más bien carácter de leyenda que de verdad histórica. Se asegura que su bautismo, por ejemplo, principal sacramento cristiano y certificado ineludible de la conversión, fue tardío, se produjo recién en el año 337, ante la proximidad de su muerte y suministrado por un obispo arriano, Eusebio de Nicomedia. Es que ya en esos comienzos, aun dentro de su precaria estabilidad, la Iglesia era agitada por diferencias dogmáticas. El arrianismo era el conjunto de doctrinas cristianas desarrolladas por Arrio, sacerdote de Alejandría, quien consideraba que Jesús no era Dios o parte de Dios, sino una creación de Dios. Una vez que la Iglesia aceptó la tesis opuesta, el arrianismo fue condenado como una herejía en el 381 por el Concilio de Constantinopla[28]. Esta medida inició la lenta desaparición del arrianismo, aunque perduró con fuerza entre los germanos hasta el siglo VI. En la actualidad, se considera que la cristología de los Testigos de Jehová guarda similitudes con el pensamiento arriano.

Respecto al debatido bautismo de Constantino hay versiones aun más duras que la comentada, que aseguran que el bautismo le fue concedido una vez que el emperador le restituyó las posesiones a la Iglesia.

Las posibilidades de reconstrucción de la Roma imperial en sus aspectos más brillantes carecían de expectativas sólidas, pues otros factores comenzaron a alterar ese universo ya bastante convulsionado por las luchas de poder. En segundo lugar operó la acción del cristianismo, una religión de origen oriental provista de una poderosa fuerza de convicción, hasta el punto de que solo en el lapso de tres siglos obtuvo la devoción religiosa de todos los estratos sociales del mundo europeo, desde los esclavos hasta los poderosos. Los hombres que habían buscado los bienes materiales por todos los caminos de Europa iban a preocuparse, cristianismo mediante, por los bienes que no son de este mundo.

Las persecuciones contra los devotos cristianos (ya se dijo, iniciadas por Nerón), fueron inútiles, y el quebranto de las bases y creencias tradicionales de la sociedad romana fue constante, hasta el punto de que, como comentamos más arriba, inclinó en su favor la voluntad religiosa de la máxima autoridad, el emperador Constantino.

A este factor habrá que sumar otro de similar capacidad de erosión: las invasiones bárbaras. Las tribus penetraban las provincias del Imperio, donde perdían su carácter nómada para instalarse como clanes sedentarios, con costumbres, religiones y dialectos propios. Las comarcas bárbaras se fueron multiplicando formando numerosos reinos autónomos, por lo general hostiles entre sí, que variaban entre la voluntad de cuidar su supervivencia o la de imponer su hegemonía sobre los demás.

> Esto fue acompañado por la formación de sistemas económicos también autónomos, el despoblamiento de las ciudades, la casi desaparición del comercio y la moneda, la pérdida de funcionalidad y el deterioro de las redes camineras, el hundimiento del sistema legal único, etc. Así, la estructura universal del Imperio deja de tener la fuerza ordenadora y universalizadora de otrora, dando lugar a la aparición de elementos particularizantes y diversificantes[29].

Bizancio, que era una *apoikía* griega fundada por el colonizador Bizas en el año 674 a.C., estaba ubicada sobre la orilla europea del estrecho del Bósforo, que oficia de separación fluvial entre Europa y Asia y une al Mar Negro con el Mar de Mármara. Por esta posición geográfica, y el beneficio de un buen puerto natural, Bizancio se transformó en un punto de alto valor estratégico para el comercio de la época entre oriente y occidente. También la naturaleza había dotado a la ciudad de buenas fortificaciones rocosas, que la hacían casi invulnerable a las acechanzas enemigas. No obstante, semejante privilegio no alcanzó para detener el apetito de los romanos que, como ya se mencionó, con Constantino como emperador, la ocuparon en el siglo IV.

La condición de capital del Imperio que le concedió Constantino en el 324 d.C., fue acompañada por operaciones que le dieron mayor color cristiano a la ciudad de Bizancio. Entre ellas se destaca la construcción de la magnífica Iglesia de la Sabiduría, o de Santa Sofía, concebida como un monumento imponente y perdurable, transmisora del poder universal de la Iglesia, y que fue receptáculo de las reliquias cristianas que por distintas circunstancias peligraban en occidente, tal como la ropa blanca que había vestido el niño Jesús, el manto cubierto de sangre que protegió a Cristo colgado de la cruz, una de las herramientas con las que Noe construyó el arca, el aceite de nardo que la Virgen usó como ungüento para los pies de Cristo y la túnica y el cinturón de la Virgen. Asimismo Constantinopla protegió tesoros paganos, tal como los caballos de bronce dorado del siglo III a.C., heredados de Alejandría, que actualmente, no sabemos por qué, decoran la fachada de la iglesia de San Marcos de Venecia.

Luego de la participación tan decisiva de Constantino, el Imperio continuó su derrotero político bajo el mando de una serie de emperadores, algunos de ellos usurpadores, otros con intenciones de reverdecer el pasado pagano y la admiración por los viejos dioses olímpicos (Juliano el Apóstata lo había intentado a fines del siglo III), pero estas intenciones fueron frenadas definitivamente en el 379 cuando Teodosio I es designado en el más alto cargo e introduce en el período en que transcurrió su gobierno (392 d.C.-395 d.C.), reformas en el campo religioso aun más profundas que las de Constantino. En el año 380, mediante el Edicto de Tesalónica, designó al cristianismo como religión oficial del estado romano, prohibiendo, entre otros cultos arraigados, el de Mitra, que había calado hondo en los sectores militares del Imperio, y regía allí donde hubiera legiones instaladas, o el griego de Eleusis, en el cual siglos atrás se había iniciado el emperador Adriano y que requería de un escenario para los rituales de ebriedad –los misterios eleusinos– que cada griego debía vivir al menos una vez en su vida.

Poco antes de su muerte Teodosio dio marcha atrás con la fusión del Imperio decretada por Constantino y volvió a dividirlo en dos: instaló en el occidental, que incluía a Europa y África, a su hijo Honorio; y en el oriental, Constantinopla, a su otro hijo Arcadio. Esta división nunca había dado beneficios (y la vuelta atrás de Constantino tal vez se apoyó en esa falta de resultados), ya que acentuaba el carácter particular de cada región, estirando las diferencias e impidiendo que el Imperio mantuviera la unidad. Hay historiadores que marcan este acto como altamente perjudicial para la unión, pues se marcaron mucho más los contrastes subsistentes entre ambas zonas; la oriental se valía de referencias griegas mientras que la occidental respondía a antecedentes claramente latinos. Las distancias, las geográficas y las espirituales, se hicieron mayores y esta consecuencia puede ser ejemplificada por una

disposición, de alcances significativos, del emperador Teodosio II (401 d.C.-450 d.C.), nieto de Teodosio I, reinante en el oriente, que en el 440 suplantó el latín por el griego, idioma oficial que en adelante debía usarse en todos los documentos de la administración bizantina. Teodosio II deshizo, de este modo, una peculiar característica del Imperio, su bilingüismo. La modificación hizo que el latín pasara a tener más peso en occidente, mientras que el griego asumía el rol de lengua mayor en oriente. Esto afectó sobre todo a las clases bajas, porque todo hombre de cultura, y en Bizancio los había de altísimo nivel, podía afrontar el cambio, pues con seguridad conocía y manejaba los dos idiomas.

La declinación de la Roma occidental fue larga, duró tres siglos. Los bárbaros fueron ganando terreno (incluso en algunos casos ya se habían infiltrado en los engranajes de la administración política y del ejército), y el poder del emperador retrocedía para aplicarse con alguna autoridad solo en la península itálica. Pero siquiera esto pudo sostenerse por mucho tiempo, pues para espanto de sus habitantes los bárbaros godos de Alarico I saquearon Roma en el 410. El segundo "saco de Roma" (hubo un primero, en el 387 a.C., a cargo de los galos y habrá un tercero, en el 1527, ordenado por el emperador Carlos I), fue una acción de rapiña que causó una gran conmoción en la sociedad romana de la época, y aún hoy es considerado por muchos historiadores como un hito clave en el final del Imperio Romano de occidente. Deben sumarse las incursiones del huno Atila, aquel que afirmaba que donde su caballo pisaba no volvía a crecer la hierba, y una nueva ola invasiva de los celtas, que los griegos llamaban galos.

Quedaba muy poco para retener y ese mínimo le fue quitado al último emperador romano, Rómulo Augústulo, por Odoacro, jefe de los hérulos, antigua tribu germánica expulsada de Escandinavia, que comenzó a invadir el Imperio Romano en el siglo III y terminó tomando posesión del trono de Roma en el año 476.

Como una muestra de las diferencias de fortaleza entre occidente y el precavido oriente, cabe mencionar que una de las primeras medidas de gobierno de Odoacro fue el envío a Constantinopla de una embajada de buena voluntad que llevaba sus insignias. Con este gesto diplomático demostraba el jefe bárbaro su respeto por Bizancio y su ninguna intención de avanzar sobre esos territorios orientales.

La Iglesia respondió con tino. Entendió que la ola bárbara era incontenible y optó, en cambio de enfrentarlos, por asumir la tarea de evangelización de los conquistadores. La empresa fue teniendo éxito y para muchos esta gestión, que exigió sacrificios y riesgos, es la verdadera piedra inaugural de esa región que luego sería llamada Europa.

En medio de este cuadro, donde cada grupo o entidad tomaba posiciones ante las importantes modificaciones del contexto, el Imperio Romano, tal como se lo conocía, iba dejando de existir.

> Toda la estructura civil, escolar, cultural, comercial, legislativa, había colapsado, y al orden imperial se habían sucedido el caos, las invasiones, el peligro; una civilización urbana y de alcance global se transformó en una civilización campestre o aldeana[30], las comunicaciones se interrumpieron, las pequeñas comunidades se encontraron aisladas y sin defensa; en suma, la civilización dio un paso de siglos para atrás[31].

Los historiadores le han dado a la caída de Roma en poder de los bárbaros el valor convencional de límite entre el fin de la antigüedad y el comienzo de la Edad Media del mundo occidental, opinión que puede ser contrariada por otros criterios, pero que nosotros tomamos como ciertas por las razones que ya expusimos en la introducción.

La sociedad romana

Tratamos a continuación el transcurso de la sociedad romana durante la época de los reyes, la República y la época imperial. Es claro que no vamos a poder cubrir sus múltiples matices, pero haremos siquiera mención a las versiones menos controvertidas y más aceptadas de cómo el romano vivía el matrimonio, la concepción, la situación de la mujer y de los hijos, la educación plebeya y la patricia, las obligaciones de la vida adulta, etc. Asimismo, y sin afirmar con esto que la vida de la Roma reinal o republicana haya transcurrido entre normas cristalizadas, invariables y poco interesantes, mostraremos mayor apego por el período imperial, ya que muestra una riqueza de alternativas y modificaciones que tienen como punto de partida la pesada idea de imperio, al principio, como ya dijimos, muy ajena del imaginario político vigente, y que finalizó, en el breve lapso de algo más de tres siglos, con el cambio tan radical y sorprendente de un mundo pagano convertido al cristianismo.

Como de algún modo se ha apreciado en los comienzos de este capítulo, la sociedad romana estaba constituida por dos grandes bloques, fácilmente diferenciables: hombres libres y esclavos. Entre los hombres libres se encuentran los extranjeros *(peregrini)* con permiso para residir en Roma pero sin ningún derecho político ni civil, que solo fueron privilegios concedidos a los ciudadanos (*cives* o patricios), quienes podían elegir y ser elegidos para los cargos públicos, apoyar,

sugerir o apelar leyes, ser propietarios y ejercer el comercio. Las diferencias, entonces, eran muy parecidas a las que obraron en Grecia; por un lado los patricios, descendientes de los primitivos romanos y distinguidos por su aristocracia de sangre, y por el otro los plebeyos, originarios de los territorios conquistados y que, por su alto número, constituían la mayor parte de la población. La condición de ciudadano, que los primeros tenían adquirida por nacimiento y los segundos podían obtener con algunas dificultades solo si residían en Roma, fue cambiando. Ya en el siglo I a.C., el derecho se extendió a todos los habitantes de Italia, sea cual fuere su origen, y en el siglo II d.C., el emperador Caracalla dilató el beneficio hasta alcanzar a todos los pobladores del Imperio. En el transcurso hubo otras circunstancias que permitieron a los plebeyos alcanzar este status, tal como el alistamiento en las fuerzas armadas cuando el Estado, con un inmenso territorio por controlar, debió tomar medidas excepcionales para sumar brazos a sus ejércitos.

A esta agrupación urbana hay que sumar a los esclavos, un tema que adquiere carácter de necesidad en estos apuntes puesto que cuando tratemos la estructura de la comedia latina, este personaje, el esclavo, o el parásito como se lo denomina en otras traducciones, adquiere un rol fundamental en la trama dramática, no solo por su calidad de correveidile o de fiel o desleal ayudante de su amo, sino hasta por su función de protagonistas de historias que ellos llevan adelante hasta su resolución.

En principio hay que aclarar que la condición de esclavo no cargaba consigo con el rol de servilismo que hoy le damos a la palabra. En el ámbito doméstico quedaba sometido a la benevolente o severa dirección de la matrona romana, pero también el esclavo cubría el ejercicio de oficios diversos, con tanta destreza que los hacía irremplazables. El rol de educador era una de estas actividades.

> A los esclavos de nacimiento, hijos de criadas [el hijo de una esclava era propiedad del amo], se añadía el número no exiguo de los libres que por varias causas venían a ser siervos: los prisioneros de guerra caídos en propiedad del Estado, que los vendía en subastas a los particulares; los niños robados por los piratas y los bandidos y criados para venderlos[32].

Hay que añadir como esclavos a todos los niños que eran vendidos por sus padres, que los ofertaban por cuestiones de política matrimonial o ante la certeza de que el nivel de pobreza de la familia iba a hacer dificultosa su manutención, y sobre todo, la sustentabilidad de una buena educación. La carencia de ella, o su sustitución por una preparación mediocre, "los iba a hacer inaptos para la dignidad y las cualidades excelentes", como afirmaba Plutarco.

También pasaban a engrosar le legión de esclavos todos los deudores que no podían cumplir con sus compromisos, que pasaban a ser de propiedad del acreedor

por consecuencia de las leyes inhumanas, pero estrictas, que castigaban de ese modo la imposibilidad de cancelar los créditos (recuérdese que con la Ley de la XII Tablas se salió al encuentro del problema y se atenuó la rigidez del sistema de castigos para los deudores).

Por consecuencia del acrecentamiento de la cantidad de esclavos, producto muy atado a la expansión de Roma, la calidad de vida del romano imperial aumentó geométricamente respecto de la que había gozado el ciudadano de la República, donde ya el número de esclavos equivalía al treinta y cinco por ciento de la población total.

> Un romano de la clase alta tiene en su casa decenas de sirvientes, mientras que un romano de la clase media (por supuesto, lo suficientemente rico como para poder vivir sin hacer nada) tiene uno, dos o tres[33].

Los esclavos podían comprarse en los puntos de venta –donde posaban sobre un tablado giratorio y con un cartel colgado del cuello donde se advertía sobre su nacionalidad, aptitudes, saberes y defectos–. Los había de cualquier traza: jovencitos ideales para servir de coperos y otros servicios innombrables, cocineros habilísimos, arquitectos, bailarinas, enanos para las bufonadas, etc. Como un homenaje que habría que hacer a la gente de la época, debe señalarse que la inteligencia era la habilidad más cotizada, por encima de la belleza y la pericia en ciertas profesiones. El precio de un gramático, profesor de griego y latín, estaba fuera del alcance de un romano de módicos recursos. Los esclavos instruidos y tan preparados intelectualmente también actuaban de copistas en las bibliotecas privadas de los grandes señores, algunas de las cuales llegaron a acumular una considerable cantidad de volúmenes.

El Derecho Romano, sabia ley que luego describiremos siquiera en síntesis, catalogaba a los esclavos como una cosa *(res)* que no podía poseer nada, no podía contraer matrimonio legítimo y que carecía de armas jurídicas para defenderse de un amo que eventualmente ejerciera crueldad sobre él. Por lo contrario, regía la posibilidad de que el esclavo pudiera ser liberado y obtuviera la condición de liberto, lo que le concedía confusos derechos de ciudadanía. Con frecuencia el liberto adquiría el derecho de continuar la estirpe de su amo, del cual tomaba el nombre; el acto de ser liberado era acompañado, entonces, por la gracia de sumarse a la familia de su antiguo patrón. Al liberto inculto le quedaba la libertad, valga la paradoja, de imitar los usos y costumbres de sus señores, pero "su incultura traicionará siempre su bajo origen"[34]. *El Satiricón* de Petronio pinta con cruel lucidez la existencia de estos libertos, todos ellos cargados de simulación para mostrarse como una persona superior.

Distinta era la situación cuando entre amo y esclavo se establecía una afectuosa convivencia (hay muchos ejemplos en la historia romana), donde los distingos eran difíciles de advertir. La esclavitud era un estado doloroso, pero no irremediable.

Muchos de los esclavos, por su origen griego –vale decir, cultivados–, eran maestros de escuela. El romano acomodado acostumbraba a confiar la primera educación de sus hijos, mujeres o varones, a esta clase de maestro que tenía capacidad de enseñar los dos idiomas, el natal y el latín. No obstante, para quien no tuviera medios para el contrato de un maestro exclusivo, había escuelas que funcionaban regularmente tanto en ciudades como en aldeas, adonde los niños de las clases más modestas concurrían hasta los doce años. El segundo paso educativo constituía el envío del niño varón y vástago de familia acaudalada, ya púber, a la escuela del *grammaticus*, donde afinaban el aprendizaje de las lenguas latina y griega acudiendo a las fuentes poéticas y mitológicas, Homero entre los griegos y Livio Andrónico y Ennio entre los latinos. El tercer escalón, ya necesario para cumplir con la función pública o sumar prestigio social, era hacerlos asistir a las lecciones del *rhetor* y aprender elocuencia y retórica. Al finalizar este recorrido, a los dieciséis o diecisiete años, el adolescente ya podía optar por una carrera administrativa o el ejército.

La iniciación sexual para varones y mujeres estaba bien diferenciada. Las muchachas no podían ceder su virginidad, salvo en el matrimonio (lo cual desmiente la creencia de que la castidad fue una virtud considerada posteriormente por la Iglesia Cristiana, ya era una exigencia para las jovencitas romanas), mientras que los varones, a los cuales también se les aconsejaba pureza, gozaban del privilegio social de desahogarse con las criadas o en los lupanares de Subarra, el barrio de mala fama de Roma. Y en esto no parece haber habido distancias entre la República y el Imperio. Se podrá tomar nota, cuando lleguemos al tema, de cómo la Comedia Latina trató estas cuestiones, donde los mozalbetes (que a los catorce años alcanzaban legalmente la mayoría de edad) llegaban hasta la insolencia de disputarle los favores de una prostituta o de una esclava a los hombres maduros, incluso a sus propios padres.

Sin embargo la situación de la mujer madura en la sociedad romana carecía del carácter subalterno que se le concedía en Grecia. Si bien no eran beneficiarias de derechos civiles, no vivían recluidas en las casas, comían con sus esposos, eran libres de pasear y hacer compras y algunas hasta de intervenir en cuestiones de política menor, por lo general reservadas para los hombres. Durante el Imperio muchas supieron transformarse en el poder detrás del trono, tal como Livia Drusilla (57 a.C.-29 d.C.), tercera esposa del primer emperador romano Augusto. Por eso no parece tan exacta la descripción de Veyne, quien afirma que para las

adolescentes mujeres, en edad de casamiento ya a los catorce años, se les ofrecía por delante "la prisión sin barrotes de las labores de la rueca"[35]. Algunas excedían este estrecho futuro y alcanzaban a formarse una cultura del entretenimiento, la danza, el canto, la música, actividades que podían desarrollar sin ser denostadas.

La citada división entre patricios y plebeyos mostraba sus grietas. Como ya se advirtió más arriba, el ordenamiento burocrático y por lo tanto la administración de justicia estaba en manos de los primeros, quienes juzgaban en función de los intereses de su clase. También relatamos cómo los plebeyos reaccionaron contra la arbitrariedad y reclamaron un sistema que pusiera en claro las responsabilidades y derechos de todos los romanos, sea cual fuere su condición. La iniciativa prosperó y de ella es consecuencia la Ley de las XII Tablas, un cuerpo jurídico que padeció cambios y modificaciones a lo largo de el período bastante extenso en que estuvo en vigencia, hasta que luego de la caída de Roma se produjo la intervención del emperador bizantino Justiniano I (483 d.C.-565 d.C.). Justiniano I, quien todavía aspiraba a la reconstitución del Imperio casi recientemente avasallado por los bárbaros de Odoacro, ordenó, entre 529 y 534, que se realizara la más fantástica recopilación de leyes romanas, a las que se les dio el nombre de Cuerpo de Derecho Civil *(Corpus Iuris Civilis)*. Este trabajo fue descubierto y recuperado por el humanista Dionisio Godofredo en el año 1583, pudiéndose conocer de este modo y a ciencia cierta el contenido del antiguo Derecho Romano, fuente fundamental de todos los sistemas jurídicos que con posterioridad generó occidente (el nuestro, entre ellos).

La introducción del teatro en la República Romana

La tan mentada relación de los romanos con los griegos, que se explica como la asimilación sumisa e indiscriminada por parte de los latinos, obnubilados por un esplendor que solo atinaron a copiar, es mucho más compleja y menos servil que lo que el lugar común asigna. Es cierto que, por ejemplo, la operación de búsqueda por parte de los romanos de los antecedentes solonianos para crear su régimen de justicia, que ya hemos relatado, es una manifestación explícita de la estima que tenían por la cultura griega. También es real que esta capacidad de aprecio por la civilización griega distinguió a los romanos, que se diferenciaron de otros pueblos que, ante la misma oportunidad, se mantuvieron inmunes a la influencia. Los frigios, los capadocios, los paflagonios, los gálatas, los armenios, media docena de tribus tracias, los sirios, los egipcios, los sículos, los cartagineses, los oscos, los umbríos, los etruscos, los celtas o galos, los íberos y una serie de otras tribus contemporáneas de los romanos, que aparentemente se hallaban en la misma fase

cultural, estuvieron en contacto directo con los griegos, algunos durante un período más largo y de manera más íntima que los latinos y, sin embargo, fueron estériles en cuanto a la captación.

Pero, reiteramos, esta absorción de la cultura griega por parte de los romanos careció de pasividad, no operó como una simple imitación. Silvio D'Amico, acaso excesivamente benevolente con los latinos por razones de parcialidad nacional, hace hincapié en que no se trató de una imitación de formas de vida y de pensamiento griegos lo que hicieron los romanos, sino que jugaron el papel de intermediarios con personalidad propia.

> La revelación del arte, del pensamiento y de la literatura griega conquista poco a poco la inteligencia romana más despierta, que, no obstante, no se aplica a la repetición mecánica de la cultura helénica, sino que haciéndose mediadora de ella entre los siglos precedentes y los venideros, la asimila y la transmite al mundo moderno con aquel sentimiento de claridad, de orden y de equilibrio íntimo que ha sido reconocido como el secreto del arte clásico: el arte grecolatino por excelencia[36].

En principio, antes de entrar en el tema del teatro en la vida romana, vale una recomendación: al igual que en el caso de Grecia, se debe tener en cuenta que de la literatura latina de cualquier género sobrevivió solo una pequeña parte de la totalidad. Esto es más fuerte en cuanto a la conservación de las piezas teatrales. Es cierto, también, que hay que marcar diferencias entre la República y el Imperio, este último mucho más cuidadoso y protector de las artes en general, lo que nos permite ahora acceder a la lectura de las obras históricas de Tito Livio, de *La Eneida* de Virgilio más o menos incorrupta, de los epigramas de Marcial, de las sátiras de Juvenal y de Horacio, del libro sobre arquitectura de Vitrubio, de las dos primeras novelas latinas que se conservan, *El asno de oro* de Apuleyo y *El Satiricón* de Petronio, de *La vida de los doce Césares*, de Suetonio, del impecable latín de los discursos de Cicerón, entre otros ejemplos.

El uso de la lengua en la literatura latina es tema de debate. Los investigadores se enfrentan respecto a la convivencia del latín y del griego, a lo que habría que agregar el uso del italiano en sus variantes dialectales (Dante escribió *La divina comedia* en toscano), el umbro y el osco, que terminarían de desaparecer por la pujanza del latín y del toscano. Algunos le otorgan al griego la supremacía para las obras importantes, mientras que otros alegan que el latín alcanzó el suficiente desarrollo hasta obtener asimismo la alta calidad literaria que se le concedía al griego.

El latín prosperó en el Lacio, cuando los latinos ocuparon la región y Roma era todavía una pequeña aldea, y logró imponerse a la diversidad de lenguas que

traían consigo los pueblos vecinos e igualmente invasores del occidente conocido. De esa lengua primitiva quedan pocos restos, documentos para eruditos que se refieren a cuestiones de administración pública, cantos rituales y textos de alabanzas a las familias nobles.

Las expresiones primarias del latín literario datan del siglo III a.C., firmadas por Livio Andrónico, Nevio y Ennio, autores que serán citados más adelante, porque todos fueron dramaturgos. Cicerón (106 a.C.-43 a.C.) es mencionado como uno de los grandes estilistas del latín, un literato que le sacó el mayor provecho a la potencia poética que ofrecía el idioma. También este siglo III es el punto donde se inicia el proceso de distanciamiento entre el latín culto, usado por la literatura, y la lengua hablada por el pueblo, el latín vulgar. El testimonio literario, aunque no muy abundante, plantea pocos inconvenientes para el acceso. Más dificultades encuentra la intención de conocimiento de la lengua vulgar, de casi nula utilización en la literatura y los documentos oficiales. Las únicas fuentes que rescatan este aspecto del lenguaje son las comedias de Plauto y Terencio, a las que acudían los romanos cuando querían leer, mejor dicho escuchar, las expresiones más prosaicas de ese idioma que Cicerón había llevado al preciosismo.

En el medioevo el latín encontrará refugio en la Iglesia (pasó a ser su idioma oficial, en reemplazo del griego), en las cortes de los señores y en las escuelas, mientras que en el Renacimiento resurgió con fuerza por el empeño de los humanistas por recuperar las lenguas de la antigüedad clásica. El romano Petrarca, el holandés Erasmo de Rotterdam, el español Antonio de Nebrija, usaron el latín además de su lengua vernácula.

Pero parece indiscutible que el idioma griego continuó teniendo peso en la Roma republicana e imperial, que puesto en competencia con el latín no se perdió como lengua sino sustentó el bilingüismo, que por años distinguió a la civilización romana de occidente (ya comentamos que para hacer diferencias Bizancio eligió el griego en detrimento del latín). Y esto tiene sus razones. Los niños en época del Imperio eran educados por un profesor griego y cuidados por una nodriza griega, y cuando ya estaban en condiciones de pasar a un nivel superior, su educación era asumida por un maestro también de ese origen. "Ningún romano de buena cuna puede tenerse por cultivado si no ha habido un preceptor que le haya enseñado la lengua y la literatura griegas"[37].

En competencia con el griego, el latín, según Barrow, fue alcanzando un gran nivel de expresividad, sobre todo en época del Imperio, debido a la calidad de quienes usaban esa lengua para hacer literatura. Barrow asegura que "muchas veces, cuando se ha dicho una cosa en latín, no hay manera de decirla mejor"[38].

Livio Andrónico (284-200 a.C.) asume el carácter de introductor en la Roma republicana del drama literario griego. Noticias no demasiado confirmadas señalan que Andrónico era un maestro de escuela griego o un esclavo de ese origen que, trasladado a Roma, obtuvo la condición de liberto debido a su inteligencia y de ese modo pudo dedicarse a la literatura. Silvio D'Amico informa que actuó de preceptor en la casa aristocrática del romano Livio, quien luego lo liberó y, como era costumbre, le donó su propio nombre. Lo que parece indudable es que su nacionalidad era griega, originario de Tarento, la *apoikia* espartana de la Magna Grecia, debido lo cual tenía amplio conocimiento del teatro heleno y de los relatos homéricos. También se aventura que a él se le encargó una traducción de la *Odisea* al latín, para ser usada como libro de lectura de los hijos de la aristocracia. Parece que la obra superó esas magras expectativas, fue leída por las personas mayores e instaló entre estos lectores una figura nueva en el imaginario romano: el héroe. El conocimiento de estos dio lugar a la creación de los propios, por parte de los dramaturgos que, como Andrónico, se ocuparon de la práctica del teatro.

En el año 241 se representó un texto de Andrónico (se especula que también fue actor), como parte de los festejos del fin de la Primera Guerra Púnica, que Roma sostuvo contra Cartago. Otra versión de la intervención de Andrónico en los citados festejos señala que solo actuó de introductor, no como autor, porque la pieza no era suya sino griega y se escenificó como complemento de una carrera de carros.

Respecto a Andrónico, Beare aporta una reflexión acerca de su situación en el mundo literario romano.

> Al volver su mirada a Andrónico los romanos lo consideraban una figura respetable aunque incolora. Tiene la importancia de un pionero. Encontró una Roma sin literatura ni drama escrito y trazó las líneas sobre las cuales iban a desarrollarse la tragedia y la comedia durante ciento cincuenta años[39].

Lo importante es que a partir de este hecho Roma incorporó como elemento regular de las celebraciones la representación de tragedias y comedias de origen griego. Según Beare, esto fue posible porque "había ya actores diestros en Roma, capaces de dar [esa] interpretación que incluyera música, canto y payasadas"[40].

Sin embargo Tenney Frank es de opinión contraria, para él Roma carecía de la pericia actoral que anota Beare.

> Una de las dificultades a que debieron hacer frente los dramaturgos antiguos fue la de conseguir buenos actores. No solo Livio Andrónico tuvo que comenzar sin la ayuda de actores consumados, sino que durante, por lo menos, medio siglo más la profesión de actor no resultó atrayente[41].

Silvio D'Amico agrega un dato que sostiene más la opinión de Frank que la de Beare. Según este prestigioso historiador, el actor romano era socialmente mal considerado, se les daba el nombre de "infames", de modo que aquellos que cumplían con el rol eran los esclavos. Sin embargo, continúa D'Amico, esto no impidió que por fuerza de las circunstancias y del entusiasmo por los espectáculos, algunos de estos actores (todos hombres, incluso para los papeles femeninos) superaran la discriminación y fueran objeto de elogios, traducidos en espléndidos pagos por su trabajo.

El sucesor de Andrónico, Gneo Nevio (270-201 a.C.), natural de Campania, es una personalidad que no está tan envuelta en sombras. Trabajó sobre el terreno arado por Andrónico y escribió siete tragedias y más de treinta comedias (conocemos solo los títulos de treinta y cuatro). Plauto llegó a reconocerlo como su rival. En toda su producción Nevio se apropió de intertextos griegos y, a diferencia de Plauto y Terencio, que prefirieron a Menandro, tomó como referente a Aristófanes y su gusto por la sátira política, lo que le valió la persecución y el destierro a Cartago, esa nación tan enemiga de su patria romana.

Nevio añadió a su producción dramática la condición de creador de la crónica histórica romana, la llamada fábula *praetexta*, que trataba del pasado inmediato de la región y de los triunfos militares de las fuerzas romanas en las guerras púnicas, con la inclusión del homenaje a los generales victoriosos. Pero con esta forma teatral tuvo poca fortuna, se conocen cinco o seis fábulas *praetextas*, que nunca atrajeron el interés del público.

Ennio (239-169 a.C.), sucedió a Nevio y escribió en una época de gran entusiasmo por lo heleno. Impartió lecciones de griego en Roma y entró en contacto con personajes influyentes en las artes y en la política, a los que fue introduciendo en la cultura de su predilección. No nos ha llegado ninguna obra suya (de las veintitantas tragedias que llevan su firma se accede solo a cuatrocientos versos), pero su fama se debe al hecho de haber escrito los dieciocho libros que constituyen los *Annales*, donde narra en verso la entera historia de Roma desde los supuestos orígenes troyanos hasta el año 171 a.C., una obra épica de considerable extensión.

Pacuvio (220-130 a.C.), yerno y sucesor de Ennio, produjo muy poco para el teatro y merece entonces, en este campo, escasa consideración, porque tampoco se tiene acceso a sus originales. En cambio Accio (170- 86 a.C.) fue mucho más activo y obtuvo, por otra parte, mayor éxito. Se poseen fragmentos de más de cuarenta de sus tragedias y los historiadores han recogido la preferencia que los actores romanos tenían por sus textos.

Una mirada general sobre la obra de estos dramaturgos advierte que, no obstante las bases griegas de sus creaciones, todos alteraron los originales para

adaptarlos el deleite romano. Y que a pesar del empeño, el gusto del público se fue deteriorando y la tragedia fue languideciendo, porque sin duda donde el teatro romano jugó un rol destacado fue en el terreno de la comedia, con Plauto y Terencio como sus máximos exponentes. Casi contemporáneos de los dramaturgos mencionados más arriba, ambos tuvieron un brillo personal que los acercaron a la inmortalidad. Ellos han llegado hasta nosotros como los máximos referentes de la Comedia Latina, un género del cual es difícil rastrear sus orígenes, por la cantidad de imprecisiones e inexactitudes que encontramos en las fuentes a nuestro alcance.

> En nuestros días resulta imposible afirmar con toda certidumbre cómo fue posible la configuración de la comedia latina del modo como la conocemos ahora. Es decir, estamos incapacitados para referir en qué momento, en qué circunstancias y de qué modo específico se llegó a [esa] realidad literaria[42].

Lo que resulta claro, en una primera instancia, es el carácter sucedáneo que tuvo la comedia latina.

> El rasgo más obvio del drama romano es su carácter derivado. Todas nuestras comedias latinas se basan en originales griegos, actualmente perdidos. Es evidente, además, que las obras latinas no son traducciones fieles: los traductores omitían lo que resultaba pesado, agregaban lo que, a juicio de ellos, interesaba a su público e introducían alteraciones de diversas clases[43].

La advertencia de Beare en el párrafo anterior advierte que la Comedia Latina parece haber recogido de la escena griega sus aspectos menos trascendentes, generando un teatro disminuido de manera notoria respecto de su par heleno. Esto pone en duda la afirmación, exagerada de patriotismo, de Silvio D'Amico, quien afirma que, con frecuencia, estas expresiones latinas superaron en calidad a sus antecedentes griegos.

Anne Surgers anota como gran diferencia entre una y otra cosa, la pérdida de religiosidad del teatro romano.

> Lo más significativo del teatro romano, cotejado con el griego, es que ha perdido la significación religiosa. El teatro ya no es la construcción donde se desarrolla una parte de las fiestas dionisíacas, sino un lugar para el ocio, la distracción, el espectáculo, las procesiones votivas, y también para la representación de obras de teatro inspiradas en los griegos y en autores como Plauto, Terencio o Séneca[44].

Faltaría decir, en favor de la Comedia Latina, que no solo prosperó por el influjo que le ofreció la Comedia Nueva griega, fuerte e indudable, sino también por la incorporación de formas itálicas pre y parateatrales existentes en su mismo territorio. La república romana era muy extensa y de desarrollo heterogéneo, de modo que es posible encontrar procedimientos escénicos primitivos de distinto rango y valor que incidieron sobre el género para darle matices propios. Entre ellas debemos mencionar, por su capacidad de influencia, a cuatro formas:

- Los versos fesceninos.
- La satura.
- La fábula atellana.
- El mimo.

Los versos fesceninos prosperaron en la Italia central durante el tiempo de las cosechas.

> Sus antiguos pobladores solían realizar breves escenas de la vida rural y cotidiana, en las que el contenido caricaturesco y crítico era insustituible. Así, es factible suponer que no solo la cosecha, sino también alguna ceremonia matrimonial, el nacimiento de un niño o una celebración familiar eran objeto de la atención imitadora y burlesca de gente sencilla, que concebía la recitación de unos versos como parte de su distracción o entretenimiento, sin pretensión literaria o artística, al menos en los inicios de esta tradición o hábito espectacular[45].

En la misma zona donde se desarrollaron los versos fesceninos surgió la satura, que consistió en el agregado, a la expresión original, de un acompañamiento de música y de danza. Los temas podían variar desde la sátira filosófica hasta una broma culinaria; en la satura, limitada por su carácter de condimento, de agregado, podía caber cualquier asunto.

La fábula atellana era ya una forma casi teatral, provista de algún rasgo escénico.

> Era [la fábula atellana] una breve representación dramática, de un solo acto, que solía acompañar a otra; es decir, su presencia sobre el escenario dependía de que otra obra dramática fuera representada […] A pesar de su carácter accesorio, en esta primera etapa evolutiva la atellana poseía ya elementos dramáticos que más tarde –hacia el año 211 a.C.–, le concedieron autonomía en su escenificación, e incluso lograron, por su entidad

trascendente, que la posteridad conociera nombres de autores de este género, así como títulos y fragmentos de algunas obras[46].

La atellana era protagonizada por cuatro únicos personajes, identificados por su conducta y también por sus máscaras: Maccus, Pappus, Bucco y Dossennus. Los dos primeros parecen tener origen griego, mientras que los dos últimos son de procedencia latina. Estos cuatro personajes intervenían siempre en las representaciones, casi todas referidas a situaciones del mundo rural.

La incidencia del mimo en esta cuestión, que de Grecia había llegado a Italia, es un asunto muy debatido. Se reconoce que fue un espectáculo apreciado en el siglo III precristiano y que tanto Plauto como Terencio incluyeron formas mímicas en sus comedias, pero como género, aunque coincidía en tomar sus asuntos de los hechos y personajes cotidianos, se diferenciaba porque sus intérpretes no usaban máscara y privilegiaban la danza y el gesto por encima de la palabra. Algunos comentaristas achacan la popularidad importante que alcanzó el mimo en el siglo I a.C. a la obscenidad de sus argumentos y al aporte del desnudo femenino, que había incorporado como atractivo histriónico fundamental.

Marcadas ya las influencias itálicas que heredó la Comedia Latina, resta señalar el indiscutible y gran aporte de la Comedia Nueva griega.

En el capítulo I se ha suministrado la descripción de la Comedia Nueva griega, basada en su totalidad en la obra del único comediógrafo del cual se conoce producción, Menandro. Solo nos cabe entonces, como única alternativa, marcar los procedimientos que de este referente heleno heredó la Comedia Latina.

En principio la Comedia Latina adoptó la utilización de arquetipos, equiparables a los Maccus, Pappus, Bucco y Dossennus que proveyó la atellana, que tuvieron gran productividad en el teatro de occidente, ya que reaparecen en distintas épocas del teatro, sino en sus mismas formas, al menos en versiones afines que, por ejemplo, llegan a reconocerse hasta en las comedias isabelinas (es posible que Falstaff tenga este origen).

Plauto, como gran representante del género, adoptó nombres de raíces griegas para sus personajes y para las ciudades donde se desarrollaban las fábulas, aunque, como curioso anacronismo, para toda invocación a los dioses se recurría a su homónimo latino (por ejemplo, Júpiter por Zeus). Por otra parte la comedia trataba de gente muy simple (los vulgares que pedía Aristóteles), individuos ordinarios que procuraban hacer el tránsito de su vida con comodidad, regocijo y tenían como única preocupación satisfacer sus apetitos más elementales.

Hay que añadir que la Comedia Latina fue filial de la Comedia Nueva también por la asimilación de elementos formales o externos, tales como el vestuario.

> En efecto, los actores plautinos y terencianos aparecían sobre escena cubiertos por ropaje de estilo griego, como era el palio, una especie de manto que también caracterizada a los actores de la Comedia Nueva. De este detalle derivó el apelativo de paliata, con el que posteriormente y para siempre fue conocida la Comedia Latina de inspiración griega[47].

El manto en cuestión, el palio, era una prenda de extremada simplicidad, una tela rectangular bastante similar al poncho argentino, que por cuestiones prácticas se convirtió en una prenda popular entre los romanos, especialmente cuando por razones geográficas mantenían continuo contacto con los griegos.

El teatro latino no usaba máscaras, al menos hasta el segundo siglo antes de Cristo, cuando ya el teatro convocaba muchedumbres y entonces se debían identificar los caracteres con rasgos muy marcados, para que el espectador pudiera establecer el carácter del personaje aun a mucha distancia del escenario.

A esta enumeración de intertextualidades habría que agregar lo que es casi un lugar común, se sabe que cada Comedia Latina era una creación teatral nacida al amparo de la referencialidad de una o dos comedias griegas. En este último caso el comediógrafo latino aprovechaba dos textos que mezclaba y modificaba según su criterio personal. Este procedimiento era conocido y aceptado; incluso se le otorgó un nombre para designarlo: *contaminatio*. Nada de esto se veía como ilícito o indecoroso. Por lo contrario, la adopción de una base griega, sea mediante la *contaminatio* o tomando como referente una obra sola, constituía un motivo de orgullo para el poeta latino, "y garantía de confiabilidad para el espectador, para el director de la compañía teatral y para los funcionarios públicos encargados de patrocinar el espectáculo"[48].

No obstante haber explicado el procedimiento de la *contaminatio*, no hemos encontrado, ni en Plauto ni en Terencio, ninguna advertencia de que para la construcción de sus piezas se hubiera acudido, como referente, a dos comedias griegas. Cuando se reconoce la fuente con claridad, se menciona solo una obra y un autor. Esta aseveración es confirmada por el hecho de que en las comedias de Plauto y Terencio se suele delatar sin pudor el original griego en que estaban basadas. "Es griega, de Apolodoro" se informa, por ejemplo, al comienzo de *La suegra*, de Terencio. Es por esta circunstancia que Beare le quita a Plauto la condición de autor y le adosa la de "adaptador del drama griego al gusto romano"[49].

La estructura de la comedia latina

Analizando el escaso material documental que se posee (veintiún textos de Plauto y seis de Terencio), es posible deducir una estructura de la Comedia Latina que, aunque no reproducida del mismo modo en todas las obras, puede sintetizarse con la mención de los siguientes elementos:

- Una *didascalia*.
- Una *perioca*.
- Uno o dos prólogos.
- El texto de la comedia.

Las *didascalias* (un registro que ya se usaba en Grecia, lo hemos mencionado, que luego se extendió a Roma) son asientos oficiales que incluyen preciosos datos. No eran escritos por el autor, se agregaban a la edición, al comienzo de la obra. En el teatro latino son muchos más precisas que en el griego, porque aportan más información, tal como el nombre de los ediles[50] que se encargaron de la organización festiva, el del director de la compañía teatral, el del ejecutor del acompañamiento musical, los tipos de flautas utilizadas por este, el nombre del autor del original griego, el orden que ocupaba dentro de la producción del autor latino, el nombre de los cónsules o pretores en ejercicio y el año en que se representó.

Se conocen siete *didascalias*, dos preceden a dos comedias de Plauto (*Pseudolo* y *Estico*) y cinco incluidas en otras tantas de Terencio.

Como ejemplo, se copia la didascalia de *Los hermanos*, que, según todas las evidencias, es la última comedia de Terencio, estrenada con bastante seguridad en el año 160 a.C.

> Comienzan *Los hermanos* de Terencio, representada durante los juegos fúnebres que en honor de Lucio Emilio Paulo celebraron Quinto Fabio Máximo y Publio Cornelio Africano. Actuaron Lucio Atilio de Prenestre y Lucio Ambivio Turbión. Compuso la música Flaco, esclavo de Claudio; toda la comedia con flautas de Sarra[51]. Comedia griega de Menandro. Compuesta en sexto lugar, en el consulado de Marco Cornelio Cetego y Lucio Anicio Galo[52].

Las *periocas* constituían un breve sumario, de doce versos, que sintetizaban el argumento de la comedia. Tampoco eran obra del autor, sino de otra persona de buen nivel intelectual capaz de asumir semejante tarea. Estos documentos,

perdidos casi en su totalidad, fueron reconstruidos por Gayo Sulpicio Apolinar, gramático del siglo II d.C. Su aporte es oscuro y de una concisión casi indescifrable, acaso por efecto de la exigencia de tener que atarse a los doce versos.

En el prólogo ya interviene el dramaturgo y es el aspecto donde, como lógica consecuencia, se encuentran las mayores diferencias entre Plauto y Terencio.

Plauto apela a un prólogo expositivo, donde resume la comedia e intenta ganarse el favor del público, matizándolo con chanzas y bromas que permiten afirmar que "Plauto comienza la comedia ya en el prólogo"[53].

Los prólogos de Plauto, vistos desde otro ángulo, también dan una idea del contexto, de las circunstancias que rodeaban a la actividad escénica romana. En todos pide la atención y la disciplina de un público muy revoltoso, formado por grupos de alterados esclavos que abusivamente ocupaban los asientos destinados a los magistrados. Estos esclavos, por lo general prisioneros de guerra, parecían ignorar con su atrevimiento la suerte que tuvieron de haber sido vendidos en los mercados de Roma, ya que luego de las batallas, los legionarios romanos, cuando padecían la falta de vehículos apropiados, pasaban a degüello a todo aquel cautivo que no podía ser transportado para la subasta en la capital.

Terencio renunció al prólogo expositivo y eliminó el carácter burlón y festivo que desde ahí proponía Plauto. El tono de Terencio es serio, enérgico, porque fue un recurso utilizado para defenderse de las injurias que sufrió y a las cuales quiso contestar desde el escenario, tal como lo hizo en el prólogo de *La muchacha de Andros.*

> Cuando por primera vez el autor decidió escribir, pensó que se enfrentaba solamente a la tarea de que gustasen a la gente las comediasque compusiera. Se da cuenta ahora de que las cosas suceden de un modo muy distinto, pues emplea sus trabajos en escribir prólogos, no para contar el argumento, sino para replicar los ataques de un viejo poeta rencoroso[54].

El "viejo poeta rencoroso" era Lucio Lanuvino, un comediógrafo declarado enemigo de Terencio. El final de las comedias latinas era abrupto. Los embrollos, que se acercaban a lo inextricable, eran resueltos con una simpleza que contrariaban la buena construcción de la fábula que, hasta ahí, se había advertido. Se ejemplifica con el final de *El soldado fanfarrón*: "Pirgopilinces […] ¡Vamos a mi casa!, ¡Aplaudan![55]".

Y *Las báquidas* termina del mismo modo: "Coro de actores […] Distinguido público, a seguir bien y un gran aplauso"[56].

La fragmentación en cinco actos, advertida en las publicaciones modernas de la comedia latina, no responde a los manuscritos, donde sí se acudió a la división

por escenas, con un encabezado donde se menciona a los personajes que actuarán durante la misma.

Los dos grandes comediógrafos. Plauto y Terencio

Titus Maccius Plautus, Plauto (254-184 a.C.)[57] es el comediógrafo romano más conocido y el que, junto con Terencio, tuvo mayor trascendencia. Nació en Sarsina, población poco antes conquistada por los romanos, ubicada en los Apeninos italianos.

Los datos biográficos, muy poco confiables, dicen que Plauto tuvo escasa fortuna en negocios teatrales y, para sobrevivir, cayó bajo la esclavitud de un molinero. Sometido a semejante tarea tuvo margen, sin embargo, de escribir dos obras (*Saturio* y *Addictus*, hoy perdidas), que obtuvieron rápido éxito y le permitieron librarse del yugo. Para otros Plauto nació esclavo y, coincidiendo con parte de lo comentado, su talento para la comedia le permitió superar esa condición.

Lo que parece indudable es que Plauto dominaba el griego y el latín y que por las referencias que en sus obras hace de la vida cotidiana romana se deduce que había sido educado en esa ciudad. Se supone que escribió cerca de ciento treinta comedias, aunque el dato es dudoso, porque había autores que para acreditarse méritos firmaban con el nombre de Plauto obras que, en realidad, eran de autoría falsa. Hasta nosotros llegaron veintiún comedias que se reconocen como auténticas y que nos permiten enterarnos de su universo estético, poblado de personajes arquetípicos –criados pícaros, traficantes de esclavos, viejos viciosos e hipócritas, cortesanas, jovencitos enamorados y parásitos capaces de cualquier bajeza–, que tomaron posición en la literatura universal gracias al ingenio de este autor latino.

En este sentido hay que hacer aclaraciones, porque se corre el riesgo de confundir "arquetipo" con "tipo". El arquetipo es un personaje de conducta invariable y fisonomía única, que se comporta de la misma manera cualquiera sea la pieza donde esté incluido. El soldado fanfarrón es un arquetipo implantado por la Comedia Latina y su andadura fue más o menos similar en toda la historia del teatro. Fue uno de los arquetipos preferidos por la Comedia del Arte. En cambio el tipo es un personaje que responde a un rasgo muy marcado, avaro por ejemplo, pero que a la vez es un carácter que cuenta con otros atributos personales que lo diferencian del resto de los avaros. *El avaro* de Molière es único, no puede ser trasplantado tal cual, es el personaje que solo se desempeña en su comedia.

El público republicano que asistía a las comedias de Plauto era inculto, de un nivel social más bien bajo, ingenuo y candoroso.

> Las comedias de nuestro autor debieron satisfacer, en primer término, los toscos anhelos de su público: la predominante búsqueda de lo desmesurado y excesivo, de la procacidad y lo ridículo, de lo burdo y lo obsceno y de lo relativamente trivial e insignificante. Secundariamente, se manifestaban los propios anhelos plautinos: la ironía y el afán de caricaturización. No obstante, Plauto supo conjugar el interés del auditorio con el suyo propio […] Plauto es […] a fin de cuentas, aquel tipo de escritor de oficio que, sin pretensiones de autocomplaciente esteticismo y sin grandilocuencias de pseudogenio, sin otra finalidad que asegurarse un público que le da de comer, agrupa a los grandes genios reales y eternos. Y, efectivamente, fue el modelo de los mayores comediógrafos posteriores, su alter ego Shakespeare en primer lugar[58].

Es cierto que en algunas ocasiones Plauto parecería hacerse cargo de mayores pretensiones, y usó términos que corresponden a la mitología griega, desde la mención de los personajes hasta los acontecimientos de la gesta troyana. Estos recursos, que en una primera mirada nos parecerían lejanos para un público tan poco enterado, podían sin embargo ser comprendidos por estos espectadores a pesar de sus limitaciones intelectuales, ya que habían formado parte del auditorio de las tragedias de Andrónico, Nevio y Ennio, quienes los habían familiarizado con estas expresiones literarias.

> No corresponde plantearse la cuestión de hasta qué punto conocía "literatura" el público de Plauto. No conocía ninguna literatura como tal, pero asistía a los espectáculos de los festivales, que eran gratuitos. Allí el público aprendió los argumentos de muchas de las obras de Sófocles y Eurípides[59].

Es interesante volcar otra hipótesis de Tenney Frank, quien dice que la decisión plautina de conservar en sus comedias la atmósfera griega respondía a la necesidad de no ofender con la sátira el gusto romano y evitar, asimismo, la represalia que se pudiera suscitar. Esta parece ser la razón por la cual Plauto hace que sus divertidos y extravagantes esclavos, sus mundanos y sus jóvenes derrochadores, jueguen libremente con valores morales en un marco griego, cosa que termina con la explícita condenación del villano, y a menudo con la indicación de que "tales cosas [solo] son posibles en Atenas"[60].

Como se anticipó, la nómina de las obras de Plauto que hoy son de acceso al lector contemporáneo alcanza a la cifra de veintiuno, escritas, como ya se mencionó, de acuerdo con esas especiales condiciones que le permitían al autor romano rapiñar sin escrúpulo alguno los temas y personajes que ofrecía la herencia griega.

> No tenemos pruebas convincentes de que [Plauto] inventara una sola trama o personaje o introdujera en sus originales modificaciones reveladoras de su poder constructivo […] Su originalidad se muestra, en primer lugar, en el hecho de que se limitara a un solo campo: la traducción de la comedia nueva griega; en segundo, en su elección de las obras a adaptar; en tercer término, en su percepción intuitiva tanto de lo que requería el gusto del público como de las limitaciones con las que debía trabajar, pero sobre todo en el manejo de la lengua y el metro, del chiste y la metáfora, de la retórica y la réplica […] Cada comedia latina que poseemos, sin que importe su origen, constituye evidentemente una unidad, la creación de algún hombre que conocía el teatro romano y el público, y adaptaba esa obra a su público y a ese teatro[61].

En la lista de sus obras, que se agrega a continuación, se añade la fecha de estreno (siempre aproximada y dudosa), una breve síntesis de los argumentos, el título en latín y el título con que las solemos reconocer en castellano, que, por supuesto, puede variar de acuerdo con el criterio de la traducción. Nosotros aceptamos el juicio del traductor Germán Riveros.

Comedia asnal (*Asinaria*. 210 a.C.)

Un padre ayuda económicamente a su hijo para obtener los favores cariñosos de la mujer que desvela al muchacho. El dinero en cuestión proviene de la venta de unos asnos.

El Mercader (*Mercator*. 212-210 a.C.)

Un padre y un hijo compiten por la propiedad de una mujer esclava, comprada por el segundo. Cada uno emplea sus trucos; todo se resuelve en favor del muchacho.

El cable (*Rudens*. 211-205 a.C.)

Una muchacha es raptada y sufre, además, el acoso de un joven que la pretende. Después de un naufragio, la joven se reencuentra con su padre. El tema

es el viejo tópico del reconocimiento (la *anagnórisis* griega) trabajado con la característica mordacidad plautina.

Anfitrión (*Amphitruo*. 206 a.C.)

Es la única comedia latina, de las que han llegado hasta nosotros, con tema mitológico, narrado por Hesíodo en *Teogonia*: el dios Júpiter (Zeus en la cosmogonía griega), se disfraza de Anfitrión para aprovecharse de Alcmena, mientras el verdadero esposo de la mujer se encuentra ocupado en la guerra. Mercurio, otro dios (el Hermes griego), oficia de cómplice del padre de los dioses. De regreso, el marido advierte el adulterio, repudia a su esposa, hasta que, al fin, Júpiter confiesa su picardía y el honor de la encinta Alcmena queda a salvo, dando a luz un par de gemelos que corresponden uno al dios y el otro a su marido.

Los Mellizos (*Menaechmi*. 206 a.C.)

Es una comedia de equívocos provocados por el parecido físico de los dos protagonistas. Este tema, la confusión de identidades debido a la apariencia, será de gran productividad en la historia del teatro, muy frecuentado por Shakespeare en muchas de sus piezas.

El soldado fanfarrón (*Miles gloriosus*. 205-206 a.C.)

Un militar jactancioso consigue por propia vanidad verse envuelto en un tema de adulterio, por lo que es azotado. Aquí se afirma el arquetipo del militar engreído, que se ha manifestado con frecuencia en la literatura posterior. Esta comedia, también conocida como *El fanfarrón*, tiene la particularidad de contar con un prólogo desplazado del comienzo mismo de la comedia, ocupando el lugar que le correspondería al segundo acto.

Comedia de la cesta (*Cistellaria*. 204 a.C.)

Nuevamente el tema del reconocimiento, en este caso a través de los objetos que una muchacha lleva en una canasta.

Estico (*Stichus*. 200 a.C.)

Los embrollos provocados por la llegada de dos hermanos enriquecidos el día en que a Estico, un esclavo, le conceden un día de holganza.

***El Persa* (*Persus*. 196 a.C.)**

Unos esclavos pícaros intentan hacer negocio vendiendo como esclava a la hija de un falso persa.

***Epídico* (*Epidicus*. 195-194 a.C.)**

Un esclavo, en afán de satisfacer los ímpetus amorosos de su joven amo, consigue dinero estafando al padre de este.

***Comedia de la olla* (*Aulularia*. 194 a.C.)**

Es la historia de un avaro que, angustiado, vigila el escondite de una olla repleta de oro. Aquí Plauto ofrece un arquetipo y Moliere, el creador de la comedia moderna, se apropiará del asunto para describir un carácter en El avaro. No hay dudas de que el original pertenece a Menandro.

***Comedia de los prodigios* (*Mostellaria*. 191 a.C.)**

Otra fábula donde esclavos e hijos de buena familia se complican con temas de mujeres. Los padres se ven envueltos en la intriga, pagan los vicios y por fin perdonan a los muchachos.

***Gorgojo* (*Curculio*. 200-191 a.C.)**

Desarrolla un tema similar a la de la comedia anterior, con la diferencia de que aquí todo es obra del esclavo que lleva el nombre del título: Gorgojo.

***Pseudolo* (*Pseudolus*. 191 a.C.)**

Otra trama similar a las dos anteriores, donde Plauto, ya más sólido en su oficio, emplea mayor comicidad. Aquí, en el prólogo, se da una descripción bastante minuciosa de las características, toscas y vulgares, del público que asistía a la comedia latina.

***Los cautivos* (*Captiui*. 191-190 a.C.)**

Casi un drama, el de un padre que desconoce el paradero de sus tres hijos. Por fin se produce el reencuentro, el reconocimiento, y el empleo de los recursos de la comedia que se desatendieron al comienzo.

***Las báquidas* (*Bacchides*. 189 a.C.)**

Esta vez las protagonistas son dos gemelas, que rivalizan por el amor de dos jóvenes. Es acaso la comedia donde Plauto emplea el tono más moralizante.

***El hombre fiero* (*Truculentus*. 189 a.C.)**

Una cortesana trata de sacar provecho del interés de tres pretendientes, apoyada por la fiera rudeza del esclavo que da título a la obra.

***El cartaginesillo* (*Poenulus*. 189-188 a.C.)**

Plauto retoma, una vez más, el tópico del reconocimiento. Un pequeño cartaginés, dos primas suyas y una nodriza son raptados y luego de varios contratiempos se arriba a un final feliz.

***Las tres monedas* (*Trinummus*. 188 a.C.)**

Una comedia con el mismo argumento que posteriormente tomará Terencio en Los hermanos. Un impostor ofrece tres monedas de dote por una muchacha que tiene tras de sí un padre de vida disipada.

***Casina* (*Casina*. 186-185 a.C.)**

Un viejo y un joven rivalizan por el amor de Casina. El triunfo, por supuesto, corresponde al segundo.

***Comedia de la maleta* (*Vidularia*. Sin datos)**

No se encuentra completa. A través de los fragmentos es posible deducir que la historia tiene que ver con la que Plauto desplegó en *El cable*: un joven es reconocido por su padre por los objetos que lleva en una valija.

Plauto escribía para una sola representación y de ningún modo se le hubiera podido ocurrir que su obra iba a sobrevivir a través de la publicación de sus piezas. Él vendía el manuscrito que, una vez representado, era incorporado a los archivos del Estado sin ninguna perspectiva de volver a salir a la luz. Sin embargo la exhumación se produjo, cuando, por una carencia que el teatro suele padecer con

frecuencia, comenzaron a escasear los buenos autores y entonces hubo que acudir a los viejos éxitos.

Aunque, como dice Silvio D'Amico, "Plauto es todo estrépito y Terencio habla en voz baja", Publio Terencio Afro, más conocido como Terencio (185-159 a.C.) merece, a pesar de las diferencias, la condición de heredero de Plauto, mérito que le concedió la historia del teatro. Pero esta valía no le fue dada en vida, ya que sufrió maltratos e injurias que lo martirizaron y, se presume, lo impulsaron a un voluntario y pronto exilio. A diferencia de su mentor, que tenía como oponente a un rival menor, Nevio, Terencio debió competir con varios comediógrafos, de los cuales uno, Cecilio, parece ser que lo superó en fama y prestigio, aunque nosotros no podemos arbitrar en el asunto porque de este autor no ha sobrevivido ningún texto. No obstante Cecilio fue generoso, se asegura que ayudó a Terencio a escribir su primera obra juvenil, *La muchacha de Andros*, e insistió ante los ediles cuando estos vacilaban en aceptar la compra de la pieza.

También se dice que Terencio nació esclavo y que fue liberado debido a su manifiesta inteligencia; Tenney Frank no duda, para él Terencio era un liberto. Cuando asumió la redacción de sus obras la Comedia Latina había llegado, ya, a su completa helenización, lo que respondía de un modo perfecto a los intereses del autor, formado según los modelos griegos.

Tomando lógica distancia de Plauto, Terencio concibe sus comedias en y para un contexto distinto.

> [Escribe] en función de un tipo de espectadores cultos, buenos conocedores y admiradores de la civilización y literatura griegas; una minoría que existe en Roma, pero que no corresponde en absoluto al nivel medio de la inmensa mayoría de los espectadores que acuden al teatro y que hasta hace muy poco aplaudían a rabiar al más llano y directo Plauto[62].

Es que a diferencia de Plauto, Terencio no da lugar a lo espontáneo. Todo lo contrario, la trama es perfectamente calculada y sopesada y su movimiento escénico es escaso, retaceando asimismo los momentos de hilaridad excesiva que acostumbraba usar su antecesor. Hay congruencia en los personajes, sostenidos por un carácter racional y psicológicamente pertinente, rasgos de calidad literaria que sin embargo no conmovieron a los romanos y permitieron las calumnias y críticas que desdeñaron la tarea del autor.

La muchacha de Andros, estrenada en el 166 a.C., fue su primera obra y los cronistas dicen que fue bien recibida por el público y los colegas consagrados. Pero esta buena acogida duró poco. La primera acusación que recibió fue que

contaminaba mal los textos griegos, ya que se nutría de fuentes que otros ya habían usado (y esto sí era mal visto en el mundo latino, la contaminación debía hacerse con comedias que ningún otro había utilizado).

Terencio toleró muy poco el peso de las críticas y emprendió un viaje, muy joven, a los veinticinco años de edad, del cual jamás retornó. Se presume que fue a Grecia a entender mejor el mundo heleno o que su intención fue buscar y traducir las obras de Menandro que todavía no se conocían en Roma. También se conjetura que no pudo cumplir con su propósito porque antes encontró la muerte por enfermedad. Hay especulaciones que aseguran que, en realidad, Terencio se quiso alejar para siempre de un ámbito que le era hostil y desagradable.

Entre las la innovaciones de Terencio, la tal vez más destacable, fue la función moderna que le dio al o a los prólogos de sus obras. Menandro y Eurípides, el otro referente de Terencio, usaban los prólogos para anticipar la historia dramática. Plauto apeló al recurso para predisponer favorablemente al público, ponerlo de buen humor (y de paso eliminar cualquier síntoma de suspenso). Terencio, en cambio, excluyó totalmente el prólogo explicativo. Pensó, con seguridad, que era preferible que el espectador fuera enterándose de odios, amores y objetivos de los personajes a medida que se iba desarrollando la acción, lo que le confiere la aplicación de un principio artístico que hoy día parece ineludible en el teatro contemporáneo.

Han llegado hasta nosotros seis comedias de Terencio. Todas cuentan con su correspondiente *perioca*, compuestas muchos años después de su muerte por el ya mencionado Gayo Sulpicio Apolinar, que desistimos transcribir porque ya les adjudicamos una opacidad perniciosa para la comprensión del argumento. Para las traducciones de los títulos en latín al idioma castellano aceptamos, esta vez, los criterios de los traductores Aurora López y Andrés Pociña y también de Germán Viveros.

La muchacha de Andros (*Andria*, 166 a.C.)

Pánfilo, hijo de buena familia y ya mayor, por lo tanto en condiciones de pensar en su matrimonio, quiere formalizar relaciones con Glicerio, la muchacha de Andros, y liberarse del compromiso de casamiento con otra mujer, que le ha organizado su padre. Davos, esclavo de Pánfilo, lo ayuda a salvar la situación y concretar sus deseos.

La comedia griega original es de Menandro[63].

***La suegra* (*Hecyra*, 165 a.C.)**

Terencio fracasó con el estreno de esta segunda obra. Tuvo la fortuna de poder reestrenarla, en el 160 a.C., esta vez con mayor suerte.

Pánfilo, de nuevo protagonista, contrae matrimonio con Filomena, una mujer a la cual había violado en otro tiempo, cuando era doncella. Un anillo robado en esa ocasión, descubierto por la suegra del título, revela todo el pasado y lo obliga a aceptar la paternidad del niño que acaba de parir Filomena.

La comedia griega original es de Apodoloro.

***El atormentador de sí mismo* (*Heautontimorumenos*, 163 a.C.)**

La dureza de carácter de su padre obliga a Clinías, prendado de Antifila, a alistarse en el ejército. El padre, arrepentido, se atormenta hasta que descubre el regreso subrepticio de su hijo, al cual le concede todos sus deseos, entre ellos que se case con la mujer de la que está enamorado.

La comedia griega original es de Menandro.

***El eunuco* (*Eunuchus*, 161 a.C.)**

Un joven enamorado se disfraza de eunuco y mediante esa treta consigue acceder al lecho de su amada, a quien desflora.

La comedia griega original es de Menandro.

***Formión* (*Phormio*, 161 a.C.)**

Los amores ilícitos de un joven y una tañedora de cítara, que se complica con la muerte de una madre, a la cual hay que hacerle los honores funerarios sin que se descubra el romance clandestino.

La comedia griega original es de Apolodoro.

***Los hermanos* (*Adelphoi*, 168 a.C.)**

Una comedia de argumento muy similar a *Las tres monedas,* de Plauto.

La comedia griega original es de Menandro.

Cabe la pregunta, por demás interesante, del porqué de la supervivencia de tanto material de Plauto y Terencio, en detrimento de la obra de otros comediógrafos de los cuales se conocen los nombres y solo fragmentos de una producción que fue, en muchos casos, muy profusa. Beare da una respuesta, acaso pertinente.

> La razón puede estar en que en épocas posteriores sus obras fueron consideradas como lectura de buena calidad. Cada uno a su manera era, por consenso general, maestro de estilo. Si Plauto resultaba más divertido, Terencio es más pulido y filosófico, y también más fácil de comprender […] Pocos autores latinos tienen menos necesidad de comentarista. Libres de expresiones difíciles o alusiones tópicas, escritas en el latín fácil y gracioso de la Roma aristocrática, sus obras conservan su atractivo porque revisten los temas de la vida diaria con cierta nobleza[64].

Después de Terencio se agota la producción dramática y los ediles deben recurrir a los monumentales archivos, donde descansaban aquellas obras de Plauto que este había escrito para una sola representación. Fueron repuestas con retoques evidentes –se acortaron los discursos, se eliminaron o redujeron los prólogos explicativos, introduciendo la sorpresa y el suspenso que Plauto había desechado–, ofreciendo espectáculos de mayor agilidad y adecuados para una época que ya estaba muy lejos del universo plautino.

La tragedia latina en la República

La introducción del teatro en la Roma republicana trajo consigo también la tragedia. La escribieron los mencionados Livio Andrónico, Nevio, Ennio. Los comentaristas suelen ser desconfiados acerca de su prosperidad, porque tampoco se sabe a ciencia cierta los niveles de calidad de estas piezas dramáticas, ya que no se conservó ninguna obra entera que pueda tomarse como modelo. Otros comentaristas –Beare entre ellos, quien parece haber consultado documentos que le dieron idea de qué se trataba–, aseguran que la tragedia republicana tuvo bastante repercusión. Incluso le atribuye a Plauto condiciones para transitar el género, ya que mostró en algunas de sus comedias el uso de un verso avanzado y culto, pero como su único objetivo fue divertir al público (Horacio lo llamó un mercenario favorecido por el aplauso del espectador), se desentendió de esas posibilidades y trabajó sobre el terreno más rendidor de la comedia.

Beare asevera que los trágicos Ennio, Pacuvio y Accio gozaron de amplia popularidad, aun cuando su condición de dóciles traductores de los originales

griegos fue aún más fiel y obediente que la de sus colegas comediógrafos. Estos, al menos, se tomaron el trabajo de operar con la contaminación y de sembrar sus obras con chistes y ocurrencias nativas, mientras que los trágicos se ocupaban de ofrecer equivalencias de las hermosas piezas de Esquilo, Sófocles y Eurípides, con la sazón de muy pocos ingredientes del universo romano.

> [Los romanos] apreciaban justamente las cualidades que a nosotros nos repelen. Les gustaban los efectos melodramáticos, las tiradas retóricas, las tramas y las descripciones horripilantes, las personalidades ampulosas, las virtudes sobrehumanas, los vicios increíbles […] Si nos preguntamos cuál fue el rasgo esencial de la tragedia romana, quizás debamos contestar que consistió en una imitación ruda y exagerada, aunque no deliberadamente infiel, de los originales griegos[65].

El teatro en el Imperio y otros entretenimientos

Si bien en el Imperio el teatro ya formaba parte de la vida romana, el ciudadano podía optar por otros atractivos que ocupaban el tiempo libre del que gozaba en buena cantidad. La actividad, centrada en el Foro, el punto de cita para todo trámite, comenzaba a concluir a la hora quinta (las once de la mañana aproximadamente) y cesaba totalmente a la hora octava (dos de la tarde). El romano debía aprovechar la claridad de lo que quedaba de la tarde, porque por las noches Roma, exenta de lo que se conoce como alumbrado público, era una ciudad oscura y áspera para caminarla por callejuelas de caprichoso diseño, salvo algunas iluminadas zonas centrales. El que no quería quebrarse una pierna o enfrentar desagradables encuentros, se hacía acompañar por un criado que portaba una antorcha.

De todos modos hay que anotar que la oscuridad de la noche solo atenuaba la agitación de Roma, que en realidad no cesaba nunca. Eran las horas en que se admitía el tránsito de carros y carruajes que no habían podido circular durante el día, y este movimiento dedicado a abastecer a comercios y tabernas reemplazaba el estrépito que se había reducido por la disminución de transeúntes. Los que disfrutaban de tranquilidad eran los acaudalados que habitaban en los barrios señoriales lejos del Foro. Dicen que el poeta y autor de sátiras Decimo Junio Juvenal (60 d.C.-128 d.C.), aseguraba que "en Roma, para poder dormir, se necesita mucho dinero".

El banquete era una ceremonia privada que el romano acaudalado cumplía con placer y asiduidad, y equivalía a algo distinto de lo que reconocemos como tal en su acepción moderna. Se comía recostado, una situación que se vulgarizó como común

entre los romanos pero que en realidad solo aplicaban en estas ocasiones (durante las comidas ordinarias, de todos los días, los comensales se sentaban en sillas).

> Se esperaba que [durante el banquete] las conversaciones giraran en torno a consideraciones generales, temas elevados y descargos de conciencia: si el dueño de la casa tiene un filósofo en particular o un preceptor para sus hijos [griego en ambos casos], le hará tomar la palabra; y habrá intermedios musicales (con danzas y cantos), ejecutados por profesionales cuyos servicios se alaban, que realcen la fiesta. El banquete es una manifestación social tanto y más que una ocasión para los placeres del vino, y por eso precisamente acabó por dar lugar a todo un género literario, el del "banquete"[66], en que gente culta, filósofos o eruditos, abordan temas de alta cultura. Cuando la sala de festín ofrece también el espectáculo de un salón más que el de un comedor, se ha alcanzado el ideal del banquete, y ya no es posible confundirlo con una francachela popular[67].

El pueblo encontraba un sucedáneo del banquete en la taberna, claro que era un acontecimiento de menor nivel de ostentación. No obstante la práctica gozaba de mala fama; la decisión de comer y beber fuera de casa no era una costumbre bien vista y por eso era privativa de los plebeyos que no tenían que cuidar prestigio y seriedad.

Pero uno de los hábitos más frecuentes, y preferidos, era la concurrencia a las termas, que en la época imperial eran de acceso barato o totalmente gratuito, abierto para todas las clases sociales. Los baños termales no eran una práctica que tenía que ver con la higiene personal, sino un placer complejo asimilable al que hoy el hombre moderno disfruta en una playa veraniega. Allí, en las termas, el romano contaba además con la posibilidad de cultivar el físico en la palestra[68] o de entretenerse con el juego de pelota, en especial el *trigón*, practicado por tres personas con reglas parecidas a las del actual rugby.

También podía usarse la biblioteca pública, existente en el lugar, y la sala de juegos de mesa, como asimismo hacerse de tentempiés en los locales expendedores de comida.

Según una conocida expresión, las termas, junto con el circo y el anfiteatro, eran las catedrales del paganismo, porque el circo y el anfiteatro contaban también con un alto poder de convocatoria de todas las clases sociales. No solo el vulgo se sentía atraído, se cuenta que cuando Séneca sentía un asomo de melancolía (lo que hoy llamaríamos depresión), asistía al anfiteatro con el fin de distraerse un poco. Estas propuestas, donde los espectadores apostaban dinero como en los hipódromos contemporáneos, ejercían un enorme interés y eran naturales y brutales competidores de la escena teatral. Allí, en esos lugares, tenía clara expresión

el propósito imperial de ofrecer bienestar a los romanos, a los que, luego de calmar los ánimos con la entrega de cereales y otras clases de alimentos, convocaba a disfrutar de los juegos, los *ludi*. Esto es el famoso "pan y circo" *(panem et circenses)*, una frase que acuñó el ya citado satírico Juvenal. "Este pueblo no se preocupa de la política –dijo Juvenal en una de sus sátiras–, se queda quieto y sólo ansía dos cosas: pan y espectáculos circenses". Este criticado procedimiento de gestión política, que la historia ligera le suele adjudicar solamente a Nerón, fue de práctica de todos, o casi todos, los emperadores que tuvieron medios y perspicacia para llevarla a cabo.

Entre los *ludi* de más aprecio de los romanos figuraban los juegos de circo, los *ludi circenses*, que tenían lugar en el *Circus Maximus*, situado en el valle entre los montes Aventino y Palatino y que ya habían usado los etruscos. Ahí, sobre una alargada pista de arena se simulaban combates entre jóvenes de la aristocracia *(ludus troianus)*, exhibiciones ecuestres y carreras pedestres. Pero el mayor fervor era captado por las carreras de carros de diverso tonelaje, las cuadrigas tiradas por cuatro caballos y conducidas por un auriga. Estos aurigas alcanzaban altos índices de popularidad (un tal Eutiquio fue considerado como el mejor conductor), notoriedad que también se trasladaba a los caballos. El partidismo por alguno de los cuatro colores de los equipos que competían, escarlata, blanco, azul marino y verde puerro, era asumido por todo romano, como hoy los contemporáneos establecen desde muy niños sus simpatías por determinado equipo de fútbol. Lo inverosímil para nosotros era la permitida y festejada incorrección deportiva, de modo que los conductores de cuadrigas provocaban intencionados accidentes del rival, a veces fatales, para poder ganarle la carrera. Calígula era un fanático de estas prácticas, solía pasarse horas enteras gozando entre caballos y jinetes.

Pero la pasión de los romanos por las demostraciones excitantes encontraba mayor satisfacción en el anfiteatro, donde la adrenalina circulaba con más fuerza debido al combate entre fieras, entre hombres y entre hombres y fieras. Aunque el más antiguo espectáculo de lucha de fieras del que se tiene noticia en Roma data del año 186 a.C., el primer anfiteatro, el *Amphitheatrum Flavium* (nada menos que el Coliseo parcialmente en ruinas que hoy puede admirar cualquier visitante de Roma), se comenzó a construir en honor de la dinastía Flavia en el 70 o 72 d.C. (otros datan el inicio en el 75 a.C.), y se inauguró en el año 80. Su conocida y difundida estructura consiste en tribunas (de un aforo de entre sesenta y setenta mil personas), alrededor de una planta elíptica que escondía, debajo, diversos túneles y trampas donde ocultar, y hacer aparecer, a las fieras (mantenidas en ayunas, por lo tanto de irrupción feroz) que participaban del combate contra los gladiadores. Las crónicas registran que durante los actos de inauguración del Coliseo, que duraron cien días, murieron decenas de gladiadores y unas cincuenta mil fieras.

La leyenda recoge una intrépida intervención del emperador Nerón, que excitado dejó la tribuna para enfrentar, armado solo con una masa, a una de las fieras que cuidadosamente se había seleccionado entre las más débiles y de menor capacidad de ataque.

Por este medio los romanos gozaban, junto con la diversión, con la información acerca de las características de animales que, enviados por los gobernadores de África, jamás habían visto, tales como elefantes[69], leones, tigres, jirafas, hipopótamos, cocodrilos, rinocerontes, gorilas. El lagarto era también un animal desconocido; se importó uno de la isla de Java, de tres metros de largo y lengua veloz, que logró que los romanos dieran mayor credulidad a la existencia de los monstruos que, la leyenda decía, habían matado Hércules y Teseo. Gozaron también con la pericia de Hermes, un muchacho sin brazos, enviado desde la India, que podía hacer las cosas más extraordinarias solo con los pies, o con la destreza en la pelea de los guerreros negros provenientes de Marruecos. Se simulaban cacerías, y el ignoto autor de una *Historia Augusta*, obra de finales del siglo IV, relata con pormenores una de estas simuladas excursiones de caza.

> El espectáculo se dispuso como sigue: grandes árboles, arrancados con sus raíces por los soldados, se colocaban sobre una plataforma de madera de gran extensión que se había recubierto de tierra. De esta manera, todo el circo, plantado de modo semejante a un bosque, pareció florecer con la frescura de las hojas verdes. En seguida soltaron por todos los caminos mil avestruces, mil ciervos, mil jabalíes, mil gamos, mil gamuzas, mil cabritillos salvajes y otros animales herbívoros en tanta cantidad cuanto les fue dado alimentar y encontrar. Hecho esto, dejaron penetrar en el bosque a la plebe y cada uno se apoderó de lo que quiso. Otro día, Probo hizo soltar de una vez en el anfiteatro a cien leones de largas crines. El fragor de sus rugidos parecía el tronar de la tormenta. Se les dio muerte por la espalda a todos estos leones y, mientras morían, no dieron el buen espectáculo que se esperaba de ellos, ya que no tenían ese ímpetu que tienen cuando salen de sus jaulas. A muchos de ellos, que no querían avanzar, se les mató con flechas. Salieron también cien leopardos de Libia, cien leopardos sirios, cien leonas juntamente con cien osos. Parece ser que el espectáculo de todas aquellas fieras fue más imponente que agradable.

En el anfiteatro también se ofrecían también los *ludi gladiatorii*, una serie de duelos entre rivales previamente adiestrados en el manejo de armas específicas. La popularidad de estos eventos era tan grande que, cuando enterada de la realización de algún combate, la gente acudía desde muy lejos para presenciarlo.

"Es probable –nos dice Barrow– que las crueles contiendas entre hombre y hombre y entre hombres y fieras fuesen un legado que le dejara a Roma la dominación etrusca". Los gladiadores eran esclavos, prisioneros de guerra y condenados a muerte, pero a poco la actividad pasó a convertirse, para los hombres libres sin trabajo, en una profesión, riesgosa es cierto, pero que daba buenos dividendos, fama y a veces la entrega incondicional de alguna dama apasionada. En estos casos, cuando un hombre libre se inclinaba por este hoy extravagante oficio, se hacía necesaria la participación de un empresario, que pagaba de su bolsillo el adiestramiento y el armamento de la persona tan dispuesta. Estos gladiadores, diestros para el combate y con gran capacidad de pelea, eran potencialmente peligrosos en el caso de que por alguna razón se reunieran en una única fuerza. La crónica cuenta que fue Augusto quien, durante una época de hambruna, los expulsó de Roma, con el propósito de impedir que se pusieran al frente de una posible rebelión popular.

> Los duelos se desarrollaban entre varias parejas y los gladiadores que no morían sino quedaban imposibilitados de combatir, podían pedir gracia alzando un brazo. La decisión correspondía al Emperador, que por lo común se atenía a lo que gritaba la muchedumbre: *mitte*, es decir sálvalo, o *iugula*, es decir, degüéllalo[70].

En los *ludi circenses* de provincia estas luchas ponían de manifiesto los odios regionales y solían establecerse encuentros mortales entre representantes de ciudades distintas.

> El historiador Tácito refiere que en el año 59 d.C., durante unos juegos de gladiadores promovidos en Pompeya por Livineyo Régulo, se produjo un grave altercado entre los pompeyanos y los nucerinos, habitantes de la cercana localidad de Nuceria. Se empezó por los insultos, pasando pronto a las piedras y a las armas. Los pompeyanos resultaron vencidos en la refriega y muchos nucerinos tuvieron que ser transportados a Roma heridos de gravedad. Mucha gente lloró la muerte de sus hijos o sus padres. A raíz de este incidente, Livineyo y otros que habían alentado el tumulto fueron enviados al exilio y, además, se prohibió a los pompeyanos organizar estos espectáculos durante diez años, aunque poco tiempo después Nerón les permitió volver a realizarlos[71].

Pero acaso los espectáculos más fastuosos e impactantes eran las *naumaquias* o *naumachiae*, simulación de combates entre naves, a escala reducida pero donde se peleaba de verdad y los tripulantes podían perder la

vida. Para producir el ámbito propicio debía inundarse previamente el área del anfiteatro, mediante una complicada maquinaria de provisión de agua distribuida a través de cañerías que circulaban por sus entrañas. Augusto hizo construir un ámbito dedicado a este tipo de prácticas, llamado naumachia, y a Domiciano le correspondió la construcción de otro.

La afición pública por todas estas prácticas sobrevivió en Roma hasta bien avanzado el siglo VI d.C., no obstante los reparos de algunas personalidades (Cicerón y Séneca mostraron rechazo por estos actos, que en palabras de Yourcenar "convertían a Roma en un lupanar de la muerte"[72]), y de los cristianos, muchos de los cuales, en las épocas de persecución, perecieron en la arena, devorados por las fieras.

Las mujeres, por su parte, aquellas que pertenecían a la nobleza, tenían sus particulares días de diversiones públicas (se reserva el comentario de que también los tenían de orden privado, en una sociedad donde el adulterio no alcanzaba a dañar a nadie). Las damas eran entretenidas por acróbatas y juglares, el recitado de poemas y la degustación de ricos pasteles y licores.

A todos estos atractivos hay que agregar los intentos desesperados de aquellos que con mañas y habilidades trataban de sobrevivir en una Roma "que no es la Roma resplandeciente de los cuadros de salón y del mundo cinematográfico"[73]. Había pobres, que contrastaban con la belleza de templos y mansiones y que salían a la calle a ganarse el sustento de la manera más ingeniosa.

> Era frecuente en Roma ver aquí a un domesticador de víboras que jugaba con sus peligrosos animales delante del pueblo embobado, o a uno que se tragaba espadas; allí un poeta improvisador rodeado de un público de aficionados, o un charlatán que con gran elocuencia ofrecía un específico y le atribuía efectos maravillosos[74].

No podemos reprimir el comentario de que hoy estos recursos siguen siendo maneras de supervivencia, habituales hoy en algunos lugares de Buenos Aires y de otras ciudades del mundo (la rambla barcelonesa está superpoblada de estos ingeniosos ganapanes), donde buenos o malos payasos, buenos o malos malabaristas, compiten con los limpiadores de parabrisas de automóviles para conseguir unas monedas de propina.

Se entiende, creemos, que ante tantos incentivos, el teatro, los *ludi scaenici,* tuviera un retroceso en la aceptación que gozaba durante la República. Sin embargo los espacios afines con la actividad (el edificio específicamente diseñado para la representación teatral, cuya descripción pormenorizada acercaremos al final del capítulo) se construyeron con rapidez. A partir del 55 a.C., por decisión de

Pompeyo y eludiendo el resquemor del Senado que hasta ahí había evitado la iniciativa por considerar al teatro un medio de dudosa moral, se levantó el primero en el Campo de Marte. En realidad los comentaristas señalan que el recelo del Senado se apoyaba más en la posibilidad de que un poeta disconforme y de verborragia convincente soliviantara al público con alguna crítica a la gestión del Estado, que a verdaderas cuestiones de moralidad ciudadana. Desde la fecha indicada hubo edificios teatrales en todas las provincias romanas, pero sin excitar demasiado el interés del público y, lamentablemente, con una literatura de calidad menor a la de la época republicana. Dice Beare que las representaciones pasaron a ser "triviales o degradantes" y no se contaba con abastecimiento de nuevas obras, aunque pueda señalarse como consuelo la existencia de una *Medea* de Ovidio (43 a.C.-17 d.C.) y un *Thyestes* de Vario. Pero todos los datos conducen a informarnos que lo que se mostraba en el escenario era el viejo legado clásico de Plauto y Terencio, que se retocaba para descender "a las mayores honduras de lo chocante y lo obsceno"[75] que exigía el deseo popular.

Entre los sectores cultos del Imperio comenzó a difundirse el gusto por las recitaciones, que captaron el interés del mismo Nerón, que las practicó con frecuencia. Cuando este emperador estaba siendo asesinado, gritaba que se estaba matando a un artista, a un gran actor. Las recitaciones eran una forma de representación típicamente romana (los griegos la llamaban "danza itálica") y consistía en la actuación de una figura central, un bailarín enmascarado, que se expresaba con mímica mientras un coro recitaba las palabras del *libretto*. Para los investigadores soviéticos Boiadzhiev y Dzhivelégov esta era la única forma de representación trágica que el teatro propició durante todo el Imperio[76], que, según ellos, se producía de manera algo distinta a la descripta; dentro de un área semicircular en medio de la cual había una casita con púlpito, el autor subía a él y desde ahí leía en voz alta su texto, debajo, los actores reproducían con gestos y actitudes adecuadas lo que el poeta recitaba.

Con estas formas teatrales tan particulares alcanzó productividad la tragedia, género tan postergado durante la República, que durante el Imperio tuvo a Séneca como el único de sus cultores, y como auditorio a un público culto, conocedor e interesado en los temas del pasado mitológico griego, que eran los que tocaba el autor.

Las tragedias de Séneca

Lucio Anneo Séneca (5 a.C.-65 d.C.) nació en Córdoba, zona de la península ibérica en ese entonces en poder de los romanos. Muy joven, Séneca se trasladó a

la capital romana donde, atraído por el estoicismo, siguió las enseñanzas en la escuela de los Sextios, inscripta en esa tendencia filosófica.

Esta corriente de la filosofía hizo su aparición en coincidencia con las conquistas de Alejandro Magno, fue fundada por Zenón (334 a.C.-262 a.C.) y sobrevivió cinco siglos, casi toda la existencia de la Roma imperial. Sus representantes latinos son Cicerón, anterior a la era cristiana, y Séneca, quien practicó esta filosofía (algunos afirman que en la teoría pero no en los hechos) a comienzos de la época imperial. El estoico consideraba que tanto la muerte como la adversidad estaban fuera del alcance humano y afectaban a todos por igual (determinismo fatalista; "para los estoicos la fatalidad era una ley sin paliativos de la que no podían abstraerse ni los dioses ni los hombres"[77]), por lo tanto convenía aceptar a ambas con la más digna de las resignaciones. Con Séneca la escuela estoica alcanzó su máximo nivel de circulación, captando también a los primeros emperadores y a los hombres cultivados, ya que jamás contó con adeptos entre los hombres del pueblo.

Una leyenda, surgida de un aparente malentendido, señala que debido a la amistad que Séneca estableció con el apóstol San Pablo (10 d.C.-67 d.C.), se convirtió al cristianismo. Esta hipótesis se robustece con la posterior opinión del patrístico Tertuliano (160 d.C.-220 d.C.), que llamó a Séneca "uno de los nuestros", presuntamente por las similitudes de la filosofía estoica con la austeridad de vida propugnada por los cristianos. En realidad el encuentro de Séneca con San Pablo parece haber existido, incluso la amistad y el intercambio epistolar (aunque algunos historiadores lo juzgan apócrifo), donde Séneca le aconsejaba al apóstol que le dé forma literaria a su pensamiento religioso. No hay registro fiel en ninguno de estos documentos de que haya existido la conversión religiosa comentada.

En su vida política, iniciada en el año 31 d.C., y donde descolló por su capacidad oratoria en el Senado, Séneca padeció contratiempos riesgosos, como la furia de Calígula, quien envidioso de la fama de su súbdito (opinó que sus discursos eran como "arena sin cal"), le ordenó el suicidio. Séneca sorteó la sentencia porque el emperador fue convencido de que el condenado padecía los últimos estadios de la tisis, lo que aseguraba su muerte casi inmediata sin necesidad de acelerarla.

Entre otras vicisitudes tormentosas, no pudo escapar de lo que parece fue una injusta acusación de adulterio que le endilgó Mesalina (25 a.C.-48 d.C.), tercera esposa del emperador Claudio, por lo que en el año 41 d.C., fue desterrado a la isla de Córcega (lugar insalubre, romano durante siete siglos), donde permaneció exiliado ocho años. Por extraña paradoja, esta condena tan cruel (¿qué grado de hospitalidad tendría Córcega en esos tiempos? En carta a su madre, Séneca se quejaba de las costumbres bárbaras de los ligures e íberos que poblaban la isla),

trajo beneficios para la literatura latina, porque fue durante su forzada estadía en la isla cuando el filósofo escribió dos diálogos en prosa, *Consolación a Helvia* (su madre) y *Consolación a Polibio*, y sus nueve tragedias teatrales. "El destierro en Córcega le había privado de dedicarse por entero a la política, pero también fue una etapa de reflexión cuyos resultados se verían poco tiempo más tarde"[78].

La muerte por decapitación de Mesalina, acusada de otro adulterio, propició el perdón del emperador y a los cuarenta y nueve años se le permitió a Séneca su regreso a Roma. Pero a su vuelta, Agripina la menor (15 d.C.-59 d.C.), le encomendó una tarea aun más comprometida que cualquiera de las que tuvo, la de preceptor de uno de sus hijos, Nerón, todavía un niño de once años.

Luego de haber repudiado a Mesalina, el emperador Claudio tomó en matrimonio a la intrigante Agripina, le negó la sucesión imperial al hijo que había tenido con Mesalina, Británico, y preparó el camino para el ascenso de Nerón, que fue súbito cuando Agripina instigó para que le sirvieran a Claudio un plato de hongos venenosos.

Durante los cinco años siguientes al 54, fecha en que Claudio fue asesinado, Séneca fue consejero del emperador, quien realizó un gobierno tan brillante que la historia lo recoge con el nombre del "quinquenio áureo". Se afirma que Séneca ejerció una benéfica influencia hasta que Nerón enfermó de insania. El emperador mató a su madre Agripina y la opinión romana se mostró adversa con Séneca, a quien se lo acusó de justificar el matricidio mediante un desdichado discurso, matizado con la mejor oratoria, que ofreció en el Senado.

Las intrigas contra él y los incontrolados disparates del emperador loco, le aconsejaron retirarse de la actividad pública, algo que recién consiguió en el año 62. A partir de ahí Séneca se dedicó por entero a la filosofía. Sin embargo el retiro no fue suficiente; en el año 65 se lo vinculó con la conjura del cónsul Cayo Calpurnio Pisón (curiosamente designado con acuerdo del Senado para suceder a Nerón). Nerón se deshizo de Pisón (en realidad se suicidó), de Lucano, sobrino de Séneca y prometedor poeta, de Petronio, el autor de *El Satiricón*, y del mismo Séneca. Hay crónicas, la de Tácito en los *Annales*, que relatan su muerte; Séneca se cortó las venas y tomó la cicuta, quedando a la espera de la muerte, sin queja y sin llanto; se presume que tal vez por la edad, su agonía fue muy lenta.

Séneca fue un autor prolífico. De su obra en prosa se destacan los nueve tratados filosóficos escritos en forma de diálogo –*De la ira, De la serenidad del alma, De la brevedad de la vida, De la firmeza del sabio, De la clemencia, De la vida bienaventurada o de la felicidad, De los beneficios, De la vida retirada o del ocio, De la providencia*–, que como sus títulos lo indican "son argumentaciones de índole moral, hechas de interrogaciones y objeciones y cuyo tema central es el ejercicio de

la ética"[79]. También se le atribuye a Séneca la autoría de una fábula *praetexta*, *Octavia*, donde relata el asesinato de la primera mujer de Nerón, Claudia Octavia, pero este dato carece de veracidad absoluta.

Su obra poética se compone de nueve tragedias, conservadas en su totalidad, donde

> Séneca reinterpreta los mitos de la tragedia griega y les otorga un sentido nuevo: la vida de los emperadores como un juego de horror y desenfreno cuyas consecuencias son la pérdida del bien común. De este modo, establece un desarrollo complejo de la trama, caracterizado por personajes que se enfrentan con violencia y castigan a las víctimas inocentes[80].

Como se dijo, fue la llamada "danza itálica" la que difundió los textos de Séneca ante un auditorio selecto, mientras que el vulgo se deleitaba con los refritos de las obras de Plauto y Terencio. La parquedad de acotaciones escénicas en los trabajos de Séneca, y el marcado desinterés que de distintas maneras él demostró por lo específicamente teatral, quitan apoyo a alguna hipótesis de representación. Tampoco la razón de que el teatro daba buenos réditos económicos inclina el péndulo hacia la afirmativa, ya que Séneca era propietario de una importante fortuna y no necesitaba de esta actividad para acrecentarla. Además "escribir para el teatro, o, por lo menos, asumir oficialmente el uniforme de autor dramático [durante el imperio], no parecía decente a personas de alta alcurnia"[81].

Aunque hay opiniones que aceptan la representación de las tragedias de Séneca en vida del autor, parece materia fundada de que eso nunca ocurrió, porque, se reitera, esta consecuencia nunca fue de su preocupación. "La estructura misma de las tragedias las hace poco aptas para la representación: el diálogo ocupa en ellas la menor parte, siendo los monólogos extraordinariamente abundantes y extensos"[82].

Agregamos otra opinión que, con otros términos, acentúa las características irrepresentables de las tragedias de Séneca.

> Las tragedias de Séneca no deben ser pensadas como meras piezas literarias para ser representadas. Están regidas por los cánones de la tragedia antigua, con personajes que pueden ser considerados paradigmáticos, pero también hay que pensar en ellas de acuerdo con su convicción filosófica y su interés pedagógico. En los inicios del siglo I la escenificación de las tragedias no constituía un hecho frecuente. En ese sentido, sus tragedias fueron pensadas para ser leídas en voz alta ante unos oyentes deseosos de escuchar

> una nueva composición de alguien que compartía sus intereses intelectuales[83].

Asimismo es preciso señalar que la representación fidedigna de una obra de Séneca hubiera requerido de recursos técnicos teatrales que no estaban disponibles en vida del autor. "Entre la lectura de una tragedia [de Séneca] y sus perfiles de plasticidad teatral corren casi siempre distancias apreciables"[84].

Si la hipótesis de la irrepresentabilidad queda firme, debemos aceptar que estamos, por primera vez en occidente, ante un "teatro para leer" o, en todo caso, para declamar en ámbitos muy restringidos. Séneca fue, entonces, el primero de esos literatos que entregaban al teatro, en cambio de creaciones latentes de virtualidad escénica, interesantes y competentes ejercicios de retórica.

En definitiva, no hay ninguna comprobación documentada e indiscutible de un Séneca representado en el mundo latino. Sí la hay del estreno de una obra suya, *Troyanas*, en el Trinity College de Cambridge en el año 1551, ¡casi quince siglos después de haber sido escrita! Asimismo recién en el año 1481 se editaron en Ferrara sus obras completas y desde 1556 se cuenta con traducciones al latín y a la mayoría de los idiomas europeos.

Lo más destacable de su obra es la influencia que ejercerá, siglos después, sobre el mundo escénico del Renacimiento, generando una tendencia que se llamó *senequismo*, procedimiento que permitía desoír las normas del decoro teatral e incluir en los textos y luego en la escena las atrocidades y los crímenes más horrendos. El mismo Séneca lo había practicado en sus piezas –Medea matando a sus hijos pequeños o Atreo sirviendo en la mesa el cadáver cocinado de su hermano Thyestes–, con la diferencia que él no pensó en la representación si no, como se dijo, en la lectura, lo que atenúa los efectos de horror y rechazo. Es por esto que Pierre Grimal considera a Séneca el padre de la tragedia moderna, entendido el término moderno como el que comienza a acuñarse, precisamente, en el Renacimiento, que prefirió, en cambio del Séneca filósofo, al Séneca poeta trágico.

> Las tragedias de Séneca son dramas de pasión intensa, a veces verdaderamente volcánica, muy de acuerdo con la época en que fueron escritas. La violencia de la situación dramática se mitiga generalmente con los interludios corales, que, sin romper la conexión de la acción dramática, se relajan en descripciones de carácter lírico[85].

La fascinación por Séneca en el Renacimiento se ejerció, sobre todo, en el teatro isabelino, afecto al *senequismo*, a las escenas de sangre, de edificación moral a fuerza de violencia y del melodramatismo que se advierten en los textos del

trágico latino. Este ascendiente operó en forma evidente, por citar solo dos ejemplos, en *Tito Andrónico*, de Shakespeare, y en *Lástima que sea una puta*, de John Ford. Las secuencias continuas de muertes violentas y acciones atroces de tortura física que se proponen en estas piezas son dos de las expresiones más claras de *senequismo* que podemos mencionar, aunque por supuesto no fueron las únicas, puesto que otro isabelino, Christopher Marlowe, lleva la delantera.

Enumeramos a continuación las nueve tragedias de Séneca en el orden cronológico de escritura que, por lo general, es admitido por los comentaristas.

Hércules furioso (Hercules furens).
Troyanas o Hécuba (Troades).
Fenicias (Phoenissae). Pieza inacabada.
Medea (Medea).
Fedra (Phaedra ó Hippolytus).
Edipo (Oedipus).
Agamenón (Agamemnon).
Tiestes (Thyestes).
Hércules eteo (Hercules Oetaeus).

Como se advierte a través de los títulos, la legendaria tradición griega fue abordada por Séneca, aunque tratando cada tema desde una mirada personal que marcaba distancia con los trágicos de la ilustre tríada.

> De ella [de la tradición trágica griega] seleccionó el poeta los temas que pudieran darle pie para estudiar a fondo la pasión humana. Séneca no es mero traductor o adaptador, ni siquiera un fiel imitador de los griegos. La rigidez o abstracción teórica, casi matemática, de hechos y personas, que se presentan como universales en la tragedia griega, se colorea y encarna, surgiendo predominantemente lo individual, lo personal[86].

Horacio y su *Arte poética*

Quinto Horacio Flaco (65-8 a.C.), conocido en el mundo literario como Horacio, nació en Venusia (hoy Italia) y fue hijo de un recaudador de las subastas públicas, quien se esmeró por darle una cuidada educación. Horacio hizo sus primeros estudios en Roma, donde tomó contacto con las expresiones vernáculas, los arcaicos latinos y Livio Andrónico, y donde también tuvo un primer

acercamiento con la cultura griega. Luego, como convenía a todo joven con pretensiones de buena formación, continuó estudiando en Atenas. Acudió a la Academia, el mismo centro de estudios donde Platón, siglos atrás, había formado a sus discípulos.

Con Horacio instalado en Atenas, estalló la guerra civil romana que terminó con Julio César, por lo que fue convocado para formar parte del ejército de Bruto, asentado en esa ciudad luego del asesinato del dictador. Otros afirman que el reclutamiento se produjo en la misma Roma, al regreso de Horacio de su estadía en Grecia. Esas fuerzas fueron las que enfrentaron a los aliados de César en la batalla de Filipos, cayendo derrotadas.

A continuación de la aventura militar, Horacio se acogió a la decretada amnistía general y subsistió en Roma asumiendo un cargo de escribano. Inició, al mismo tiempo, su carrera literaria; sus primeros versos fueron escritos en griego. Cuando el laureado Virgilio, célebre por *La Eneida*, lo conoció en el año 38, quedó deslumbrado por el talento del joven poeta y lo presentó a Cayo Cilnio Mecenas (70-8 a.C.), quien lo tomó bajo su protección.

Mecenas dedicó su fortuna a dar apoyo económico a los poetas de su tiempo, ganándose el apodo de "patrón de las artes". En homenaje a él esta tarea, hoy todavía asumida, bajo otras formas, por personas e instituciones, es reconocida como "mecenazgo". El obsequio de una villa romana en las colinas de Sabina (cuyos restos fueron descubiertos recientemente), donde Horacio pudo desarrollar su tarea en un marco confortable y exento de apremios económicos, formó parte del resguardo que le proporcionó su amable padrino.

A la muerte de Virgilio en el año 19 a.C., Horacio lo reemplazó constituyéndose en el gran poeta de Roma. El poeta murió en el año 8 a.C., pocos días después del fallecimiento de su protector Mecenas.

Horacio escribió, además de sátiras, epodos[87] y odas[88], veinte cartas en verso, conocidas como epístolas, "término de origen griego y latino con el que se designa un escrito en forma de carta, dirigido a una persona conocida, a lectores indeterminados o a personajes de ficción"[89]. Horacio las comenzó a publicar en el año 20 a.C., pero la fecha de edición de una de ellas, la *Epístola a los Pisones,* motivo especial de este tramo del capítulo, es incierta, aunque se especula que fue una de sus últimas producciones en el género.

La *Epístola a los Pisones (Ad Pisones)* alcanzó muy pronto el reconocimiento de poética literaria, de preceptiva dramática que, aun en vida de Horacio, fue identificada bajo el nombre de *Arte Poética*. La mayoría de las ediciones o de los comentarios de ese momento la mencionaban bajo ese título (*Ars poetica* en latín), y fue bajo esa condición tan comprometida de normativa como circuló por el

mundo cultural romano, a pesar de que el poeta no parece haber tenido la intención de producir un tratado de tal envergadura, sino una carta con consejos y sugerencias para un destinatario preciso, uno de los hijos de la familia de los Pisones, el mayor de ellos, que mostraba condiciones para la poesía (hoy está en duda la existencia misma no solo del joven sino de toda la familia). Horacio es explícito respecto al destinatario: "Oh mayor de los jóvenes, aunque eres por voz de tu padre para él bien formado y por ti eres sensato, atento recoge esto a ti dicho"[90].

> Tal epístola no expone un sistema literario estructurado y completo; conserva del estilo epistolar la fluidez y el desenfado de una charla amistosa […] [Sin embargo] en esta obra se encuentran tan numerosos y sugestivos preceptos literarios, que bien pronto se intentó mirarla como un código[91].

Es que más allá de las intenciones personales del poeta, la historia de la literatura ha recogido de la epístola sus aspectos sistemáticos, tarea que, sobre todo, asumieron con el mayor interés los humanistas del Renacimiento. Menéndez y Pelayo justifica esta recepción diciendo que, más allá de los propósitos que haya tenido el poeta, en el texto de Horacio "la doctrina está allí clara y patente, inflexible y severa como en un código".

Lo que resulta indudable es que el documento participó de la polémica, álgida en tiempos de Horacio, entre "helenizantes" y "romanizantes", o, identificación válida para la época, de "modernos" contra "antiguos". Los helenizantes buscaban apoyo en el pasado griego, tratando de "aticizar" Roma, de imponer, como le hace decir Yourcenar a su imaginario Adriano, poco a poco "la única cultura que ha sabido separarse un día de lo monstruoso, de lo informe, de lo inmóvil, que ha inventado una definición del método, una teoría de la política y de la belleza"[92]. Los romanizantes, a su vez, intentaban rescatar la tradición latina y usarla como vehículo de expresión contemporánea. Horacio era un moderno, un helenizante, que desacreditó a todos los poetas latinos, Livio Andrónico, Ennio y Plauto, e injurió a los jóvenes poetas romanos, que según él sólo perseguían el bienestar económico, a diferencia de los griegos que amaban la gloria. Menéndez y Pelayo remarcó que "Horacio es un tipo de intolerancia estética, un ingenio helenizado que procura arrojar de sí cuanto tiene de romano".

El *Arte Poética* de Horacio, acaso por su condición de ser solo una carta a un amigo de cultura y entendimiento similar, donde le relata su particular mirada acerca del arte, ha sido escrita con soltura y menguado rigor crítico, más allá que, como se ha anotado, dentro de esta liviandad se hayan colado ciertas admoniciones que tienen carácter dogmático. Hay estudios, como el de Herrera Zapién que tomaremos como referente preferencial (del mismo modo que la añosa, pero para

nosotros muy útil, traducción española parafrástica[93] que en 1780 realizó Félix María de Samaniego), que, en primera instancia, se plantean reconocer las fuentes principales a las que acudió Horacio para redactar este texto.

Desde ya, y sin posibilidad de que la opinión pueda ser refutada, se cita como indudable referente del *Arte Poética* a la primera de las poéticas conocidas en el mundo occidental, la de Aristóteles. Se agrega la influencia de otra, intermedia entre la de Horacio y la del filósofo griego, perteneciente a Neoptólemo de Parión (de desconocido paradero dentro de la bibliografía en castellano), quien fue alumno de Aristóteles y a quien se le atribuye, si no otra poética, importantes comentarios y modificaciones sobre la de su maestro. Finalmente, Herrera Zapién admite como otra fuente de inspiración los diálogos de Platón.

Claro que la fuerza de todos estos fundamentos fue muy distinta, pues es notorio que por encima prima la *Poética* de Aristóteles, a la cual Horacio adhiere en cuestiones fundamentales, tal como el concepto de *mímesis* (afirma que el poeta es un "docto imitador"), o la consideración importante que le brinda al arte dramático, al cual dedica todo el texto, porque al igual que Aristóteles lo ubica como superior a cualquier otra expresión literaria.

Horacio inicia su trabajo aconsejando la "congruencia", la relación lógica y coherente que debe establecerse entre dos cosas. Para explicarlo, utiliza un símil: la reconstrucción de un animal con pedazos de distintas bestias. El resultado, asegura, solo motivaría la risa. Vale decir que la empresa literaria requiere de un "orden" y, también, el encuentro de un "término medio" entre la propuesta y la posibilidad de logro. Es punible, artísticamente hablando, "quien propónese grandes cosas", porque se "hincha" sin resultado, tanto como el que por exceso de cautela "repta por tierra".

> Tomad, quienes escribís, la materia adecuada
> a vuestras fuerzas y pensad mucho qué llevar se rehúsan,
> qué pueden los hombros. Al que eligiere un asunto a su alcance
> ni la facundia lo abandonará, ni lúcido el orden[94].

Horacio encara a renglón seguido la elegancia y la propiedad de las palabras, la condición de tenerlas en cuenta a pesar de su antiguo uso y la posibilidad de encontrar voces nuevas que solo tendrán crédito "si caen de fuente griega, discretamente alterada". Aquí resuena, como lo hará varias veces más, el espíritu pro heleno de Horacio.

Félix de Samaniego es más claro en este párrafo, y es por eso que lo agregamos, ya que traduce de otra manera, a nuestro juicio con mayor transparencia.

Has de ser parco, cauto y aun severo
en traer a tu idioma el extranjero.
[…]
Bebe en la inmensa fuente de los griegos,
porque entonces tendrás justa licencia
para inventar palabras con prudencia[95].

Apelando a las propiedades de elocuencia del lenguaje, Horacio llega a marcar las diferencias entre comedia y tragedia, tal como se encuentran en la *Poética* de Aristóteles.

La que es comedia no se adorna o viste
con trágica expresión e idea triste,
con azares funestos,
con muertes, con desgracias, con arrestos.
Al contrario también, si en verso llano
el convite me cuentas inhumano
de Tiestes[96], sería
la tragedia más fría,
cuando la historia dice
que aquel padre infelice,
sin saberlo comió a sus propios hijos.
Tengan los poemas sus asuntos fijos,
su proporción e innata diferencia.

En el mismo terreno del lenguaje, Horacio previene que el mismo debe referirse al estado de ánimo del personaje; "si el semblante es risueño, sea el hablar alegre y halagüeño". Del mismo modo se debe tener en cuenta quién es el que habla, pues su oratoria corresponderá con su linaje.

Importa reparar en todo el drama
quién es el que habla, si es el amo o ama,
o si es acaso Davo, paje, criado, cocinera, esclavo;
si es por ventura un viejo setentón
o si es algún mozo ardiente y fanfarrón;
si es dueña, si es matrona respetable;
si es asirio, si es Colco formidable;
si es acaso un tebano perezoso
o un griego culto, vano y ambicioso.

Horacio sugiere al joven poeta que cuando recurra a personajes de fácil identificación –Aquiles, Medea, Orestes–, los trate de acuerdo a como los trató la tradición. Aquiles debería ser "incansable, iracundo, inexorable, violento". En caso de inventar uno, "que hasta el final se conserve cual procedió desde el principio y sea coherente consigo [y] de cada edad deben ser señaladas por ti las costumbres"[97], distintos deben ser el niño, el joven y seniles los últimos años de la persona.

No obstante, y en un exceso de cautela, previene sobre la dificultad en dar vida escénica a situaciones que surgen de la imaginación personal, conviene, siempre, escribir al resguardo de la *llíada*.

> Difícil es decir de modo propio las cosas comunes,
> y más bien tú en actos convertirás en acto el iliaco poema [la *Ilíada*]
> que si expusieras el primero hechos inauditos e ignotos[98].

En cuanto al relato de las historias, Horacio, tal como Aristóteles, propone que tengan principio, medio y fin. Y los asuntos deben actuarse o narrarse, aunque este último recurso debe aplicarse para no llevar a escena "las cosas dignas de producirse adentro […] No delante del pueblo Medea a sus niños destroce, o entrañas humanas a la vista criminal cueza Atreo"[99].

Horacio aconseja a su joven remitente la factura de poemas exentos, en sus inicios, de pompa y pedantería, pues estos pueden contener expectativas que luego no llegarían a cumplirse. Conviene dar humo y después fuego, en cambio de actuar al revés e ir perdiendo por el camino la capacidad de mostrar el prometido prodigio.

> No levanta al principio un alto fuego
> que en humo fatuo se disipe luego.

Del mismo modo que su referente aristotélico, en su *Arte Poética* Horacio rechaza el *deus ex machina*, aunque admite que a veces la adopción del procedimiento es inevitable.

> No hagan papel alguno las deidades,
> a no haber una o más dificultades
> de tal arduo remate y desenlace
> que haya de ser un dios quien las deshace.

Para cualquier drama o comedia "ni procure hablar una cuarta persona"[100]. Puede haber veinte personajes en escena, pero solo tres tienen permitido el diálogo: el *protagonista*, el *deuteragonista* y el *tritagonista*. El agregado de otro, un cuarto, es admitido pero para oír en silencio o expresarse en "apartes", a través de soliloquios.

Al igual que para Aristóteles, Horacio considera al coro como un personaje.

> Sostenga el coro el papel de un actor y su cargo
> personal, y nada en medio de los actos entone,
> que no conduzca al propósito y a él aptamente se adhiera[101].

A diferencia de su mentor griego, Horacio recomienda los cinco actos. Este mandato es acaso la consigna más discutible del Arte Poética de Horacio, tomado tal vez de la división en cinco partes que hace Aristóteles de la tragedia: prólogo, episodios (por lo general tres) y éxodo. La noción de acto trae consigo, implícito, la existencia de entreactos, cosa que no ocurría en el teatro griego, ya que el coro permanecía en escena, comprometido con el asunto. ¿Cómo se entiende, entonces, la recomendación de Horacio de los cinco actos? Es difícil de deducirlo, ya que como hombre de cultura helénica sabía con seguridad que las tragedias mantenían una continuidad, de principio a fin, interrumpida por nada.

Acerca del origen de la tragedia, Horacio es más bien parco. Como Aristóteles, otorga a Tespis esa creación, quien "en carros arrastró sus poemas que habían de cantar y actuar los untados con heces[102] los rostros"[103], y a Esquilo la continuidad.

> Tras este descubridor de máscara y manto honorables,
> Esquilo, levantó el estrado sobre pequeños maderos
> y enseñó a hablar alto y en el coturno apoyarse[104].

Agrega Horario que a estos sucedió la "antigua comedia", que acusa de haber caído en vicios y violencia, lo que obligó a su prohibición. No entendemos el párrafo, porque si bien sabemos que la comedia y los comediógrafos, validos de su mordacidad, irritaron a más de un gobernante, no tenemos noticias de que las represalias hayan llegado al extremo de la proscripción.

Los deseos del poeta deben ceñirse al deber de deleitar e instruir (una máxima horaciana que alcanzó gran fecundidad), en un marco de brevedad, trabajando asuntos exentos de inútiles añadidos, porque "todo lo superfluo de un pecho lleno resbala".

> […] El gran consejo
> Que de inculcar no dejo:
> [es que] los exactos poetas y escritores
> han de ser con empeño imitadores
> de cualquier propiedad y acción humana,
> del trato de la vida cotidiana

> de los hombres; y aquesta imitación
> trasladará a su pluma la expresión
> más enérgica y más acomodada
> a la materia que ha de ser tratada[105].

Queremos entender que de este modo Horacio libera al joven Pisón de la sujeción a un género particular, lo suyo, su genio poético, se podrá acomodar tanto en la tragedia como a la comedia.

Horacio se queja a continuación de que la pericia literaria le está siendo negada a los jóvenes griegos de su tiempo, que "no aprenden más Retórica o Poética que aquella sola parte de Aritmética conducente al manejo del dinero". Esta crítica, junto con el descrédito de la tradición escénica romana, sobre todo de Plauto, y el desprecio por la vulgaridad e ignorancia del público que va al teatro, es el núcleo del Arte Poética más vinculado con el contexto en que vive Horacio.

Por fin, Horacio dice que, además de poseer talento, el poeta debe ser persistente, aceptar el juicio de los doctos y permitirse la corrección pertinaz y rigurosa.

> Tú nada dirás ni dirás si no quiere Minerva[106];
> es tuyo ese juicio, esa mente. Mas si una vez algo
> escribieres, del juez Mecio a los oídos descienda
> y de tu padre y nuestros, y hasta el noveno año se cubra,
> puestas las membranas adentro; podrase borrar lo que no hayas
> publicado; tornar no sabe la voz emitida[107].

Este análisis de la epístola, por cierto módico, limitado a informar sobre sus aspectos más relevantes, nos permite sin embargo sacar otras conclusiones.

Algunos de los preceptos que propone Horacio no han perdido actualidad, ya que tratan de aspectos de la creación artística que valen para cualquier época, tal como el hecho de persistir en la corrección, acudir al consejo de los experimentados o emprender proyectos adecuados a las fuerzas del artista. Otras normas están sostenidas por cuestiones de época y ya perdieron vigencia –el origen de la tragedia, la condición del coro, el rechazo del *deus ex machina*–, con la curiosa excepción de la regla de los cinco actos, de asombrosa productividad en el teatro de occidente, acentuada por la adopción que de ella hizo el teatro clásico francés, como ya veremos en el capítulo correspondiente.

Respecto al contacto con el referente aristotélico, cabe señalar que la mayor diferencia se da por la obvia distancia temporal de más de tres siglos entre la *Poética* y el *Arte Poética*, aunque Horacio, atacado por la adicción hacia lo heleno, haya

atenuado la separación acercándose, si no en cuerpo, siquiera en mente al universo griego heroico.

Por otra parte, la posición de ambos en el mundo literario era muy distinta. Horacio era un artista, un creador, llegó a ser considerado el máximo poeta de la Roma imperial, mientras que Aristóteles era un filósofo, genial por cierto, asistido por el ánimo de entender y explicar todas las cosas del mundo, pero sin ninguna incursión conocida en el mundo del arte.

> En la *Epístola a los Pisones*, que es su arte poética, [Horacio] determina sus conceptos, que son los del clasicismo más acendrado y más fino. La epístola es un don de sabiduría madura de un hombre que estudió mucho a sí mismo y a los demás y ha meditado mucho sobre su arte […] Renueva y enriquece la visión sobre la creación artística que […]Aristóteles dejara precisado en su *Poética*. El tono sufre una variación; pues, mientras Aristóteles realiza un registro –al que agrega comentarios y opiniones– de sus observaciones y de lo que grandes poetas habían mostrado, Horacio se presenta como un artista con conocimiento y experiencia suficiente que le confieren autoridad para aconsejar, criticar, elogiar y rechazar[108].

Las diferencias apuntadas entre ambos pueden ser discutibles, sobre todo por quienes pensaron –los humanistas del Renacimiento, por ejemplo– que la *Poética* de Aristóteles no era solo un registro de las condiciones escénicas del teatro del Siglo de Oro griego, sino también una preceptiva, una especie de manual de dramaturgia apto para construir tragedias. A nosotros no nos parece válida esta deducción, admitimos que Aristóteles vuelca comentarios y opiniones sobre aspectos de la creatividad artística, pero creemos que el máximo valor del filósofo es el análisis histórico del fenómeno teatral griego, por otra parte el primero, de los magníficos hechos teatrales que habían ocurrido un siglo antes de sus reflexiones.

En cuanto al conocimiento que Horacio tenía de la obra de Aristóteles, los especialistas se muestran divididos alrededor de esta cuestión. Marcelino Menéndez y Pelayo alega que Horacio pudo desconocer el original, pero eso no evitó las coincidencias entre ambas poéticas, porque las mismas "recaen sobre lugares comunes que debían estar consignados en los libros de todos los retóricos antiguos". Otros comentaristas suponen que Horacio tuvo contacto con el texto de Aristóteles durante su estadía escolar en Atenas.

El debate queda establecido y como todas estas cosas de la antigüedad clásica, muy lejos de tener una resolución indiscutible. A nosotros nos resta marcar, como colofón de esta zona del capítulo, aquellos conceptos coincidentes, que unen a ambas poéticas, la de Horacio y la de Aristóteles.

- Los dos admiran la épica de Homero, a quien Horacio declara "insigne".
- Repudian lo cruel o escatológico en la escena.
- Acuerdan en la función de personaje, involucrado en la acción, que debe tener el coro.
- Desechan el uso del *deus ex machina*, aunque Horacio lo hace con menor énfasis.
- Para ambos el teatro es la más elevada actividad artística.
- Coinciden en la cuestión de los géneros, y dividen el dramático en comedia y tragedia.

Respecto a las famosas tres unidades, ambos, el griego y el latino, coinciden en aceptar la unidad de acción. Respecto a la unidad de tiempo, de la cual Aristóteles hizo apreciaciones ambiguas, Horacio no dice nada, lo mismo que de la unidad de lugar, ignorada también por el filósofo griego.

La falta de cita de ambas unidades debería haber protegido a Horacio de la atribución, frecuente en algunos textos de historia del teatro, de que fue él quien las introdujo en el mundo teatral. Como se verá más adelante, esta responsabilidad les cabe a los humanistas del Renacimiento, en especial al italiano Castelvetro, cuando en 1570 publicó su propia arte poética y propuso el uso de las tres unidades, que a partir de ahí pasaron a tener carácter de dogma.

En el renglón de las diferencias, que las hay, resalta la falta de mención en el *Arte Poética* de Horacio del fenómeno de la catarsis, efecto que para Aristóteles es función fundamental de la tragedia. Esta omisión da crédito a aquellos que aseguran que Horacio nunca tomó contacto con un ejemplar entero de la *Poética*.

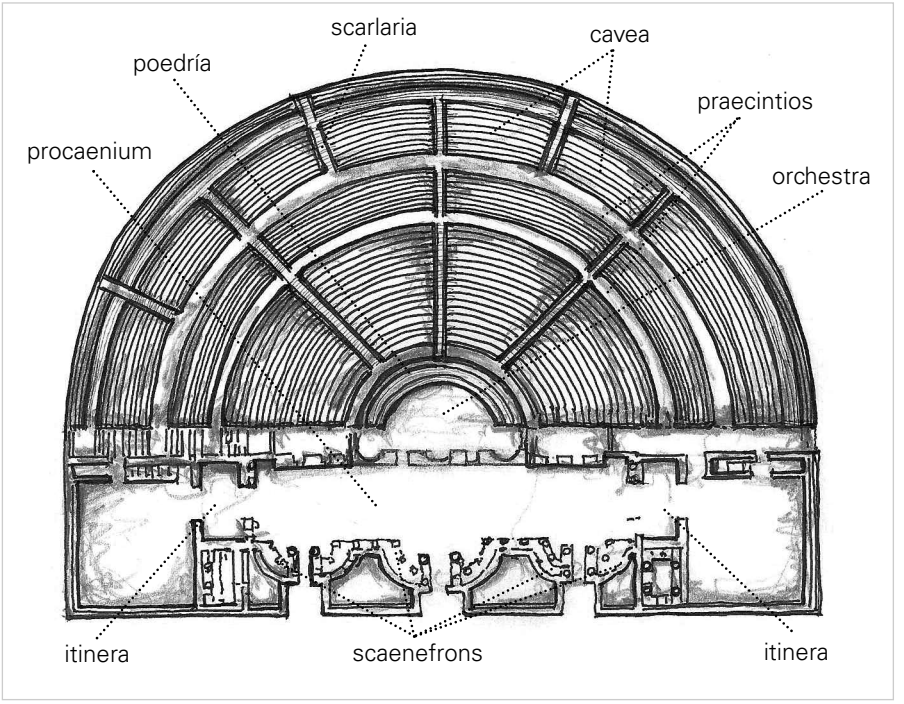
Es Horacio quien acata la convención de los cinco actos e impone la única presencia de tres personajes en escena (y uno más, pero mudo). Aristóteles se limita a citar el origen de la tragedia a través de los procedimientos de Tespis, Esquilo y Sófocles, que fueron aumentando el número de personajes hasta llegar a tres. Implícitamente está aceptando que esta fue una regla para la tragedia, aunque no lo plantea expresamente.

El edificio teatral romano

> Durante muchísimo tiempo, los teatros son edificios provisionales, que se construyen, como las barracas de los saltimbanquis, aunque de proporciones muy distintas, en ocasión de ciertos espectáculos, y luego se derriban. Y esto ocurre no solo cuando son de madera, sino también, cosa singular, cuando se comienzan a fabricar de piedra y mármol. Es típico el caso del teatro que hizo construir el edil Scauro[109] en el 60 a.C., que era capaz de albergar ochenta mil personas, y fue derribado apenas un mes más tarde[110].

Berthold argumenta que "el teatro romano nació del podio de tablas de los juglares"[111]; en la realidad una tarima alargada, de madera, con un telón detrás *(siparium)*. Posteriormente se le agregó una barraca, también detrás y también de madera, con tres puertas, recuperadas de la arquitectura teatral griega.

Planta del teatro romano



La pared detrás de esta barraca obtura el vínculo con el espacio más allá de este límite, que los griegos reservaban para el templo del dios al cual consagraban

la ceremonia, Dionisos. Esta barraca, un elemental camarín para los actores, "se convirtió en un lugar profano donde el actor se preparaba y se disimulaba antes de entrar a escena. El muro de fondo de la escena no es ya un lugar de transición de lo invisible a lo visible, sino un final, un cierre, un obstáculo"[112].

El primer teatro de piedra romano que se conservó en pie, sin ser destruido luego, fue levantado entre los años 55-52 a.C., a pedido de Pompeyo, quien quería celebrar con ello sus grandes victorias militares. Más tarde, ya en plena época del Imperio, Nerón lo hizo dorar por entero. Incendiado varias veces, fue reparado por los emperadores de turno y, por fin, por el rey bárbaro Teodorico, ya en la Edad Media.

Poco después de la decisión de Pompeyo, Augusto hizo erigir otros dos teatros, el teatro de Marcelo, para catorce mil espectadores, ubicado en el Campo de Marte (que aún existe, como reliquia), y el teatro de Ballo, para siete mil espectadores, espléndido por los ornamentos y sus cuatro columnas de ónix, situado a orillas del Tíber. "Uno y otro fueron inaugurados en el año 13 a.C., pero el teatro de Pompeyo continuó siendo en Roma el más grande todos"[113].

Los teatros de piedra y mármol mantuvieron como base para el desplazamiento de los intérpretes un escenario denominado proscaenium, heredero del *proskenion* griego pero de dimensiones más imponentes, de tal modo que invadía buena parte del círculo de la *orchestra* y se extendía de extremo a extremo del edificio. El *pulpitum*, el tablado total del *proscaenium*, era de una profundidad sensiblemente superior al de su homólogo heleno.

En otros aspectos importantes el edificio teatral romano difiere del griego. En principio el teatro romano es una estructura que se yergue sobre la superficie y no aprovecha, como en Grecia, la ladera de una colina para el ámbito de los espectadores, realmente una rareza en una ciudad montada sobre siete colinas. Las gradas, la *cavea* latina, se elevaban sostenidas por una estructura arquitectónica similar a la de los actuales estadios de fútbol, atravesada por pasillos y escaleras, *praecinctios* y *scalaria* respectivamente, que facilitaban el acceso y la evacuación del teatro en pocos minutos.

Como consecuencia de la ya mencionada desacralización de la ceremonia, la *orchestra* griega, el círculo donde actuaba el coro, quedó disminuido, reducido a la función de recinto intermedio entre público y actores y lugar de privilegio para ciertos espectadores, pues ahí se instalaban los asientos preferenciales, *poedria*, para magistrados y grandes personalidades.

La *skené*, el austero muro donde Sófocles colgó los primeros decorados, se transformó en el *scaenae frons*, profusamente adornado y atravesado por las ya citadas tres puertas. En los extremos del *scaenae frons*, dos muritos perpendiculares

con pequeñas puertas, *itinera*; de acuerdo con una convención teatral aceptada por el espectador romano, por una de ellas el personaje llega de la plaza pública y por la otra va hacia ella.

Se especula que en estos teatros romanos se comenzó a usar el telón para marcar el comienzo y el fin de la representación. Esta hipótesis es puesta en duda, se considera que el uso del telón se implementó mucho más tarde, en el Renacimiento, cuando se inició el proceso de formación del llamado *teatro a la italiana.*

En la comedia latina se recurrió a la escenografía verbal. Las tres puertas al fondo del *proscaenium* eran, en la ficción, las de las casas de los personajes involucrados en la historia. Por delante de esta fachada circulaba el trazado de una calle griega, ámbito de acción exclusivo de todas las fábulas latinas (la comedia griega no usaba interiores, la romana tampoco).

> [Con] insistencia […] los personajes hacen notar de dónde vienen, a dónde se marchan, qué les ha ocurrido mientras han estado fuera de escena, a quién pertenece una casa u otra, qué ocurre en sus interiores, etc.[114]

En *Anfitrión*, de Plauto, la calle pertenece a la ciudad de Tebas; en *La comedia de la olla, Las báquidas* y *Casina*, también de Plauto, a la ciudad de Atenas, lo mismo que en *La muchacha de Andros*, de Terencio.

No obstante la pérdida de religiosidad del teatro latino es frecuente la presencia en los escenarios de la comedia de un ara o pequeño altar dedicado al dios tutelar y doméstico, cuya ubicación exacta es motivo de debate. En *Anfitrión* y en *La comedia de la olla* estos altares están dedicados al dios Pan y al dios Lar respectivamente.

El público estaba compuesto por todas las clases sociales, incluidos los esclavos, pero principalmente por soldados, ya que como consecuencia de las prolongadas guerras púnicas, y la creación de las legiones romanas, el estado militar era una condición frecuente entre los hombres en edad y condiciones de tomar las armas. En varias comedias Plauto se complace en dirigirse a estas milicias que habían pasado buena parte de su vida en campañas militares. Es probable, anotan algunos historiadores, que el mismo Plauto haya sido militarizado y obligado a intervenir en las batallas de los romanos contra el cartaginés Aníbal. La suposición se desprende del adecuado uso del lenguaje castrense en sus comedias.

Pero reiteramos que el público era mucho más amplio y su acceso estaba facilitado por la gratuidad y el beneficio de tanto tiempo libre. Una buena descripción de estos espectadores la dan los historiadores Aries y Duby.

> Consecuencia de esto [vale decir de las facilidades de concurrencia], y del enorme gusto que muestran los romanos por la asistencia a los espectáculos circenses y teatrales, es la acumulación en los teatros de una masa ingente e informe, de toda condición y edad, que convierte el recinto en una auténtica jaula de grillos, donde los actores tienen que esforzarse, a riesgo de perder la voz, para hacerse oír[115].

Este clima de fiesta y desorden es también captado por algunos prólogos de las comedias latinas. Plauto reclama en *Los cautivos* la cercanía del público más alejado para que el actor sea escuchado, y en *El cartaginesillo* les grita a los esclavos "que no asalten los asientos, para que los libres tengan sitio, o si no, que compren su libertad". A renglón seguido, en ese mismo prólogo, trata de hacer callar a este público, que si le creemos al pregonero, que es quien llama a la cordura y la disciplina, estaba formado por los mencionados esclavos, más prostitutas, nodrizas que habían traído los niños de pecho, matronas parlanchinas con sus maridos, etc. Puede tratarse de una exageración cómica de Plauto, pero que sin duda esta descripción arranca de una base real.

Colaboraba con el bullicio el enorme aforo[116] de los teatros romanos, parecidos en esto a la capacidad que tenían los griegos. Los teatros de Mérida y de Zaragoza (en la Hispania romana) podían contener seis mil espectadores; el de Pompeyo, ya citado como primer teatro de piedra, veinte mil.

Hay discusiones acerca del papel del Estado en la actividad (subyace, por supuesto, el modelo griego, donde el Estado tenía un indudable rol organizador), pero ronda la idea de que en algún momento el dramaturgo-empresario quedó librado a su suerte y sus beneficios dependían del favor del público. Se deduce esto de la sagacidad y prudencia que siempre aplicó Plauto, incapaz de usar el escenario para desairar o aburrir al espectador.

Sin embargo, puede asegurarse que en la época republicana los espectáculos contaban con organización y aporte económico oficial, pero que esta ayuda raramente cubría el gasto total. La diferencia era sufragada por los ediles, que por haber sido elegidos por votación popular, hacían el esfuerzo financiero para mantener la simpatía y el favor del pueblo que acudía, como ya se dijo, en forma gratuita.

En la época imperial los fondos estaban destinados a los *ludi* que contaban con más aprecio, los circenses y de los de gladiadores, quedando en duda si los escénicos recibían algún estipendio estatal.

Los años finales

El vigoroso cuadro del teatro romano de la República, matizado con las imponentes figuras de Plauto y Terencio, se debilitó a medida que avanzaba el Imperio, donde desde el punto de vista teatral sobresalen dos manifestaciones muy acotadas y lejos de las expectativas populares: la ya mencionada poética de Horacio y la también citada dramaturgia de Séneca, destinada a la lectura académica y erudita en cambio de la representación. El terreno de la escena popular quedó libre para las manifestaciones que, con buena repercusión pública, ofrecían en la calle los mimos e histriones de toda laya. Influidos por la comedia ática y, por carácter transitivo, por todos los elementos que conformaron la Comedia Latina, en especial la atellana, los mimos se hicieron cargo de la tarea respondiendo ampliamente a los intereses del vulgo, ampliando los límites de los asuntos y mezclando sin ninguna preocupación ética los temas mitológicos con el tratamiento jocoso de la infidelidad conyugal. La obscenidad se reforzaba con la integración de mujeres pecaminosas, que, como ya dijimos, solían desnudarse en escena.

Junto con estos mimos adquiere notoriedad un conjunto numeroso de intérpretes designados con el nombre genérico de *scenici* o *histrio* (histriones en castellano), que sobrevivirán a los acontecimientos políticos y transitarán asimismo una Edad Media minada de anatemas contra ellos, como se explicará en los capítulos siguientes.

La profesión de actor y sus extensiones (juglares, mimos, histriones), respetada o al menos aceptada al fin de la República, que olvidó la condición de infames que al principio se les había otorgado, fue perdiendo de nuevo jerarquía durante el Imperio, sobre todo cuando la Iglesia Cristiana va obteniendo espacio en las esferas de poder y puede emitir opinión acerca de la moral de los individuos. Se sabe que, no obstante, la marginación no fue tan estricta y hubo histriones que hicieron carrera en el oficio e incluso dentro de la administración pública. Los emperadores no podían dejar de apreciar el atractivo que este teatro irregular, callejero, ejercía sobre el pueblo y pasaban por alto restricciones morales y éticas que con frecuencia quedaban sentadas solo en meras declaraciones. Incluso se cuenta que Adriano, que gobernó el Imperio entre el 117 y el 138, pulió su elocuencia, lesionada por su rústico latín de extranjero que hacía sonreír al Senado (había nacido en Itálica, ciudad cercana a la actual Sevilla), educándose con las lecciones del actor trágico Olimpo y de su amigo, el actor cómico Aristómenes, "que interpretaba con brío la antigua comedia ática"[117].

Notas

1. En este capítulo sí utilizaremos las iniciales a.C., y d.C., pues trataremos acontecimientos que ocurrieron antes o después de nuestra era cristiana.

2. Cardona, Francesc. 1996. *Mitología romana.* España. Olimpo.

3. D'Amico, Silvio. 1961. *Historia del Teatro Dramático* (traducción de Baltasar Samper). México. U.T.E.H.A.

4. Paoli, Ugo Enrico. 2007. *Vida cotidiana en la antigua Roma* (sin mención de traductor) La Plata, Argentina. Derramar Ediciones.

5. Veyne, Paul. 1990. *Imperio romano y antigüedad tardía* (traducción de Francisco Pérez Gutiérrez). Buenos Aires. Taurus.

6. Barrow, R.H. 2006. *Los romanos* (traducción de Margarita Villegas de Robles). México. FCE.

7. Frank, Tenney. 1971. *Vida y literatura en la República Romana* (traducción de Alberto Bixio, revisión del Dr. Gerardo Pagés y notas de Isaías Lerner). Buenos Aires. EUDEBA.

8. Barrow, R.H. Obra citada.

9. Graves, Robert. 2005. *Yo, Claudio* (traducción de Floreal Mazzia). España. Editorial diario *El País*.

10. El Sahara está localizado en el norte de África, separando el continente en dos zonas: el África mediterránea al norte y el África subsahariana al sur. Limita por el este con el mar Rojo, y por el oeste con el Océano Atlántico; en el norte con las montañas Atlas y el mar Mediterráneo.

11. Barrow, R.H. Obra citada.

12. Barrow, R.H. Obra citada.

13. Tursi, Antonio. "Breve historia de la palabra 'imperio'". Revista *Ñ*. N° 217. Buenos Aires, 24 de noviembre de 2007.

14. Gándara, Diego. 2007. *Séneca. Vida, pensamiento y obra.* España. Planeta DeAgostini SA.

15. Paoli, Ugo Enrico. Obra citada.

16. Jannuzzi, Giovanni. 2006. *Breve historia de Italia.* Buenos Aires. Letemendia casa editora.

17. Barrow, R.H. Obra citada.

18. Graves, Robert. Obra citada.

19. Camus, Albert. 1997. *Calígula* (traducción de Aurora Bernárdez y Guillermo de Torre). Buenos Aires. Editorial Losada.

20. Claudio admiraba al historiador griego Polibio (200-118 a.C.). Polibio fue el primero que escribió una historia universal. Su propósito central fue la explicación de cómo pudo imponerse la hegemonía romana en la cuenca del Mediterráneo.

21. Liberatti, Anna María y Bourbon, Favio. 2007. *Roma Antigua. Auge y decadencia del Imperio romano.* España. Planeta DeAgostini SA.

22. Estas fechas, y las otras que seguirán a los nombres de los emperadores, marcan el período en que estos gobernaron.

23. Yourcenar, Marguerite. 1986. *Memorias de Adriano* (traducción de Julio Cortázar). Buenos Aires. Editorial Sudamericana.

24. Barrow, R.H. Obra citada.

25. Estos templos de cultos extranjeros no podían ser construidos dentro de los límites de la ciudad de Roma. Augusto fue muy firme en esto. La situación se sostuvo en estos términos hasta el siglo III d.C., en que los altares de los dioses ajenos, en especial los orientales, se levantaron dentro de la urbe sagrada.

26. Barrow, R.H. Obra citada.

27. Veyne, Paul. 1990. Obra citada.

28. Otros afirman que fue antes, en el de Nicea de 325.

29. Etchegaray, Ricardo y García, Pablo. 2000. *Apuntes de filosofía.* La Plata, Argentina. Grupo Editor Tercer Milenio.

30. La población de Roma se redujo a treinta mil habitantes. Milán y Rávena ganaron en importancia al transformarse en capitales de los reinos bárbaros.

31. Jannuzzi, Giovanni. Obra citada.

32. Paoli, Ugo Enrico. Obra citada.

33 Veyne, Paul. Obra citada.

34. Veyne, Paul. Obra citada.

35. Veyne, Paul. Obra citada.

36. D'Amico, Silvio. Obra citada.

37. Veyne, Paul. Obra citada.

38. Barrow, R.H. Obra citada.

39. Beare W. 1964. *La escena romana* (traducción de Eduardo J. Prieto) Buenos Aires. EUDEBA.

40. Beare W. Obra citada.

41. Frank, Tenney. Obra citada.

42. Viveros, Germán. 1978. Introducción y traducción de *Teatro Latino. Plauto y Terencio*. México. UNAM.

43. Beare W. Obra citada.

44. Surgers, Anne. 2005. *Escenografías del arte occidental*. Buenos Aires. Edicionesartesdelsur.

45. Viveros, Germán. Obra citada.

46. Viveros, Germán. Obra citada.

47. Viveros, Germán. Obra citada.

48. Viveros, Germán. Obra citada.

49. Beare W. Obra citada.

50. Funcionario a cuyo cargo estaban las obras públicas, y que cuidaba del reparo, ornato y limpieza de los templos, casas y calles de la ciudad de Roma.

51. El acompañamiento musical estaba a cargo de un solo músico, quien ejecutaba con dos flautas que podían ser de igual longitud o diferente. Las flautas de Sarra eran iguales.

52. Terencio, Publio Afro. 1986. *Comedias* (traducción de Aurora López y Andrés Pociña). Barcelona, España. Akal.

53. López, Aurora y Pociña, Andrés. 1986. Introducción de *Terencio. Comedias*. España. Akal.

54. Terencio, Publio Afro. Obra citada.

55. Plauto. 2007. *El soldado fanfarrón* (introducción, traducción y notas de Juan Adolfo Goldín Pagés). Buenos Aires. Editorial Losada.

56. Plauto. 1998. *Comedias* (introducción, traducción y notas de Mercedes González-Haba). España. Planeta-DeAgostini.

57. Estas fechas son discutibles; hay quienes afirman que vivió entre el 251 y el 191 a.C.

58. Viveros, Germán. Obra citada.

59. Frank, Tenney. Obra citada.

60. Frank, Tenney. Obra citada.

61. Beare W. Obra citada.

62. López, Aurora y Pociña, Andrés. Obra citada.

63. Repetimos lo que ya afirmamos más arriba: no encontramos ningún dato de *contaminatio*, sino la referencia a una única fuente. Y esta carencia se hace más paradójica en el caso de Terencio, acusado, como señalamos, de "contaminar mal".

64. Beare W. Obra citada.

65. Beare W. Obra citada.

66. Platón le dio ese título a uno de sus diálogos.

67. Veyne, Paul. Obra citada.

68. Lugar donde antiguamente se lidiaba o luchaba o donde se celebraban ejercicios literarios públicos o se discutía sobre cualquier asunto.

69. Animal legendario para el romano común, pero arma temible para aquellos que habían combatido a Aníbal en las Guerras Púnicas.

70. Liberatti, Anna María y Bourbon, Favio. Obra citada.

71. http://elblogdeanuka.blogspot.com (sin firma)

72. Yourcenar, Marguerite. Obra citada.

73. Paoli, Ugo Enrico. Obra citada.

74. Paoli, Ugo Enrico. Obra citada.

75. Beare W. Obra citada.

76. Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. 1947. *Historia del Teatro Europeo (desde sus orígenes hasta 1789)* (traducción Sergio Belaieff). Buenos Aires. Editorial Futuro SRL.

77. Gándara, Diego. Obra citada.

78. Gándara, Diego. Obra citada.

79. Gándara, Diego. Obra citada.

80. Gándara, Diego. Obra citada.

81. Paoli, Ugo Enrico. Obra citada.

82. García Yebra, Valentín. 1982. *Introducción y traducción en Medea, Séneca.* España. Gredos (edición bilingüe).

83. Gándara, Diego. Obra citada.

84. Uscatescu, George. 1968. *Teatro Occidental Contemporáneo.* Madrid. Guadarrama.

85. García Yebra, Valentín. Obra citada.

86. García Yebra, Valentín. Obra citada.

87. En la poesía griega y latina, combinación métrica compuesta de un verso largo y otro corto (RAE).

88. Poema dramático de breve extensión en que se celebra, alegóricamente por lo común, a una persona ilustre o un acontecimiento fausto (RAE).

89. Estébanez Calderón, Demetrio. 1999. *Diccionario de términos literarios.* Madrid, España. Alianza Editorial.

90. Horacio. 1970. *Arte Poética* (introducción, versión rítmica y notas de Tarsicio Herrera Zapien). México. UNAM.

91. Herrera Zapien, Tarsicio. 1970. Introducción a *Horacio. Arte Poética.* México. UNAM.

92. Yourcenar, Marguerite. Obra citada.

93. Explicación o interpretación amplificativa de un texto para ilustrarlo o hacerlo más claro o inteligible (RAE).

94. Horacio. 1970. Obra citada.

95. Horacio. Versión parafrástica (sin fecha) de Felix María de Samaniego (1738-1801) del *Arte poética* de Horacio; edición de Emilio Palacio Fernández. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Cuando no se informe lo contrario, la traducción de la Poética de Horacio corresponderá a esta versión parafrástica.

96. Lo comentamos más arriba, al referirnos a Séneca. Tiestes sufrió la venganza de su hermano Atreo, que lo invitó a un festín para el cual cocinó, previamente degollados, los dos hijos de Tiestes. Según la mitología, el horrendo acto hizo retroceder de espanto al mismo Sol.

97. Horacio. 1970. Obra citada.

98. Horacio. 1970. Obra citada.

99. Horacio. 1970. Obra citada.

100. Horacio. 1970. Obra citada.

101. Horacio. 1970. Obra citada.

102. Ya nos referimos, en el capítulo anterior, que los actores de Tespis, a falta de máscaras, se pintaban la cara con pintura hecha con heces de animales.

103. Horacio. 1970. Obra citada.

104. Horacio. 1970. Obra citada.

105. Horacio. 1970. Obra citada.

106. Minerva en la mitología romana, Atenea en la griega, era la diosa de la sabiduría y de las artes, patrona de los artesanos.

107. Traducción de Herrera Zapien.

108. Fernández, Sara. *Epístola a los Pisones*. http://www2.udec.cl

109. Durante mucho tiempo rigió en Roma una ley que impedía la perpetuación de los edificios teatrales. Scauro, en realidad, se atuvo a la legalidad.

110. D'Amico, Silvio. Obra citada.

111. Berthold, Margot. 1994. *Historia social del teatro*. España. Ediciones Gudarrama S.A.

112. Surgers, Anne. Obra citada.

113. Paoli, Ugo Enrico. Obra citada.

114. López, Aurora y Pociña, Andrés. Obra citada.

115. Aries, Philippe y Duby, Georges. 1987. *Historia de la vida privada. Imperio romano y antigüedad tardía* (traducción de Francisco Pérez Gutiérrez) España. Taurus.

116. Cantidad de asientos.

117. Yourcenar, Marguerite. Obra citada.

los mil años de la Edad Media

capítulo III

Un rey iletrado es como un asno con corona.
JEAN DE SALISBURY (1115-1180)

Introducción

El término Edad Media –"enorme y delicada" como la calificó Víctor Hugo– fue atribuido por Cristofredo Celllarius, un erudito del siglo XVII, y ha sido motivo de controversia entre los estudiosos, ya que le da a la época un carácter subsidiario respecto al pasado grecolatino y la posteridad renacentista, contribuyendo, en gran modo, al prejuicio de los diez siglos de oscuridad y sinrazón que, supuestamente, fueron los rasgos distintivos de la época. Como apunta José Luis Romero, la Edad Media era tratada "como un abismo, del que volvió a salirse con el Renacimiento"[1]. Fueron los románticos de los siglos XVIII y XIX quienes recuperaron una dimensión distinta de la Edad Media, opuesta totalmente a la instalada por la Ilustración del siglo anterior, exaltando ese momento de la vida humana donde se planearon las cruzadas militares, se constituyeron las primeras universidades y se alzaron las más magníficas catedrales. Víctor Hugo, un romántico militante, inmortalizó una de ellas, la de Notre Dame, en su novela *Nuestra Señora de París.*

Si tomamos a la Edad Media como un macizo bloque de mil años (ya aclararemos que no fue así; en este sentido Arnold Hauser es categórico, cuando afirma que "la unidad de la Edad Media como período histórico es artificial"[2]), podemos afirmar que la vida cotidiana durante todo ese lapso conoció de malestares y amenazas que hoy resultan extrañas vicisitudes, al menos en las zonas más desarrolladas del mundo occidental. Se ha escrito mucho, por ejemplo, sobre la función del miedo en la Edad Media, un sentimiento punzante e insoslayable instalado en la mente del hombre medieval.

En este sentido operaba con un alto grado de peligrosidad la acechanza de la peste (que también fue un flagelo del Renacimiento y cuyos primeros síntomas solían aparecer subrepticiamente con las primeras brisas de abril), ante la cual el habitante de ese universo no tenía otra defensa que la plegaria religiosa o la búsqueda del chivo expiatorio, pues se la consideraba un castigo divino en cambio de un azote sanitario que con medidas de asepsia (impensables para el Medioevo), y el auxilio de una medicina especializada (también inconcebible), podía controlarse.

A mediados del siglo XIV, al fin de la Edad Media, exactamente en el 1348, una plaga conocida como la peste negra asoló repentinamente toda Europa con un efecto devastador. Ya en 1346 se conocieron las noticias que hablaban de una epidemia que asolaba la India y el Oriente próximo. Fue probablemente de Crimea (una lejana península de la actual Ucrania), de donde "según el testimonio casi contemporáneo de un fraile franciscano, había llegado [a Europa] en doce barcos genoveses"[3]. Alcanzó primero a Italia, la ciudad siciliana de Mesina para ser más precisos, en 1347. Luego atacó los puertos, internándose enseguida dentro del territorio continental provocando una fenomenal catástrofe demográfica, ya que se estima que murió entre un tercio y la mitad de la población europea (veinticinco millones de personas). A Europa le costó un siglo y medio restaurar su masa demográfica. Hoy conocemos la designación científica de la epidemia, *Pasteurella pestis*, pero entonces se la designó como la Peste Negra, una variedad de la peste bubónica que se manifestaba como una peligrosa infección bacteriana, transmitida a través de la saliva de las pulgas que habían succionado la sangre de ratas enfermas. Al morir las ratas, las pulgas saltaban sobre las personas y el bacilo se extendía rápidamente por el organismo humano. La peste[2] tomó su nombre de uno de sus más terribles síntomas: las dolorosas pústulas corporales de aspecto negruzco que exudaban sangre y pus. Las víctimas eran presa de una fuerte fiebre y caían en el delirio. La mayor parte de los enfermos morían en un plazo de cuarenta y ocho horas. En *El Decamerón*, Boccacio relata la huida de diez adolescentes de la afligida Florencia, escapando de la peste para acogerse en el seguro refugio que les ofrecía una bucólica mansión de montaña.

Como se afirmó, la amenaza de la peste no puede ser atribuida solamente a la Edad Media. También el Renacimiento conoció el padecimiento; Londres fue atacada en 1665, muriendo la quinta parte de su población, y otra epidemia anterior, la de 1549, ha sido descripta por Yourcenar con su exquisito estilo literario.

> La peste, procedente de Oriente, entró en Alemania por la Bohemia[4]. Viajaba sin apresurarse, al toque de las campanas, como una emperatriz. Inclinada sobre el vaso del bebedor, apagando la vela del sabio sentado entre sus libros, ayudando a misa junto con el sacerdote, escondida como una pulga en las camisas de las mujeres de vida alegre, la peste aportaba a la vida de todos un elemento de insólita igualdad, un áspero y peligroso fermento de aventura[5].

De todos modos, y aunque la amenaza de la peste fue constante, la lepra fue el flagelo más temido. Hay que tener en cuenta que la medicina de entonces tenía poco alcance, descansaba aún en las teorías elaboradas en la antigüedad por Hipócrates (460-377 a.C.) y Galeno (216-129 a.C.), y no se había superado

mucho más. Los conocimientos anatómicos no había avanzado demasiado debido a la prohibición religiosa de estudiar cadáveres, y la fisiología se fundaba en la teoría hipocrática de los cuatro humores: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra.

A estas penurias habría que añadir las intensas hambrunas que, como consecuencia del áspero clima y la falta de recaudos posibles para proteger las cosechas, atacaron con frecuencia amplias zonas de Europa. Entre otros efectos, las pestes reducían la mano de obra destinada al cultivo de la tierra, lo que solía acrecentar la falta de alimentos para el consumo. Datos fidedignos informan que entre 1015 y 1020 toda Europa careció de pan. Estas privaciones serán superadas recién en el Renacimiento, cuando América provea de alimentos desconocidos y resistentes a las inclemencias climáticas, tal como la papa, capaz de prosperar incluso bajo una capa de hielo o de nieve. Tal vez por la culposa conciencia de que tantos bienes no fueron retribuidos como corresponde, encontramos pocos datos históricos sobre los beneficios con que América agració a Europa.

El bloque medieval, desgraciado por todas estas amenazas, produjo otros acontecimientos que provocaron grietas en este universo que, aclaramos una vez más, no fue monolítico. El Medioevo muestra en todo su curso de mil años importantes puntos de giro, que solo citaremos ahora para desarrollarlos luego con algo más de amplitud.

Ocupada Italia por los bárbaros ostrogodos, España por los visigodos, la Galia (actual Francia) por los francos, y la isla británica por los sajones, el cambio más significativo en occidente, desde la caída de Roma, lo produjo Carlomagno en el año 800, quien se aplicó a la reconstrucción del Imperio Romano, ahora bajo la condición de cristiano, siendo de todos los que imaginaron la misma empresa el que más cerca estuvo de concretarla. Designado emperador por el papa León III, Carlomagno transformó la tarea de evangelización de los bárbaros, hasta entonces sacrificada y riesgosa tarea para los monjes, en una iniciativa donde si no se convencía con la Biblia, se lo hacía con la espada. El empuje carolingio duró poco, Carlomagno no tuvo dignos herederos, pero sin duda este fue un quiebre colosal de la malentendida unidad compacta de la Edad Media.

En el año 962 Otón I trató de reproducir la gesta de Carlomagno y fundó el Sacro Imperio Romano Germánico. Este intento de los otones, por lo general bastante ignorado por los historiadores, tuvo una suerte tan adversa como la iniciativa carolingia y frustró otra vez la reconstrucción del viejo imperio.

En el campo religioso también hubo alteraciones de importancia. Gregorio VII (1020-1085), fue coronado papa en el año 1073. El acto, que podría haber tenido los alcances rutinarios de cualquier coronación pontificia, encubrió en este caso la asunción de un Sumo Pontífice reformador, con decisión de disputar el

poder terrenal y espiritual a los señores feudales. A partir de él, la institución eclesial se transformó, desapareciendo, so pena de severos castigos, la mezquina corrupción curial. Con Gregorio VII el conjunto sacerdotal se aplicó a los grandes temas teológicos y políticos de altura, abandonando la minucia cotidiana de tanto monje analfabeto y servil a los caprichos de los señores. No se desmiente con esto los errores de gestión que tanto Gregorio VII como sus asesores pudieron haber cometido, pero estos desaciertos fueron consecuencia de equívocos provocados por la manera de cómo enfrentar la pugna por intereses muy elevados, nada menos que la obtención del poder del mundo occidental, dejando muy lejos la pequeña corruptela palaciega.

Pero sin duda el siglo XII ha sido el que tal vez más modificaciones produjo, debido a la acumulación de acontecimientos capitales para la vida de occidente.

Los monasterios liberaron por fin su germen cultural amasado durante siglos y dieron lugar a las primeras universidades (su legado más imperecedero y fecundo); el mundo cristiano, rebelado contra el ataque musulmán a Tierra Santa, ya había organizado las primeras cruzadas para combatir al Islam (la primera en 1095); novedosas técnicas arquitectónicas permitieron que las grandes ciudades europeas dieran comienzo a la construcción de las grandes catedrales; se produjo el descubrimiento de la filosofía de Aristóteles y los intentos de Santo Tomás de Aquino de conciliar ese pensamiento pagano con la doctrina cristiana; y, en el terreno estrictamente literario, los poetas provenzales crearon el "amor cortés", donde como resultado la mujer, objeto de casta adoración para estos vates, pasó a ocupar un nuevo lugar en un mundo que hasta entonces las había relegado por completo.

El añadido del renacimiento paulatino de las ciudades y la aparición de la burguesía como factor de poder, económico sobre todo, es otro dato relevante de este inquietante siglo XII.

Debemos agregar, a todo lo dicho, la mención de paradigmas que estallaron perdiendo verosimilitud. Entre ellos citamos aquel que desmentía la redondez de la tierra. El hombre del siglo XII, al menos el ilustrado, fue ganado por la certeza de que la tierra era redonda y, también, que no era el centro del universo, sino un simple satélite del Sol. Comprobó asimismo que el temido Atlántico no terminaba en un abismo infernal, sino conducía a nuevas tierras, enseñando al desconcertado marinero del Medioevo que el mundo era mucho más amplio que el estrecho territorio que rodeaba el acogedor Mediterráneo.

Pero acaso uno de los aportes más importantes de la Edad Media fue el de haber creado las situaciones favorables para la constitución de Europa como entidad continental. El proceso no fue sencillo y mucho menos rápido, se inició a

comienzos de la era y se acepta que lo fue a partir de la aparición de una célula originaria, el monasterio que San Benito de Murcia fundó en el año 529 en Subiaco, un pintoresco burgo en las cercanías de Roma y muy propicio para las tentaciones, por lo que de inmediato el santo trasladó el convento a Montecassino, lugar que obra como sitio inaugural del monacato europeo.

> Su llegada al nuevo emplazamiento, Montecassino, no fue cómoda ni fácil. En lo alto de la montaña se erguía un antiquísimo templo de Apolo. A su alrededor había un bosque dedicado al culto de antiguas divinidades y en aquel tiempo todavía quedaban paganos dispuestos a ofrecerles sacrificios. Benito, sin embargo, no titubeó al ver el nuevo escenario. Tomó posesión de Montecassino, taló el bosque, echó por tierra el altar y destrozó los ídolos paganos. Con igual decisión edificó sobre el lugar dos oratorios para sus monjes. Y de allí en adelante, ocupó su existencia en moldear espiritual y moralmente la vida de la comunidad. Comenzaba a surgir la tradición monástica benedictina; la misma que en el giro de los siglos terminaría cubriendo toda Europa[6].

Por su parte, el monje Agustín de Canterbury, en tarea misional por Inglaterra, fue recompensado por una cesión de tierras en el reino de Kent que, siglos más tarde, serían un apetitoso bocado para una corona inglesa que quería independizarse del papado. En esas tierras, que se transformaron en el centro del catolicismo anglosajón, el monje misionero fundó otro monasterio, mientras que San Bonifacio los expandió por la Germania de entonces. Gregorio Magno (540-604), uno de los cuatro padres de la Iglesia[7], creó con su propio peculio seis monasterios en Sicilia.

> Europa comienza y se constituye en la Edad Media. La civilización de la antigüedad romana concernía solamente a una parte de Europa: los territorios del sur, situados fundamentalmente alrededor del Mediterráneo. A partir del siglo V, los países del norte (Alemania y luego Escandinavia), del oeste (Bretaña, Inglaterra e Irlanda) y del este (Hungría, países centroeuropeos) fueron entrando poco a poco en un espacio político y religioso común, el que constituirá la futura Europa[8].

Pero el término, Europa, raramente se utilizó durante el Medioevo. Inmersos en la coyuntura, los hombres de esos tiempos eran incapaces de entender cómo a su alrededor se iba formando una nueva civilización. El vocablo fue citado por primera vez en el título de un tratado, *La Europa de mi tiempo*, que el papa humanista Pío II (1405-1464) escribió a mediados del siglo XV.

La orden benedictina se regía por un lema, "Reza y trabaja" *(ora et labora).* El trabajo manual y la oración eran sus exclusivas ocupaciones, dejando de lado la práctica de otras comunidades afines, tal como la mendicidad, que Benito prohibía expresamente. El lema benedictino adquiere importancia si tenemos en cuenta que fue la primera vez que alguien en el mundo occidental le dio al trabajo una estimación cualitativa.

Los monasterios fueron más numerosos en occidente que en oriente, donde padecieron desde el siglo VII el rechazo de los iconoclastas, porque los sacerdotes monacales se valían de las imágenes para invitar a los fieles, que solían llegar en peregrinación para obtener los milagros de tal o cual santo. Debido a esta capacidad de convocatoria y ante la eventualidad de que el monacato se transformara en una fuerza incontrolable, algunos emperadores bizantinos y la comunidad eclesial oriental se valieron de la iconoclasia para prohibirles el mayor recurso de propaganda, el de mostrar y venerar imágenes (ya trataremos este tema con mayor amplitud).

Los anacoretas o eremitas, sacerdotes monacales que no buscaban el contacto con el mundo y mucho menos se empeñaban en tareas de evangelización de la plebe mediante la veneración de imágenes de santos y reliquias, vivían en el monasterio en estado de reclusión perpetua, situación que los ponía a resguardo de un entorno en guerra continua y les aseguraba un marco de tranquilidad para tomar contacto personal, cotidiano y sereno, con Dios. Estas comunidades no eran numerosas. San Benito había creado la suya solo con doce seguidores y generalmente estaban compuestas por veinte, treinta, llegando, algunos, a albergar hasta cien hombres (el tema se desarrollará, ampliado, en el capítulo V).

Estos monasterios se convirtieron en los únicos centros culturales de occidente –de ahí nuestra insistencia en su mención–, y fueron los seguros reservorios del patrimonio literario y científico de la antigüedad clásica que no se había alcanzado a destruir. Esta faena se inició con el acto del monje Casiodoro (485-580), quien adhirió al monacato y creó alrededor del año 540 un monasterio a semejanza de los benedictinos, llamado *Vivarium*, edificado en una dársena de pescadores de su Calabria natal. Casiodoro era un gran erudito, con biblioteca propia que donó entera al citado convento. El gesto fue decisivo para la vida intelectual del Medioevo, pues introdujo la costumbre de traducir y copiar las grandes obras grecorromanas, fecunda tarea de copistería manuscrita que tan bien retrató Umberto Eco en *El nombre de la rosa.*

> No en vano, para llegar a una adecuada exégesis de las Sagradas Escrituras era indispensable poseer un conocimiento lo más detallado posible de la cultura antigua […] El monacato ofreció a manos llenas letrados y copistas. Todos ellos se entregaron a la tarea de formar ricas bibliotecas, que pasaron

> a ser el orgullo de cada monasterio. Pasando por las manos de los monjes, una multitud de textos clásicos se salvaron del olvido. Sin esta actividad, modesta pero esencial, occidente habría quedado sin raíces[9].

En efecto, los monjes fueron nutriendo una preciosa bibliografía, donde se preservó siquiera parte de un legado que el Renacimiento reclamó, luego, para alimentar la vuelta a los valores originales de nuestra civilización. Asimismo esto explica algo que ya hemos mencionado, que fueron los monasterios el sitio de germinación de las futuras universidades europeas.

La palabra universidad no tuvo, en la Edad Media, el sentido preciso que hoy se le confiere. En realidad el vocablo era sinónimo de la palabra gremio, denominando entonces bajo ese término tanto a las agrupaciones de estudiosos como a las de los artesanos.

Se reconoce la existencia casi legendaria de establecimientos universitarios en el antiguo mundo civilizado, destinados a cumplir con objetivos parecidos a los que le reconocemos actualmente. Hay noticias de que uno de ellos existió en China desde el siglo XXIII a.C.; era una escuela imperial, estructurada según la excelencia y el rigor de una buena universidad. Organismos parecidos hubo en la India y en Pakistán. No debe escaparse a esta enumeración las escuelas de Platón y Aristóteles, que pueden tomarse como peculiares universidades de la Grecia clásica.

Pero el proceso que se ajusta mejor al concepto actual de universidad parece haber sido iniciado por los persas y los árabes. Fueron las instituciones que adoptaron los rasgos de estudio e investigación que hoy son (o deberían ser) materia común. Los árabes contribuyeron con suma dedicación al estudio de la antigüedad clásica europea, analizando, comentando y traduciendo al árabe textos de Aristóteles, Hipócrates, Galeno y otros sabios helenos. La mención de Hipócrates y Galeno no es solo enumerativa, estos referentes despertaron el interés por el estudio de la medicina (toda una novedad para la época), para lo cual se erigieron hospitales donde volcar los conocimientos y adquirir, al mismo tiempo, datos empíricos de la ciencia médica.

En estos ámbitos, más exactamente en la Universidad de París, prosperó la labor intelectual de Santo Tomás de Aquino (1225-1274), quien comentó todos los escritos de Aristóteles que llegaron a sus manos, traducidos hacía muy poco en Córdoba por el sabio árabe Averroes (1126-1198). En ellos advirtió una potencia filosófica que trató de vincular con la sensibilidad cristiana. *La Summa Theológica*, texto que el santo dejó inconcluso, contenía esas intenciones que le ganaron enemigos entre los miembros de su propia Iglesia, que consideraban que ambos sistemas, el aristotélico y el cristiano, eran absolutamente incompatibles.

La primera universidad en territorio europeo fue árabe. Se fundó en Córdoba, en tiempos de la ocupación mora de España, en el siglo VIII. La recuperación del país por parte de los castellanos, y la acción de los fundamentalistas coránicos contrarios al occidentalismo, afectaron la prosecución normal de las actividades de este y otros lugares de estudio diseminados por la península, que decayeron al mismo ritmo con que los musulmanes se sentían expulsados del territorio.

Europa creó la primera universidad cristiana en Bolonia, en el año 1088 (reconocida desde entonces como "madre de las universidades"), mientras que la más antigua de habla hispana se fundó en Salamanca, en el año 1218[10] (su espléndida arquitectura es una joya que aún hoy se puede admirar). Nada menos nacional y a la vez más europeo que estos centros docentes donde se codeaban profesores y estudiantes llegados de todos los países. Una lengua común los unía: el latín. Los establecimientos académicos quedaban a cargo de clérigos ilustrados, que situaban el estudio de la teología en un lugar central, aunque en Nápoles, Federico II (1194-1250), rey de Sicilia y vástago de la Casa de Aragón[11], actuó en franca rebeldía contra el papa y organizó la primera universidad estatal y laica en 1224. Con esta excepción, el control del clero fue total, hasta el punto que el pensamiento científico y humanista tuvo que desarrollarse, en los comienzos, fuera de estos ámbitos. Una muestra del más oscuro conservadurismo la dio la Universidad de Cambridge, fundada en 1208, que estableció la primera cátedra de investigación científica recién en 1794, cien años después de que Isaac Newton (1643-1727) conmoviera los cimientos de la física e impusiera el canon de la mecánica clásica mediante las leyes (la de gravitación, entre ellas) que llevan su nombre.

La Edad Media

Existe un debate acerca del hecho de datar las fechas de comienzo y final del ciclo medieval. Como ya dijimos en nuestro prólogo, resulta difícil para el historiador establecer puntos fijos, ya que la historia trata de procesos y no de hiatos de sencilla visibilidad y ubicación. Acerca de la imposibilidad cierta de fijar con extrema precisión los límites de la Edad Media, acudimos a una de las fuentes más autorizadas, el historiador José Luis Romero.

> Una tradición muy arraigada coloca en el siglo V el comienzo de la Edad Media. Como todas las cesuras que se introducen en el curso de la vida histórica, adolece esta de inconvenientes graves, pues el proceso que provoca la decisiva mutación destinada a transformar de raíz la fisonomía de Europa

> occidental comienza mucho antes y se prolonga después, y resulta arbitrario y falso fijarlo con excesiva precisión en el tiempo[12].

Pero en general se acepta que la Edad Media está limitada en sus comienzos por la caída del Imperio Romano de occidente en manos de los hérulos, 476 d.C. Resulta más discutible la fecha en que, convencionalmente, llegó a su fin.

Para algunos el derrumbe se produjo casi diez siglos después, en el 1453, cuando el turco otomano Mahumed II, el Conquistador (1432-1481), invadió y ocupó Constantinopla, cambiándole el nombre por el de Estambul (que pervive hasta el presente y que quiere decir trono o capital en árabe). El acto bélico le dio punto final al Imperio Romano de Oriente, que había mantenido algunas de las tradiciones del viejo imperio y mantenido el aliento de reconstruirlo en algún momento de esos mil años en que se extendió su vida como imperio.

Otros comentaristas sitúan el fin más adelante, en el año 1492, cuando Colón descubrió América y el mundo occidental comenzó a hacerse más vasto, con el agregado de un continente nuevo; mientras que otros consideran que el punto se encuentra un poco más atrás, en el 1440, cuando Gutenberg (1400-1468) concluyó con sus experiencias e inventó la imprenta de tipos móviles, acontecimiento que dio inicio a lo que se da en llamar la Galaxia Gutenberg. El es absolutamente moderno, corresponde al filósofo canadiense Herbert Marshall Mcluhan (1911-1980), que de ese modo caracterizó los cuatro siglos en que la humanidad dependió de la comunicación tipográfica, hasta que el científico italiano Guglielmo Marconi (1874-1937) inventó la telegrafía y dio principio a lo que, también Mcluhan, dio en llamar la Galaxia Marconi.

En realidad la revolución de Gutenberg tuvo lugar quince años después del citado 1440, en 1465, cuando el editor logró perfeccionar su invento y entregó la primera obra impresa, una Biblia, la Biblia Gutenberg, el incunable más preciado, conocido asimismo como la "Biblia latina de las cuarenta y dos líneas", ya que Gutenberg empleó en la impresión tantas líneas por página y más de tres millones de caracteres.

Habiendo expuesto los inconvenientes de datación, nosotros debemos tomar posición y aun cuando Romero, y muchos otros, pongan en duda que realmente haya habido una cesura tan neta entre el Imperio Romano y la Europa del Medioevo y entre el Medioevo y el Renacimiento, los propósitos pedagógicos del presente trabajo nos obligan a aceptar como ciertos los siguientes puntos de principio y fin: 476 y 1453. Reiteramos, para justificar la elección, lo manifestado en el capítulo 0, donde afirmamos que la fragmentación histórica aplicada en estos apuntes responde a razones de eficacia pedagógica, ya que adoptamos un modelo

arraigado (y cómodo, por qué no decirlo), que es el esquema de periodización histórica con que generalmente fue formado el posible lector de este texto.

Al mismo tiempo que aceptamos el modelo, deploramos la aceptación de una Edad Media compuesta por un solo bloque de mil años, con creencias religiosas afines, situaciones políticas similares, características geográficas análogas y temperamentos humanos parecidos. Nos parece inadecuado sostener semejante actitud. La Edad Media requiere ser fragmentada a partir de acontecimientos históricos de profunda incidencia, por lo que adoptamos, entre tantas propuestas, la propiciada por José Luis Romero, quien le adjudica al Medioevo la división en tres zonas bastante definidas.

- Temprana Edad Media (siglos IV a IX).
- Alta Edad Media (siglos IX y XII).
- Baja Edad Media (siglos XIII y XVI)

Otros historiadores son más parcos, fragmentan el Medioevo en solo dos partes, Alta Edad Media y Baja Edad Media, mientras que un estudioso tan acreditado como Jacques Le Goff, de gran conocimiento del fenómeno medieval, apadrina una posición muy extremista, afirmando que la Edad Media se extendió desde el siglo V hasta el XVIII inclusive, salteando toda la etapa que nosotros reconocemos como del Renacimiento. Para él, durante todo este largo ciclo es cuando se producen los acontecimientos científicos y políticos que transformaron totalmente la vida de la sociedad europea[13].

La Temprana Edad Media (años 300 al 800). Carlomagno

Al principio de este período podemos distinguir varios rasgos heredados de la situación previa a la caída de Roma.

- La continuada amenaza de los bárbaros, germanos y eslavos, entre otros, todos con las mismas intenciones de usurpación, pillaje y ocupación de las tierras europeas.
- La presencia del cristianismo, cada vez más consolidado y cada vez más cercano a los factores de poder.
- El gran Imperio dividido en dos, el occidental y el oriental, uno barbarizado, el occidental, y el otro a resguardo, el oriental.

En este marco casi resulta irrelevante incluir la discusión acerca de quién fue el último emperador romano de Occidente. De modo formal lo fue Rómulo Augústulo (así lo afirmamos en el capítulo anterior), aunque políticamente se le debe dar el cargo a Teodosio, que fue el último monarca imperial capaz de tomar decisiones políticas importantes. Su muerte, en el año 395, truncó los sabios pactos que el emperador había contraído con los bárbaros, en especial con los visigodos y los hunos, aunque menor suerte tuvo con la tribu de Atila[14], el "azote de Dios", que instalada en Panonia (la Hungría y la Rumania actuales), donde los evangelizadores cristianos jamás habían puesto un pie, era reconocida como la más rebelde y la menos asimilable.

A partir de la desaparición de Teodosio el avance de los bárbaros fue tan incontenible como la debilidad de Roma para mantener en el trono algún emperador digno de tal nombre. Teodosio fue sucedido por gobernantes intrascendentes, acorralados e incapaces de contener la invasión. El hérulo Odoacro hizo efectivo el desguace del imperio occidental, desalojando sin dificultad a un emperador impotente, Rómulo Augustulo, de quien se burlaban sus propios ciudadanos, que lo habían apodado Augustulo, un término que en latín quiere decir "pequeño emperador".

Odoacro, no obstante su feliz coronación y la designación de "Rey de Italia" (significativa denominación en ese entonces, que equivalía a la de rey de toda la cuenca occidental del Mediterráneo), era, sin embargo, un monarca bárbaro más, con el grado de vulnerabilidad de cualquiera de los jefes de tribu que iban ocupando los territorios vecinos y que podían amenazar a gusto el poder del flamante rey.

El cruce del Rin y del Danubio por los pueblos bárbaros –suevos, vándalos, alanos, francos, etc.–, impedido por siglos por las poderosas legiones romanas que habían establecido las Marcas, conformadas estas por campos atrincherados y ciudades fortificadas, más el control de las rutas estratégicas, desde donde se vigilaba con atención cualquier intento de los bárbaros por traspasar los ríos citados, ocurrió por fin a partir del 406, cuando estas Marcas quedaron descuidadas o abandonadas.

Como consecuencia de estas nuevas circunstancias, el mundo del Mediterráneo, hasta entonces regido por la romanidad y el cristianismo, debió aceptar la incorporación de un tercer factor, la cultura germánica de los invasores, sin duda el aporte más pobre y menos desarrollado de la tríada, pues los bárbaros traían consigo una idea de vida poco elaborada y menos sutil. Como resultado va surgiendo una cultura sincrética formada por "la confluencia de tres grandes tradiciones, la romana, la cristiana y la germánica"[15]. Para ser más explícitos, a partir de la consagración de Odoacro debemos considerar a occidente como una civilización romano-germánica de religión cristiana.

La instalación de los bárbaros en el poder fue asumida por la Iglesia, tan apañada por los últimos emperadores romanos, como un desafío que la compelía a lograr la evangelización de estos nuevos pobladores, que llegaban atados a la idolatría y a los dogmas mágicos. Quienes resistieron en mayor grado la prédica cristiana fueron los campesinos, aquellos nómades que pasaron a ser sedentarios y se instalaron en el campo muy ligados a confundir fácilmente las fuerzas de la naturaleza con las de la divinidad. Se los ha identificado como *pagus*, término latino que derivó en el plural *pagani*, también latina, y en la castellana paganos, con la cual desde entonces se reconoció a los no cristianos, a quienes había que convertir.

La tarea evangelizadora, no obstante ardua y con frecuencia riesgosa, fue dando buenos resultados; los monumentos adorados desde tiempos prehistóricos por el pueblo simple, dólmenes[16] y menhires[17], fueron adornados con cruces con el propósito de vincularlos con la nueva religión. Del mismo modo que en los comienzos, cuando el alegato evangelizador era dirigido a los esclavos y menesterosos, los apóstoles cristianos, muchos de los cuales cayeron en un injusto olvido, habida cuenta el esfuerzo y el riesgo que corrieron para convertir a los infieles (Nicetas catequizó a los dacios del Danubio, decenas de predicadores evangelizaron la Galia, y San Patricio cristianizó Irlanda en el siglo V), "se expresaron a través de discursos directos con simplicidad y rudeza"[18], llegando no obstante a operar en el corazón mismo del poder bárbaro, obteniendo la conversión de sus jefes. Poco a poco estos fueron aceptando la nueva religión, debiendo realzarse, como un ejemplo entre cientos de reyezuelos cristianizados, la conversión del rey franco Clodoveo (466-511) en el año 498, que desarrollaremos a su debido tiempo. Considerado el fundador de Francia, Clodoveo, nieto de Meroveo, primer rey de los francos, había realizado un formidable plan de conquista, conformando bajo su potestad toda la Galia, que alguna vez había sido terreno propio del romano Julio César y que entonces comprendía el actual territorio de Francia, Bélgica, Holanda y partes de Suiza y Alemania. Clodoveo, al sellar la unión con la Iglesia Cristiana, formalizó un vínculo que aseguró para siempre la presencia de la cristiandad en el actual territorio francés.

Esta Temprana Edad Media muestra, entonces, en sus finales, un occidente ocupado por los bárbaros, que poco a poco fueron captados por el cristianismo, y un oriente con capital en Constantinopla que, libre de bárbaros, jugaba un rol pendular; a veces estrechaba lazos con la metrópoli arrasada y en otros buscaba tomar distancias.

En este último sentido Bizancio se comenzó a despegar de su símil occidental para tomar como referentes los elementos provenientes de la cultura griega y oriental, que actuaron en detrimento de la tradición romana que signó su origen. Vale como ejemplo, la decisión que ya mencionamos en el capítulo anterior del emperador bizantino Teodosio II (401-450), de cambiar la lengua

oficial y administrativa, reemplazando el latín por el griego, una acción que formó parte de la evidente gestión de desprendimiento. Otras investigaciones afirman, parece ser que con mayor veracidad, que la sustitución de idiomas se produjo un poco más tarde, en el siglo VII, por obra del emperador Heraclio I (575-641). Asimismo se ha precisado que en función de forzar las distancias se adoptó, en el 491, el nombre de Imperio Bizantino, una aseveración que muchos consideran falaz, ya que hay opiniones que indican que el nombre fue proporcionado recién en el siglo XVIII por historiadores como Montesquieu, militantes de la erudición ilustrada, quienes al estudiar la zona necesitaron darle una denominación a ese imperio oriental tan distinto del occidental. La elección recayó en un nombre que difiere del que realmente tenía y por el cual lo reconocían sus habitantes: Imperio Romano Oriental. La identificación como Imperio Bizantino les habría resultado muy extraña a esas personas, que por sobre todas las diferencias seguían considerándose romanos. Fue desde occidente, luego de los cambios producidos en Bizancio en el siglo V o en el VII, que se comenzó a llamarlo Imperio Griego, dado el peso que la cultura helena iba ejerciendo sobre sus usos y costumbres. Sin embargo, ningún emperador bizantino dejó de sentirse romano, en realidad de mejor alcurnia que los de occidente, ya que la rústica genealogía de esos tiempos indicaba que todos descendían del primero, del ilustre Augusto.

Pero en el siglo VII, todo este mundo en disputa se conmovió por un cambio de contexto, donde entró a jugar otro protagonista en discordia. Los árabes hicieron su aparición y de inmediato alcanzaron la magnitud de una amenaza aun más violenta y belicosa que la de los ya conocidos bárbaros.

> A partir de los primeros tiempos del siglo VII la historia de la cuenca del Mediterráneo se encuentra convulsionada por la aparición de un pueblo conquistador que trastrueca todo el orden tradicional: los árabes, que bien pronto se pondrán a la cabeza de un vasto imperio internacional unificado por una fe religiosa[19].

Hasta entonces el árabe había sido un pueblo nómade que circulaba por el desierto del Sahara, una inmensa extensión da arena que atraviesa el continente, limitando en el norte con la cadena montañosa del Atlas, que lo separan del Magreb mediterráneo y atlántico (Mauritania, Marruecos, Argelia, Túnez y Libia), y, en el sur, *El Sahel* lo separa de las selvas y sabanas tropicales del África negra. *El Sahel* es una franja tórrida y semiárida de casi cuatro millones de kilómetros cuadrados de extensión, hoy habitada por cincuenta millones de habitantes sin medios para subsistir, por lo que se la conoce como "el cinturón del hambre" del continente.

Se anota aparte que la definición de África es compleja, ya que las grandes diferencias geográficas apuntadas, que dieron lugar a modos de vida muy distintos, impide que se identifique con un solo término a toda la región.

> Este continente es demasiado grande para describirlo. Es todo un océano, un planeta aparte, todo un cosmos heterogéneo y de una riqueza extraordinaria. Solo por una convención reduccionista, por comodidad, decimos "África". En la realidad, salvo el nombre geográfico, África no existe[20].

Divididos en infinidad de tribus, sin capacidad alguna de acción guerrera que sobrepasara lo defensivo, los árabes del Sahara eran politeístas porque ninguna de las grandes religiones monoteístas los habían rozado. Se manejaban con la ley de talión ("ojo por ojo, diente por diente"), y vagaban en busca de recursos por el mar de arena del desierto, hasta que comenzaron a ser captados por la palabra de un profeta, Mahoma, quien les ofrecía la participación en un monoteísmo militante, el Islam.

Hay razones que explican el cambio. Los beduinos del desierto comenzaban a cumplir con un rol de intermediarios comerciales que los obligaban, asimismo, a sentar aposentamiento en alguna parte para ser contactados. Eso dio lugar al nacimiento de ciudades árabes que, al ritmo del fantástico progreso comercial, se fueron haciendo cada vez más importantes. La noción de estado único, con ideología y religión compartida por todos, es una consecuencia de esto, pero para que la situación fraguara hacía falta el liderazgo de un hombre excepcional, y este fue Mahoma.

Mahoma nació milagrosamente circunciso en el año 509, en La Meca, la ciudad árabe más poblada y ubicada a unos ochenta kilómetros del Mar Rojo. Su familia, humilde, actuaba de custodia del principal templo de la ciudad, la Kaaba, donde se guardaba la Perla Negra, un meteorito que se consideraba resto del Paraíso perdido y que era fruto de adoración por multitudes de peregrinos, que viajaban especialmente para besarla[21].

La muerte prematura de sus padres lo transformó en un huérfano que tuvo que sobrevivir como pastor de cabras, dependiente de comercio, recadero y otras ocupaciones de poca monta. El sorprendente casamiento, a los veinticuatro años, con la viuda Kadija, rica y bella comerciante que, dice la leyenda, tuvo que emborrachar a sus padres para que le permitieran el matrimonio con un mísero plebeyo, lo transformó en responsable y conductor de las ricas caravanas que portaban las mercaderías que comerciaba la mujer.

La meditación, una experiencia que Mahoma había tomado de hebreos y cristianos, un acto de sustancia mística que, al practicarlo, lo desvanecía, como

si estuviera ebrio, lo llevó a la revelación. Por fin entendió el mensaje que se le transmitía mediante semejante procedimiento; él era el sucesor de Abraham, de Moisés y de Jesús, había sido elegido para luchar contra el politeísmo, derribando falsos ídolos e instalando la fe en un único dios: Alá. La reacción de la comunidad de La Meca fue, primero, de incredulidad, luego de rechazo contra ese profeta que, acusado de falsedad, debía abjurar de sus dichos o entregarse a la justicia. Obtuvo seguidores, sin embargo, pero eran más los que lo insultaban e incluso llegaban a arrojarle estiércol apenas lo veían por la calle. Algunos vecinos de La Meca estimaban que, simplemente, el muchacho había perdido la razón.

El llamado de los habitantes de Medina, en realidad una convocatoria para que actuara de componedor en la crisis interna que padecía el próspero oasis, lo instó a emigrar. La entrada en Medina, la *hégira*, el 16 de julio de 622, fue recibida con alborozo. Con este acto el Islam abrió la primera página de su historia; esa fecha es considerada el inicio del calendario islámico, que se basa en ciclos lunares de treinta años.

En Medina, Mahoma actuó con destreza de estadista. No solo limó todas las asperezas, sino que se constituyó en el jefe de una comunidad religiosa que, a la vez, se comenzaba a organizar políticamente. El primer concepto militante fue la *jihad*, la guerra santa contra todos los infieles. "Solo una religión militante podía seducir al carácter belicoso del pueblo árabe"[22]. Las primeras víctimas fueron, casi obviamente, los habitantes de La Meca, que cuando tuvieron la oportunidad habían desoído las palabras del profeta. No obstante la ciudad (y la Kaaba, aunque preislámica) permaneció intocable; Mahoma consideraba sagrados a la misma y al templo, y hacia ellos debían inclinarse los fieles en el momento de sus oraciones. Más que Moisés y Jesús, detrás de su prédica parecía estar la figura de Abraham, el padre de todos los creyentes. Mahoma estableció para su culto una liturgia particular, tal como el de la festividad semanal, que en vez de situar en domingo (como los cristianos) o sábado (como los hebreos), la instituyó para los días viernes; y la poligamia, pues cada hombre podía tener tantas mujeres como las que dignamente pudiera mantener. Él mismo, a la muerte de Kalija, tuvo quince matrimonios y dos concubinas.

Cinco años después de la *hégira*, Medina se había transformado en una teocracia gobernada por Mahoma que, habiendo eliminado la amenaza de La Meca (sus habitantes se habían rendido pacíficamente), echó su mirada hacia los todavía anárquicos beduinos del Sahara. La oferta de Mahoma resultó tentadora, se les prometía un paraíso que, como nadie, los sufridos habitantes del desierto sabían valorar.

El concierto internacional le resultó muy favorable a Mahoma para establecer el imperio musulmán. Su prédica se extendió hasta el Magreb (al norte del Sahara, con capital en Marrakesh), y seducido a sus habitantes, los bereberes, una etnia aun más antigua que los árabes que se sumaron a la religión que había nacido en el desierto. En el año 632, a solo diez años de la fecha en que Mahoma entró en Medina, prácticamente todo el norte de África se había convertido al Islam. Quedó así conformado un imperio que, a diferencia de occidente, no tenía repartidos los poderes, el religioso y el político, entre un papa y un emperador, sino concentrados ambos en un solo líder que asumía todas las responsabilidades, sin línea divisoria entre lo sagrado y lo profano.

> En el mundo fundado por Mahoma nunca existió una separación entre autoridad espiritual y poder temporal. Él mismo fue siempre un líder religioso y, al mismo tiempo, un indiscutido jefe de gobierno. Desde su trono en la ciudad de Medina no dudaba en predicar, con una mano, los placeres del paraíso a los beduinos y, con la otra, guiarlos a la guerra contra los enemigos de la religión[23].

Mahoma murió en Medina en el citado año 632. La cuestión de su descendencia fue, y es, motivo de querellas, algunas cruentas, siendo difícil probar la línea directa de parentesco que vincula a una persona con el profeta. Y esto es importante para esta religión, porque el Islam considera que el liderazgo de la nación árabe le debe corresponder a uno de los verdaderos descendientes de Mahoma.

Diferente al también monoteísta cristianismo, capaz de dividirse y enfrentarse por cuestiones doctrinales que a veces carecían de envergadura teológica, el Islam proporcionó una fórmula simple de aceptar: "Alá es el único Dios y Mahoma su profeta". El Corán, el texto sagrado de todos los musulmanes, recogió, luego de su muerte, las palabras de Mahoma (quien nunca escribió una sola línea). Cuenta con una riqueza de sentidos que se abre a una diversidad de interpretaciones que, por supuesto, exceden nuestros propósitos, que son solo de somera mención[24]. Allí se afirma lo que Mahoma predicaba en vida, que Alá era el único dios de los musulmanes (o sarracenos, nombre con el cual la cristiandad también reconocía a los árabes). Entre los pilares en que se apoya la fe se destaca la guerra santa, la *jihad*, argumento por el cual el Islam inició el inmediato hostigamiento de aquellos que reconocía como infieles. Mediante una cruenta acción proselitista va ocupando territorios; además de Arabia, islamiza Palestina, Egipto, Afganistán, la Mesopotamia, Siria, parte de Persia y el actual Irak. La *jihad* es aun hoy asumida por los movimientos islámicos radicalizados, y desde esos comienzos el paraíso fue una promesa para quienes mueren combatiendo contra los enemigos de Alá.

En un lapso algo menor de un siglo los árabes consiguieron constituir un imperio que iba desde las mesetas del Irán hasta el Atlántico. Y avanzaron más aún; cruzando Gibraltar en el 711, penetraron en la España visigoda, que imaginaban la cabeza de puente para la invasión de Europa. Su presencia quebró la posibilidad de que durante más de setecientos años toda la cuenca occidental del Mediterráneo fuera habitáculo exclusivo de los pueblos cristianos. La gran ola árabe se apoderó de Sicilia y la ocupó hasta que los normandos los desalojaron recién en el siglo XII. No obstante la isla bebió la impronta musulmana y muchos signos de la presencia de esos invasores sobreviven aún hoy.

En este extravío por el mundo, los árabes tomaron contacto con las fuentes griegas y sacaron provecho de ello.

> Los musulmanes heredaron con toda naturalidad un enorme caudal de conocimientos científicos y filosóficos, que luego transmitieron a occidente: la filosofía de Platón y sobre todo la de Aristóteles, de la cual produjeron importantes comentaristas, como Avicena y Averroes. Pero también la geometría, la astronomía y la medicina, de los textos de Euclides, Ptolomeo e Hipócrates, por citar solo a los más conocidos. Particularmente notable fue la adopción islámica del sistema decimal indio, que también transmitieron a occidente, y que significó un avance fundamental en matemáticas[25].

Cuando la invasión árabe a Europa parecía incontenible y la total ocupación del continente una fatalidad inevitable, el franco Carlos Martel (688-741) les salió al encuentro y en el año 736 consiguió vencerlos en Poitiers, frenándolos y confinándolos en los territorios ya conquistados, sin permitirles ir más allá. Una crónica mozárabe[26] de 754 relata la situación.

> Por la mañana, saliendo de sus habitáculos, los europeos divisan las tiendas de los árabes […] enviaron exploradores y pudieron averiguar que todos los ejércitos islamitas habían huido y que durante la noche, calladamente, en apretada columna habían regresado a su patria.

Hemos volcado en el capítulo I la opinión de que el resultado de la batalla de Salamina entre persas y griegos, que se resolvió en favor de estos últimos, hizo que ahora seamos más griegos que persas. Por analogía podría decirse lo mismo de la batalla de Poitiers; si Carlos Martel no hubiera triunfado hoy seríamos más moros que cristianos.

La hazaña de Carlos Martel dio aliento a las siempre latentes intenciones de reconstrucción del Imperio, pero cambiando a Júpiter por el Dios cristiano.

El triunfo sobre un enemigo tan formidable motivó la reflexión acerca de la beneficiosa unión de intereses por encima de las rivalidades de los reyezuelos. Los francos, aunque germanos y recientes ocupantes de la Galia, traían tras de sí una corta pero intensa historia. Habían expulsado a los visigodos, que buscaron refugio en España, sometido a otra tribu bárbara, los burgundios, y ganado el aprecio admirativo de un cronista contemporáneo que anotó que los francos "solo sucumbían a la muerte, jamás al miedo".

Pipino el Breve (715-768), que sucedió a Carlos Martel en el trono del reino franco, concluyó la obra de este haciendo retroceder aun más a los musulmanes y, con el apoyo de la Iglesia que vio en él un providencial aliado, dio inicio a la llamada dinastía carolingia. Pipino fue el primer monarca bárbaro ungido por un papa, Zacarías (679-752). Asimismo el primero que donó tierras a la Iglesia, Rabean, en Italia, y la Pentápolis , también territorio de la Italia medieval formado por las ciudades de Rimini, Pesaro, Fano, Senigallia y Ancona. Se ampliaba así el "patrimonio de San Pedro", que ya contaba con vastas propiedades en el ducado de Kent inglés.

La labor militar de Pipino, que además de hacer retroceder a los árabes también limitó la acción de los reinos bárbaros que desoyeron los llamados a la unidad, fue completada a su muerte por uno de sus hijos, Carlos, que la historia reconoce con el nombre de Carlomagno (*Carolus Magnus*, el Grande, 747-814).

En el año 830, Eginhardo, un intelectual que formaba parte de la corte del rey carolingio, redactó a la manera de *La vida de los doce césares,* de Suetonio, la biografía de Carlomagno, el *Vita Karoli Magni*, la primera de un rey bárbaro. La descripción de la vida cotidiana del guerrero es una preciosa pieza que nos animamos a reproducir, siquiera en parte.

> Fue de cuerpo ancho y robusto, de estatura eminente [imponente diríamos nosotros: medía 1,92 metros; su padre, Pipino, 1,37 metros] sin exceder la justa medida, pues alcanzaba siete pies suyos; de cabeza redonda en la parte superior, ojos muy grandes y brillantes, nariz poco más que mediana, cabellera blanca y hermosa, rostro alegre y regocijado; de suerte que estando de pie como sentado realzaba su figura con gran autoridad y dignidad. Y aunque la cerviz era obesa y breve y el vientre algún tanto prominente, desaparecía todo ello ante la armonía y proporción de los demás miembros. Su andar era firme, y toda la actitud de su cuerpo, varonil; su voz tan clara, que no respondía a la figura corporal. Gozó de próspera salud, menos en sus cuatro últimos años, pues entonces adoleció frecuentemente de fiebres, y al final, hasta cojeaba de un pie. Aun entonces se regía más por su gusto que por el parecer de los médicos, a quienes casi odiaba porque le aconsejaban que no comiera carne asada, según su

> costumbre, sino cocida. Hacía continuo ejercicio de cabalgar y cazar, lo cual le venía de casta, pues difícilmente habrá nación que en este arte venza a los francos. Deleitábase con los vapores de las aguas termales y ejercitaba su cuerpo con frecuencia en la natación, y lo hacía tan bien que nadie le aventajaba. Por eso construyó el palacio en Aquisgrán, y allí habitó los últimos años de su vida. Y no iba al baño con sus hijos, sino con los magnates y amigos y aun con otros subalternos y guardias suyos, de modo que algunas veces se bañaban con él cien y más hombres. Vestía a la manera de los francos: camisa de lino y calzones de lo mismo, túnica con pasamanos de seda; envolvía sus piernas con polainas de tiras, y en invierno protegía hombros y pecho con pieles de foca y de marta; llevaba sayo verdemar y siempre al cinto la espada, cuya empuñadura y talabarte eran de oro o de plata. También usaba a veces espada guarnecida de gemas, pero solo en las grandes festividades y cuando venían embajadores extranjeros. Los trajes extraños, por hermosos que fuesen, los desechaba, de modo que solo una vez, a petición del pontífice Adriano, y otra a ruegos del papa León, se vistió la larga túnica y la clámide[27] y usó el calzado a la usanza romana. En las fiestas ostentaba vestidura entretejida de oro y calzado adornado de piedras preciosas, broche de oro en el manto y diadema cuajada de oro y perlas. En los demás días apenas se diferenciaba del uso común y plebeyo. En el comer y beber era templado, sobre todo en el beber, pues aborrecía la embriaguez en cualquiera, mucho más en sí y en los suyos. Del alimento no podía abstenerse mucho y aun se quejaba de que los ayunos le eran perjudiciales. Rarísimos eran sus banquetes, y solo en las grandes festividades, pero entonces con gran número de convidados. Presentábanle en la mesa no más de cuatro platos, fuera del venado asado, que era lo que más le gustaba. Mientras comía le placía oír alguna música o alguna lectura. Leíansele historias y los hechos de armas de los antiguos. También le deleitaban los libros de San Agustín, principalmente los de *La Ciudad de Dios*. En el vino y en toda bebida era tan parco, que de ordinario no bebía más de tres veces durante la comida. En el verano, después de comer, tomaba alguna fruta con un trago y echaba una siesta de dos o tres horas, desnudándose como por la noche. Interrumpía el sueño nocturno despertándose cuatro o cinco veces, y hasta que se levantaba. Recibía a sus amigos mientras se calzaba y vestía, y también, si se le decía que había un litigio pendiente, hacía entrar a los litigantes, dictaminando allí como si estuviera sentado en el tribunal.

Carlomagno tuvo cuatro esposas que le dieron cuatro hijos y siete hijas legítimas, y se destacó como un padre celoso que jamás autorizó casamiento alguno de su descendencia femenina. Otros dicen que disfrutó de seis concubinas

conocidas que le dieron más de veinte hijos. Al instalar su palacio en el actual solar donde ahora funciona el Ayuntamiento de Aquisgrán, poblado de Renania del Norte-Westfalia, en el límite con Bélgica y los Países Bajos, transformó a la ciudad en el centro cultural cristiano más importante de la Edad Media, prevaleciendo sobre la casi insuperable Roma.

Carlomagno fue alabado por Napoleón Bonaparte, quien admiró su genio militar que, a juicio de algunos historiadores, en realidad nunca tuvo, sino coraje y decisión para llevar adelante sus batallas. Siglos después fue objeto de culto por parte del nazismo, que lo consideró alemán en vez de francés y lo convirtió en un mito nacional que prestigiaba las actividades de desahogo territorial de la Alemania del Tercer Reich.

Carlomagno, siempre con un apoyo papal que tuvo sus altos y sus bajos, y un formidable ejército que algunos testimonios estiman de cien mil hombres, invadió Italia, que según su criterio y de acuerdo con la tradición debía constituir el centro del poder imperial. La ocupó y de inmediato se atribuyó el título de "Patricio de los romanos". La permanencia en Roma le permitió al clero pontificio hacerle presente el reclamo por la famosa "Donación de Constantino", documentada por el primer emperador cristiano, aseguraban, después de haberse curado milagrosamente de la lepra. En señal de agradecimiento, había legado al papado la propiedad sobre todos los territorios que rodeaban la ciudad de Roma, reconocidos, a partir de ese documento, como los Estados Pontificios.

En el Renacimiento, usando el ejercicio crítico que le permitía la época, el humanista Lorenzo Valla (1407-1457), demostró que este documento había sido falsificado, que Carlomagno, incauto o excesivamente creyente, había caído en una trampa.

No obstante el fraude, invisible para Carlomagno, la Santa Sede obtuvo los terrenos que, sorteando durante siglos peligrosos trances, pudo retener hasta 1870. En el tránsito cedió muchas posesiones, pero conservó las italianas hasta que en 1870 se produjo el Resurgimiento, el proceso de unificación de esa nación (la última de Europa que adquirió la unidad nacional). El papa Pío IX (1792-1878) resistió la confiscación, pero toda resistencia fue inútil, cincuenta años después, otro pontífice, Pío XI (1857-1939) y Benito Mussolini (1885-1945), presidente de la República Social Italiana, de corte fascista, firmaron los Pactos de Letrán (11 de febrero de 1929), en virtud de los cuales la iglesia reconocía a Italia como estado soberano, y esta hacía lo propio con la Ciudad del Vaticano, modesto territorio de cuarenta y cuatro hectáreas en que quedaron reducidos los otrora poderosos Estados Pontificios.

Carlomagno fue un militar vencedor, exceptuando de la nómina de sus triunfos el contratiempo de sus acciones en España, cuando en el 778 intentó vanamente independizar a la península del yugo de los ocupantes sarracenos y solo lo consiguió en algunas zonas del norte, pues el sur resistió y le provocó la derrota en Roncesvalles, donde por triste ironía fue traicionado por los vascos que Carlomagno quería liberar de los árabes. Este único contraste del ejército carolingio fue sufrido, en realidad, por Rolando, el sobrino de Carlomagno, quien se hallaba al frente de las tropas y murió durante la retirada de Hispania. El acontecimiento es el tema de una canción de gesta, *El cantar de Rolando* o *Canción de Roldán,* que sobrevivió como una canción tradicional, "el primer gran poema épico [en lengua romance] de la literatura medieval"[28], con algunos arreglos que enmascaraban el fracaso y realzaban al valiente combatiente cristiano.

Con la unificación de un vasto territorio, hacia el 800, Carlomagno había reunido bajo su autoridad a la mayor parte de los países de Europa occidental. La situación lo llevó a reavivar la esperanza de restaurar el antiguo imperio, ahora sobre bases cristianas.

> Parecía natural restaurar en su persona la dignidad imperial, tanto más cuanto que el imperio de Constantinopla, entonces representado por una mujer [Irene], apoyaba a los obispos de oriente en su actitud hostil hacia el papado[29].

Sin embargo hay cronistas que aseguran que este propósito no fue su intención personal, pues a grandes rasgos Carlomagno mantuvo la estructura de poder bárbara, juntando a sus jefes dos veces al año, en otoño para preparar las leyes y en primavera para promulgarlas, sino que fue una opción alentada por la presión del entorno eclesiástico que veía en él el modelo que reunía las tres bases con que se estaba construyendo el edificio europeo: era germano, estaba cristianizado y le pesaban sentimientos amables por la tradición romana. Una crónica contemporánea recoge el momento de la coronación.

> El santo día de la Natividad de Nuestro Señor, el rey vino a la basílica del bienaventurado Pedro, apóstol, para asistir a la celebración de la misa. En el momento en que, ubicado delante del altar, se inclinó para orar, el Papa León le puso una corona sobre la cabeza, y todo el pueblo romano exclamó: "A Carlos Augusto, coronado por Dios, grande y pacífico emperador de los romanos, vida y victoria". Después de esta proclamación, el pontífice se prosternó delante de él y le adoró siguiendo la costumbre establecida de la época de los antiguos emperadores, y desde entonces, Carlos, dejando el nombre de Patricio, lleva el de Emperador y Augusto.

En una lámina de Juan Fouquet, actualmente en la Biblioteca Nacional de Francia y realizada en 1460 para ilustrar las *Grandes crónicas de Francia,* escritas para tener registro de todos los reyes de esa nación, se muestra el momento en que el papa le ciñe la corona a un Carlomagno arrodillado.

Eginardo asegura que Carlomagno jamás hubiera entrado a la iglesia si hubiera sospechado de las intenciones de coronarlo con la diadema de emperador. Otros historiadores afirman que, aceptada la poca voluntad de Carlomagno, la Iglesia insistió en darle el título de emperador en agradecimiento por la restitución de los Estados Pontificios. En el caso de que fueran ciertas estas conjeturas, el poco apego por el cargo del rey franco fue superado y el papa León III lo coronó emperador el significativo día de navidad del año 800. "Desde entonces el nuevo augusto fue reconocido como el hijo predilecto de la Iglesia, su brazo armado y el restaurador de la antigua grandeza romana"[30].

No era una afirmación vanidosa: Carlomagno dominaba el área donde siglos antes había imperado la autoridad romana, quedando al margen solo la zona británica dominada por los reyes anglosajones y la España ocupada por los sarracenos. Debido a la hazaña, el resto del mundo le rindió homenaje: el califa de Bagdad, Harún-al-Rachid le obsequió objetos muy valiosos y el patriarca de Jerusalén le ofreció las llaves de la ciudad santa.

Carlomagno era iletrado, firmaba con una cruz flanqueada por las letras R y K, aunque algunos historiadores afirman lo contrario. G. de Bertier de Sauvigni expresa que "Carlos leía y hablaba el latín tan fácilmente como la lengua franca; entendía el griego, tenía nociones de matemáticas y de astronomía y durante las comidas le gustaba hacerse leer fragmentos históricos o de las Sagradas Escrituras"[31]. Es preciso señalar que el analfabetismo no era un anatema de época, hay historiadores que apuntan que en tiempos de Carlomagno eran muy pocos los sacerdotes, entre los miles que cumplían la misión de celebrar el sacrificio de la misa y administrar los sacramentos a sus fieles, que sabían leer y escribir. Vale decir, sacerdotes incapacitados de leer la Biblia, que sin embargo la difundían entre los creyentes.

Carlomagno gobernó durante una cantidad de años extraña para la época, cuarenta y tres, rodeado de intelectuales que le dieron el brillo cultural que él no le podía ofrecer al período carolingio. Se rodeó de mentes importantes; sumó a su corte al benedictino Pablo Diácono, que murió en el 800, cuando su líder era coronado emperador; al catalán Teodulfo, encargado de los asuntos teológicos y autor del himno *Gloria, laus et honor*; que formaba parte de la liturgia del Domingo de Ramos; y al anglo-sajón Alcuino de York (735-804), quien fue el brazo educacional de la corte carolingia, a cargo de diseñar el sistema de enseñanza del latín para el pueblo, para la corte y para Carlomagno mismo.

Impulsado por su entusiasmo cristiano, el emperador modificó el criterio de evangelización que hasta ahí había propugnado la Iglesia, apoyada más en el convencimiento que en el rigor. Por ello el catequista elocuente pero inofensivo asumía un gran riesgo, y fueron innumerables los monjes desvalidos de toda defensa que perdieron la vida. Como ejemplo, el del monje inglés San Bonifacio (680-754), quien se atrevió a arrancar con sus manos el árbol de Wotan, sagrado para los germanos, acto que le atrajo el martirio y le costó la vida. Existe otra versión del hecho, que también le produjo la muerte tras suplicio. Según esta, Bonifacio cortó un fresno, consagrado a sus dioses por los germanos, y lo reemplazó por un pino. Como consecuencia de este acto, se le atribuye a San Bonifacio la invención del árbol de Navidad.

Como se dijo, Carlomagno actuó contra los infieles con una energía desconocida: condenó a muerte a aquellos que se negaran a recibir el agua bautismal o comieran carne en días de Cuaresma[32]. Con esta iniciativa invitaba a emular la *jihad* de los musulmanes, comenzando a tomar cuerpo en la Iglesia el concepto de cruzada, que la cristiandad asumirá con toda decisión un par de siglos más tarde.

La Alta Edad Media (años 800 al 1100). El feudalismo

Con la muerte de Carlomagno (814) concluye su empresa, que algunos historiadores denominaron, acaso en forma exagerada, "renacimiento carolingio", y que terminó en frustración. "El imperio que deseó reconstruir es un proyecto que muere con él"[33].

Los reyes carolingios que sucedieron a Carlomagno no tuvieron ni el temperamento militar ni la visión política del gran emperador. El primero, Luis el Piadoso (778- 840), intentó solidificar, como su apodo lo indica, la relación con la Iglesia. También designado emperador por el papa, quiso asegurar en vida la continuidad gubernamental, y en el 817 dio títulos y tierras a sus hijos. A Lotario I, el más ambicioso, le concedió las capitales imperiales de Roma y Aquisgrán; a Pipino de Aquitania los territorios occidentales; y a Luis el Germánico los orientales. Semejante reparto tuvo corto aliento, el nacimiento de un cuarto hijo, Carlos el Calvo, alteró el equilibrio ya que su madre, Judith, reclamaba para él similares privilegios a los concedidos a sus hermanos. En este clima de beligerancia y colisión de intereses, la presión recayó sobre Luis el Piadoso, quien inhábil y pusilánime, y sin el respaldo de los eclesiásticos que tanto lo habían apoyado, resignó el cargo en el 832. En esas circunstancias, arrodillado ante los obispos, pidió perdón por sus pecados e hizo penitencia, ofreciendo un ejemplo de humillación pocas veces visto en un emperador. Sin embargo el gesto, tan agraviante para su persona, le permitió

recuperar el apoyo de dos de sus hijos, Carlos y Pipino, que se volcaron a su favor y enfrentaron a Lotario que, por ser dueño de Roma y Aquisgrán, había sido beneficiado con la porción más importante.

En medio de estas hostilidades, fue imposible mantener en el poder a la estirpe carolingia. Primero fueron los otones quienes los desalojaron de Germania (que desde Carlomagno ya podemos considerar un territorio con cierta unidad nacional, aunque todavía tibiamente se podría usar el nombre de Alemania para reconocerlo), y, luego, de las tierras francas por Hugo Capeto (938-996), gestor de la unidad francesa como nación e iniciador de la mítica dinastía de los capetos, que por más de mil años reinó Francia.

Como se relata con más detalle en el capítulo correspondiente, por estas fechas nace el retoño de la nación inglesa. Guillermo el Conquistador (1027-1087), aunque normando y por lo tanto súbdito de la corona francesa, se hace coronar rey de la isla que había ocupado en 1066, en una ceremonia que tuvo lugar en la abadía de Westminster.

En medio de estas circunstancias, el papado aparecía abandonado a su suerte; "Pedro no puede contar ya con ningún César", clamaba la Iglesia. Le costaba mantener la fidelidad de los devotos, atraídos por la prédica de sectas que, aun en su pequeñez y escasez de doctrina, hacían creer en remedios mágicos para el negro futuro, ya que para el año mil se anunciaba el ocaso del mundo, donde todos los seres serían sometidos al Juicio Final (algunas de estas congregaciones sobrevivieron hasta hoy y siguen sosteniendo lo mismo, aunque cambiando la fecha de la debacle; el 2014 para los Testigos de Jehová).

La Iglesia se defendió inventando el concepto de hereje (según la RAE, persona que disiente o se aparta de la línea oficial de opinión seguida por una institución, una organización, una academia, etc.), que luego le será tan útil para combatir a Lutero. Mediante este anatema persiguió a todo aquel que abandonaba la fe cristiana para adherir a las propuestas tremendistas. Pero esta parte de la feligresía se defendía alegando que adherían a una situación ya prevista en el Apocalipsis del Evangelio, donde se establecía con claridad que concluido los mil años del encierro de Satanás, el mal invadiría el mundo y comenzaría el tiempo de las tribulaciones, pero, solo durante un breve período de tiempo; transcurrido este, se instauraría un reino terrenal perfecto, imagen del Paraíso, que precedería al fin del Mundo.

De un modo o de otro, el pueblo llano y los grandes señores –en esto hay poca distinción entre unos y otros–, fueron ganados por las variadas supersticiones nacidas a poco de la llegada de ese año, que, fatídico, acabaría con el mundo o al menos lo hundiría en la carestía, las epidemias y cualquier otro tipo de calamidades. Un eclipse y el paso de un cometa –que el sacerdote Ademar de

Chabannes le otorgó forma de espada–, aumentaron la zozobra y el miedo; estas expresiones de la naturaleza cósmica parecían darle razón a los agoreros. El monje borgoñés Raoul Glaber agregó espanto mediante sus crónicas, hoy ingenuas, pero de tremendo impacto en la época.

Pese a este desconcierto y la amenaza de la inminente llegada del año mil, el fantástico sueño de recuperar el Imperio no había cedido del todo, y para algunos, al margen de tanto sentimiento derrotista, siguió siendo un objetivo. Y fue el rey de los alemanes, Otón I el Grande (912-973), miembro de la dinastía que había desalojado a los carolingios de Germania, quien dio impulso a otro ensayo y creó el Sacro Imperio Romano Germánico en 962, denominación que en realidad adquirió recién en el 1512; con anterioridad se lo reconocía como Sacro Imperio Romano y en tiempos del fundador Otón simplemente como Imperio Romano. En una ceremonia realizada en la basílica de San Pedro, Otón I se erigió emperador de los estados de la Europa central que habían pertenecido a los carolingios. Contaba en su favor con varios éxitos bélicos obtenidos contra los bárbaros, había derrotado a los francos, a los lombardos, a los eslavos y, en el oriente, a los peligrosos magiares. También exhibía una triunfal conquista de Roma, en poder de un carolingio, Lotario, donde se instaló y donde, en el 936, fue investido con el título que en vida se le había sido concedido a Carlomagno, "Patricio de los romanos". Ya en el trono, sumó la eficaz ayuda de la alta jerarquía eclesiástica –en manos de sus amigos y familiares– y logró consolidar rápidamente una posición que lo habilitaba para restaurar el añorado pasado.

Sin embargo su obra también quedó inconclusa; tampoco pudo ser completada por su hijo, Otón II (961-983), ni por su nieto, Otón III (980-1002), quien tuvo el raro mérito de ser designado rey a los tres años de edad y emperador a los dieciséis, situación de la cual disfrutó muy poco, ya que murió a los veintiuno, cuando marchaba a Italia para aplacar una revuelta en su contra. Su muerte tronchó el derrotero de un soberano de prometedor futuro. De esmerada educación y cultura, daba, como todos los cristianos, notoria importancia a Roma, cuna del imperio en reconstrucción. Fue por eso que se hizo coronar en esa ciudad, en el año 996, por el papa Gregorio V, su primo. De inmediato estableció su corte, fiel al modelo latino, y se instaló en el Palatino desde donde fortaleció alianzas, en especial con el papa designado en el 999, Silvestre II, también un erudito, muy versado en ciencias árabes.

Cuando Otón III murió volvieron a diluirse los resultados de la gesta. Su inhumación al lado de la tumba de Carlomagno adquiere un carácter simbólico inocultable: ambos ambicionaron lo mismo y ambos fracasaron en el deseo de que luego de su muerte los sobrevivieran sus sueños. Aunque el Sacro Imperio Romano Germánico que Otón III comandó en su apogeo siguió su marcha histórica, y tuvo

una larga vida, a medida que avanzaba en el tiempo se iba convirtiendo en una figura dañada, más simbólica que efectiva, desconocida, o, peor, ignorada por los reinos absolutistas que iban naciendo y creciendo a su alrededor. El historiador francés Fernand Braudel marca el 1250 como fecha de extinción del Sacro Imperio Romano Germánico, acaso porque en ese año se produjo otra gran crisis de mando, que en honor a la síntesis obviamos describir. Muchos años más tarde será Napoleón I quien le asestará el golpe final, decretando su disolución definitiva en 1806.

La agonía del imperio otoniano había comenzado cuando, a la muerte de Otón III, la Iglesia se declaró en rebeldía y desconoció el poder de sus sucesores. Mediante la gran labor del ya citado papa Gregorio VII (1020-1085), un coloso en la lucha de sostener y afirmar el poder de la Iglesia, se consiguió el desprendimiento de la institución de la influencia monárquica, quitándoles a los emperadores el consentimiento de actuar sobre ella, con medidas tales como la designación del pontífice. La teocracia pontificia, término que le cabe mejor al ciclo que inició Gregorio VII, fue sostenida por sus continuadores, para afirmar la soberanía de la institución en los asuntos eclesiásticos e ir aun más lejos. Fundados en la convicción de que todo su poder provenía de Dios, los teócratas de Roma invirtieron la situación, autorizando que los papas pudieran castigar con la excomunión a los reyes en función de sus pecados, y, asimismo, cuando las cuestiones alcanzaran un alto grado de gravedad, separarlos de sus coronas.

Esto generó, por supuesto, el rechazo de algunos soberanos, que alzaron armas para contradecir las aspiraciones de la Iglesia. El germano Enrique IV (1050-1106) enfrentó al papa en 1077, dándole status a un conflicto que la historia recoge como la "querella de las investiduras", y que se puede resumir como la disputa entre pontífices y emperadores sobre quién ejercía el poder sobre el cielo y quién sobre la tierra. Hubo conciliadores que intentaron darle a cada uno lo que parecía pertenecerles –el cielo al papa, la tierra al emperador–, pero solo obtuvieron breves períodos de concordia, ya que algunos de los dos poderes cometía un acto –un asesinato, por ejemplo–, que rompía la armonía y reanimaba el conflicto.

Otra rebeldía contra el papa, la de Enrique V (1086-1125), hijo de Enrique IV, que en 1122, bajo su condición de emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, le exigió al vicario la potestad de otorgar investiduras eclesiásticas, fue desactivada cuando perdió el apoyo de los príncipes alemanes que, muy temerosos de la excomunión papal, que ya había alcanzado a Enrique IV, le quitaron asistencia.

Cabe anotar que el firme gesto del papa Gregorio VII, con que desafió y derrotó a Enrique IV, estuvo acompañado por una mirada severa hacia adentro del organismo eclesial, minado por la corrupción de clérigos y prelados que en gran número habían caído en la simonía (la venta de los cargos eclesiásticos) y el concubinato. En función del interés por sanear la situación, Gregorio VII

tomó disposiciones revolucionarias, entre ellas la imposición del celibato sacerdotal (inexistente antes de su papado; Gregorio Magno, un sacerdote ejemplar, fue padre de un hijo), destinado a impedir que los sacerdotes tuvieran descendencia y evitar, en este mundo medieval tan proclive a privilegiar los parentescos, la adquisición de derechos de herencia que permitieran el reclamo de cargos eclesiásticos por vía familiar. Gregorio VII compendió la nueva política papal en veintisiete normas incluidas en los *Dictatus papae*, que para nuestros intereses pueden ser resumidas en tres puntos.

- El papa está por encima de los fieles, clérigos y obispos, de todas las iglesias nacionales o regionales y de todos los concilios.
- Todos los príncipes, incluido el emperador, deberán quedar sometidos al papa.
- La Iglesia Romana no ha errado en el pasado ni errará en el futuro.

Los papas siguientes fueron fieles a esta política teocrática de Gregorio VII, en especial Inocencio III (1161-1216), quien convocó el Concilio de Letrán en 1215 para reforzar las obligaciones y restricciones que deberían regir la vida de los fieles. La vigorosa acción de Inocencio III no disimulaba la vocación, que estaba incluida en el concepto de teocracia pontificia, de situar el poder espiritual por encima del poder temporal, lo que mantenía en grado álgido la querella de las investiduras.

El largo conflicto fue atenuándose con el paso del tiempo y la fatiga de los contendientes, para cesar, al menos en sus aspectos más cruentos; en 1122, bajo el papado de Calixto II (1050-1124) y del derrotado emperador del Sacro Imperio Romano Germánico Enrique V (1086-1125), se firmó el Concordato de Worms que establecía un acuerdo entre la Santa Sede y el Sacro Imperio, dividiendo con bastante claridad los campos laico y religioso.

Todos estos acontecimientos distrajeron a los últimos carolingios y a los primeros otones de la amenaza de una nueva invasión bárbara que iba a asolar a Europa. La ola fue encabezada por los mongoles, los eslavos, los normandos y, con mayor convicción y poderío bélico, de nuevo por los musulmanes, que llegaron a dominar el tránsito naval del Mediterráneo. Ante la imposibilidad de establecerse en forma definitiva en los territorios europeos, que por todo lo acontecido ahora estaban mejor defendidos, los invasores acudieron al saqueo y la depredación.

La necesidad de protegerse de este azote fue dando nacimiento a una particular forma de división política, reconocida como "feudalismo", que nació en el siglo ix, alcanzó su madurez en el siglo xi y su máximo apogeo en los siglos XII y XIII. El lugar de implantación fue Normandía, pero pronto el sistema se extendió a

toda Europa. Consistía en la aceptación de que el territorio pertenecía a un solo soberano (reyes, duques, marqueses o condes), quien cedía los feudos a sus barones que, a cambio de semejante obsequio, le juraban fidelidad. De este modo la partición mucho más fragmentaria de las tierras –nada de imperios o grandes territorios–, quedaba bajo el mando de un caballero que contaba con un número mesurado de vasallos, siervos para laborar la tierra y soldados para defenderla. La defensa de estos pequeños predios era mucho más fácil de asumir, pues se requería de un ejército de menor envergadura (mesnada o hueste) y de escasos armamentos, ya que los límites a controlar y amparar eran mucho más estrechos.

> El feudo se caracterizó […] por ser una unidad económica, social y política de marcada tendencia a la autonomía y destinada a ser cada vez más un ámbito cerrado […] La sociedad feudal empezó a trazar los rasgos característicos de su organización en la época de los reinos carolingios, pero sería en el transcurso del siglo IX cuando habría de adquirir su fisonomía precisa, que perduraría con pleno vigor hasta el siglo XIII[34].

Además de la de Romero, aportamos otra definición de María Elvira Bermúdez que tal vez arroje aun más claridad sobre el asunto.

> La violencia incesante y la dificultad de comunicación entre territorios muy alejados unos de otros, trajeron consigo una mengua considerable de los poderes centrales y, como consecuencia ineludible, el surgimiento de una aristocracia guerrera que se apropió de gran parte de las tierras que pertenecían al Imperio. Los viajes se volvieron muy arriesgados, especialmente para los mercaderes. Al desaparecer la moneda común –romana– y las leyes generales –romanas– los mercaderes de Galia, por ejemplo, no podían negociar con los de Italia. La enfermedad y la invasión despoblaban las antiguas colonias y se hizo necesario adoptar formas defensivas destinadas a lograr la subsistencia a través de la autosuficiencia. Esas formas fueron los feudos[35].

La estructura de la sociedad feudal guarda cierta complejidad, hasta el punto de que las fuentes suelen diferir acerca de cómo estaba compuesta esta relación del señor feudal con su vasallo, entendido este pacto como el que designa el vínculo de fidelidad y dependencia laboral que una persona establece con otra, quien, a su vez, se hace cargo de la protección militar del conjunto. Hay que marcar bien las diferencias de este régimen con el esclavismo. En el feudalismo debemos hablar de una comunidad de individuos ubicados en estamentos, no en clases sociales, que carecían de toda posibilidad de ascenso o descenso del lugar que ocupaban (el que nacía pobre moría pobre); y entre estos estamentos se establecían pactos de

explotación que constaban de vías de contribución e impuestos más o menos similares en todos los lugares donde regía el sistema. En el esclavismo, en cambio, todo lo que se producía era para el amo.

Los siervos contraían con el señor el llamado "contrato feudal", mediante el cual se les acordaba el derecho de labrar las tierras bajo un régimen de obligaciones que, en los comienzos del sistema, solo consistía en donar tres días de trabajo al propietario, guardarse para sí el producto de los otros tres y practicar obligatoriamente el descanso dominical religioso, impuesto siglos atrás por Carlomagno.

Es necesario destacar que el siervo quedaba atado de por vida a la tierra que le había sido concedida; si por alguna razón el caballero cambiaba de castillo, el labrador no podía seguirlo, sino quedaba sometido al nuevo señor que ocupada la residencia desalojada. El siervo pertenece a la tierra y no al señor feudal. Romero ratifica esta información. "El siervo estaba […] atado a la gleba[36] y formaba parte de ella, hasta el punto de que era transferido de un señor a otro cuando se transfería la tierra"[37].

Estos señores feudales eran propietarios de un territorio de medidas módicas que le permitían protegerlo de codiciosos vecinos o crueles invasores con las fuerzas propias, que concentraba en su castillo, construido a manera de fortaleza por lo general en el lugar más alto del feudo; con preferencia se elegía una colina cercana a algún río o camino transitable, pues la salvaguarda de la seguridad no excluía el contraataque contra el enemigo atacante. La arquitectura de los castillos se fue perfeccionando en función de estos propósitos de defensa, de modo que las torres rectangulares fueron transformadas en cilíndricas, para evitar los ángulos y aumentar la eficacia de la protección. Cuando la fuerza de la amenaza lo ameritaba, el caballero convocaba a sus siervos (la prestación militar era obligatoria) y los armaba para que se sumaran a la defensa.

> La magnitud de los castillos fortificados dependía de la cantidad de gente que viviera en ellos. De hecho, alojaban y protegían a la vez a la numerosa familia del señor, a sus sirvientes (y sus familias) e incluso a sus campesinos más próximos. Algunos castillos fortificados fueron los predecesores de la ciudad, que también incluía a todo tipo de individuos, de todas las edades y todos los oficios[38].

La invulnerabilidad de estos castillos fue desactivada con la invención de la artillería, de las bombardas impulsadas por la pólvora, que eran capaces de agujerear las gruesas paredes o superar por lo alto las murallas protectoras. Este tema será desarrollado más en extenso en el capítulo referido al Renacimiento,

ya que la aparición de las armas a base de pólvora se produce, en realidad, durante ese período.

Aunque solemos olvidarlo, el título de "caballero" deviene de caballo, un animal desconocido y, por lo tanto, para nada empleado en la antigüedad clásica. Hay datos que indican que los primeros ejemplares fueron introducidos en Europa en el siglo VII, probablemente desde Asia y eran muy costosos. El caballero es el señor que posee un caballo al cual monta para la guerra y para los torneos, que a veces exigían verdaderas proezas equinas, más peligrosas aún que la batalla. El entrenamiento para preparar a los caballos para estos menesteres demandaba años.

El uso del caballo en la guerra y en los torneos generó la invención de objetos que se desconocían o se utilizaban de otra manera. En primer lugar la armadura del caballero, compuesta por una cota de malla y un yelmo en la cara que lo protegía de las lanzas enemigas. Este resguardo a veces se extendía al animal, que avanzaba acorazado y también con la cabeza cubierta. Hay que sumar los estribos, que le permitían al jinete mantenerse con mayor firmeza sobre el animal y la silla de montar. Como dice Le Goff, semejante equipo hacía del caballero un hombre ruidoso, porque el entrechocamiento de tanto metal generaba un estruendo que, imaginamos, sobresaltaba la calma cotidiana en ciudades y caminos casi sin ruidos, con excepción de los que producía la naturaleza. El séquito que solía acompañar al señor guardaba los mismos recaudos, de modo que la marcha del conjunto era un acontecimiento de alboroto que no podía pasar inadvertido.

Este equipamiento –el caballo, las planoplias[39], las armas–, era caro, por lo que entre los miembros de esta misma clase se advertían diferencias evidentes; había caballeros más o menos ricos, más o menos entorchados de oro, plata y hierro, junto con otros que no podían exhibir semejantes lujos.

Las batallas se planteaban entre un grupo a caballo que atacaba, en masa, a otro grupo que lo esperaba igualmente montado. En ese entrevero era difícil un recorte, un enfrentamiento individual entre combatientes, episodios que tienen efecto solo en el cine de Hollywood, donde el héroe del film identifica en medio del desmadre al villano y lo obliga a un desafío personal. Si bien el objetivo era la destrucción del enemigo, su muerte, la recompensa más buscada era la toma de prisioneros, por los cuales se podía, finalizadas las hostilidades, pedir un rescate, más alto a medida que subía el rango del combatiente capturado.

Los torneos alcanzaban un grado de violencia que producía heridos y muertes (en uno de ellos murió un rey de Francia, Enrique II), lo que alarmó a la Iglesia que consiguió, además de condenarlos primero, suspenderlos en el siglo XII. Sin embargo volvieron a ponerse de moda en los siglos XV y XVI. El escritor escocés Sir

Walter Scott (1771-1832) es el autor de *Ivanhoe*, novela donde se relata en detalle los pormenores de un torneo[40].

La invención y la generalización de las armas de fuego, cuestión que como dijimos trataremos en el capítulo sobre el Renacimiento, llevaron al desuso estos juegos peligrosos y también cambiaron la forma de hacer la guerra.

"Armarse caballero" requería de una ceremonia de alto contenido religioso, casi un sacramento, puesto que los caballeros debían dar muestras indubitables de su fidelidad cristiana.

> Para convertirse en caballero, había que pasar por la Iglesia y sus representantes, obispos, sacerdotes y monjes […] El caballero se comprometía ante Dios, su hijo Jesús, la Virgen María [que en la Edad Media había alcanzado un alto estado de devoción y con exageración se quiso incluirla como la "cuarta persona" de la Santísima Trinidad] y los santos durante una ceremonia especial llamada la "armadura"[41].

Este acontecimiento fue sencillo en sus comienzos, requería que el pretendiente, con veintiún años cumplidos y equipado con armadura y yelmo, recibiera la "pescozada", que consistía en un golpe de fuerza simbólica que el señor feudal, o el mismo rey, le dada en el pescuezo con la espada. Luego la Iglesia pidió intervención en la ceremonia y cambió el protocolo dándole la solemnidad e importancia manifestada por Le Goff, porque de ese modo seducía con el oropel a los caballeros que necesitaba para emprender las cruzadas. La Iglesia transformó el acto en un rito, dándole una etiqueta religiosa que cargaba de responsabilidades al iniciado, no solo con su señor sino también con la institución religiosa, a la cual tenía que servir cuando ella lo convocara.

Los caballeros feudales gozaban de prerrogativas: estaban exentos del pago de impuestos, sus armas y sus caballos eran inembargables. Su palabra era una garantía que no requería de otra cosa, podía sentarse a la mesa de un rey, de un señor y de otros caballeros, sus pares (algo que jamás se le hubiera permitido a un campesino), y debía de tratárselo de don o de señor. La partícula "de" que procedía al nombre o al título y antecedía el nombre de una localidad (Carlos de Blois o Conde de Montford, por ejemplo), señalaban claramente el carácter de señores y dueños de las tierras situadas en las regiones mencionadas. Si el caballero faltaba a sus juramentos, era despojado de todos sus atributos reales y simbólicos, su armadura era tratada como un deshecho y rodaba por la calle atada a la cola de un caballo, mientras los heraldos pregonaban su nombre y su condición de traidor. En la iglesia se lo rociaba con agua caliente mientras los monjes rezaban las oraciones destinadas a los difuntos. La condena final podía ser la muerte.

La mitología caballeresca se inicia con las cruzadas y se acentúa cuando los trovadores del siglo XII y XIII lo cuentan como protagonista de sus gestas heroicas, en muchísimos casos muy alejadas de la verdad.

Por encima de los caballeros y de los señores feudales, sean cual fuere el título que detentaran, se situaban los reyes. Tómese nota que el occidente romano reconocía como máxima autoridad a la figura del emperador, al cual se le rindió culto como si se tratara de una divinidad. Los reyes, pese a que muchos de ellos pugnaron por alcanzar esa misma categoría y, en consecuencia, todos los beneficios con que contaban sus antecesores imperiales, adquirieron solo un módico carácter sagrado, provocado sobre todo por la solemnidad de la ceremonia de consagración, para la cual siempre contaban con el patrocinio de la Iglesia en alguna célebre catedral del continente.

Ya nos referimos a que el acceso al trono se obtenía de dos formas: por elección o por nacimiento, aunque la última opción era la más frecuentada. Con este procedimiento una dinastía mantenía la continuidad en el poder, delegando el mando de padres a hijos, el hijo primogénito. Miles de páginas podrían llenarse con el simple relato de las contiendas de sucesión (hasta aquí, nosotros hemos llenado algunas), pues la designación del nuevo soberano traía consigo la insatisfacción del o los postergados, que como mejor argumento solían hacer valer sus derechos mediante las armas.

Por otra parte, los señores feudales, en atención que la afirmación de un poder central les mermaba autoridad, rechazaban de muchas maneras, implícitas o explícitas, la presencia de un monarca situado por encima de ellos. A veces también acudían a las armas para poner en jaque la autoridad del monarca. En estos casos, los reyes, cuando contaban con fuerzas para actuar, por lo general aportadas por otro señor feudal, eran siempre los jefes militares de la campaña, exponiendo la vida en el encuentro. Shakespeare echó mano a estos acontecimientos para crear las acaso más grandes crónicas históricas que produjo el teatro de todos los tiempos.

Las mujeres obtuvieron en la Edad Media, y mucho más en el ciclo feudal, una valía de la que nunca habían gozado antes. Si bien no alcanzó para ocupar el lugar del hombre –el hombre mandaba, el hombre iba a la guerra, el hombre administraba la economía familiar–, la mujer se vio beneficiada por las progresistas medidas de la iglesia cristiana de Gregorio VII que prohibió, y con mucha firmeza, la poligamia y el divorcio. Asimismo la Iglesia impuso la ceremonia del matrimonio, que se convierte en tal con el consentimiento de los dos contrayentes ante el altar; del hombre, legalmente adulto a los catorce años, y de la mujer, adulta a los doce. Es cierto que para la mujer esta posibilidad de optar por un marido a su gusto fue transformada en una formalidad incumplida; eran los padres, más allá de los deseos de la hija, quienes elegían el pretendiente ventajoso (este fue, *¿y*

todavía es?, tema de conflicto de cientos de novelas, obras de teatro y filmes). Las mujeres se encontraban obligadas a conservar la virginidad hasta el matrimonio, ya que se consideraba legítimo que los maridos las repudiaran si en la noche nupcial advertían que ellas ya no estaban en condiciones de ofrecerles el "regalo del alba".

La Iglesia llegó a tener una participación decisiva en esta organización feudal. Se desentendió de la guerra, tarea de los caballeros (al menos hasta que los papas imaginaron las cruzadas), pero los frailes se ocupaban de todos los restantes menesteres de la vida cotidiana y social, tal como la enseñanza (sin mucho esmero, porque la mayoría de la población era y seguía siendo analfabeta), los ya citados contratos matrimoniales, las ceremonias bautismales y los sacramentos funerarios que se realizaban en cementerios bajo su control.

> Del nacimiento a la muerte, la Iglesia impregnaba casi todos los aspectos de la vida. Con poderes espirituales y temporales estrechamente entrelazados, ofrecía sustento al alma y servía como poderosa autoridad cívica[42].

Para su mantenimiento la Iglesia recibía el diez por ciento de la producción campesina (el diezmo, una práctica a la que aún hoy se obligan los feligreses de algunas sectas protestantes), y, asimismo, recibía sustento de la propiedad de los campos que le habían donado los señores y donde establecían unidades de producción similares a las del resto del mundo medieval, recibiendo el tributo económico de los labradores como si los clérigos fueran señores feudales.

El mundo eclesial guardaba particularidades que, obviamente, lo diferenciaba del de los laicos. Había monjes o sacerdotes ordenados y, por lo tanto, con autoridad para suministrar los sacramentos –bautizar, confesar[43] y celebrar misa–. Estos sacerdotes, que conformaban lo que se llamaba el clero secular, por encontrarse en continuo contacto con la población, eran quienes se encargaban de la administración de una parroquia, incluida esta en el marco de una diócesis, que regimentaba un obispo, algunos de los cuales llegaron a tener más poder que el mismo papa.

Otros frailes, a los cuales se los distinguía como regulares, los ya mencionados anacoretas o eremitas, optaban por la vida retirada de los monasterios, con poco contacto con el exterior.

Ya se dijo que los curas fueron obligados por la propia Iglesia a ser célibes a partir de Gregorio VII. Hasta ese entonces las nupcias de los sacerdotes eran naturales, como también natural que tuvieran descendencia, consecuencias que se evitaron con estas medidas.

Las mujeres dedicadas a la religión, las monjas, no tenían participación en la liturgia y vivían en un estado de parcial ostracismo en el interior de los monasterios. La evolución de estas congregaciones hasta llegar a formas participativas de la vida de la sociedad (anotamos el ejemplo contemporáneo de la cofradía de la madre Teresa), inadmisible en la Edad Media, se comienza a producir en la Edad Moderna, y. aun más, cuando por cuestiones de crisis interna (carencia de sacerdotes, por ejemplo) la Iglesia necesitó de una actividad más militante de todos sus fieles.

Los mendigos eran un elemento de presencia habitual en la sociedad feudal y que, como tal, no recibían la repulsa que padecieron con posterioridad. La mendicidad no era humillante –Jesús la había ejercido–, y la Iglesia al igual que los señores sentían el deber de asistirlos y ayudarlos, mediante la caridad.

En cuanto a los enfermos, la Iglesia se ocupó de ellos fundando, a partir del siglo XIII, los primeros hospitales, llamados "hoteles de Dios". La sociedad pudiente recurría a los médicos judíos, quienes habían desarrollado la mejor medicina de la época (la reina Isabel I de España, la Católica, la soberana que firmó la expulsión de los judíos de España, cuidaba su salud con los servicios de un médico de ese origen).

Sin duda, como se dijo al principio, asustaba la peste pero la enfermedad más temida era la lepra. Los leprosos, a los cuales se los creía portadores de contagio, eran marginados de modo brutal. Debían habitar fuera de las ciudades, se les impedía beber de las fuentes o nadar en los ríos y su proximidad a las urbes, nunca bien recibida, debía ser anunciada por una matraca que los enfermos, todos vestidos con un distintivo y severo uniforme gris, estaban obligados a hacer sonar.

La tercera gran plaga, poco citada por los historiadores de la vida doméstica del Medioevo, era la disentería (tifus) provocada por las escasas o nulas condiciones de asepsia de los alimentos consumidos.

Como es natural, este régimen feudal fue presentando cambios, por lo general arbitrarios y regresivos para quienes ocupaban los escalones más bajos de la escala social. Los caballeros y la Iglesia fueron sumando obligaciones al contrato inicial de sumisión sin que a su vez se sumaran favores a la contraprestación. Fanáticos de la caza, los señores de a caballo solían cruzar los campos arruinando sembradíos o desbaratando cosechas; asimismo invadían la privacidad de las familias campesinas, invocando el famoso derecho de pernada que, con frecuencia, y en contra de la superstición popular, era más simbólico que efectivo. En vísperas de la Revolución Francesa, los trabajadores rurales sometidos a la servidumbre en ese país, el más feudal de Europa, debían de

cumplir con casi doscientas obligaciones establecidas por escrito. Quizás este dato dé razón a los historiadores marxistas, quienes consideran que el feudalismo no fue solo un fenómeno de cuatro siglos, del IX al XIII, sino que se inició en el siglo IV y se extendió hasta el XVIII.

Las cruzadas

Desde Constantino, el último emperador romano cristiano, Jerusalén constituía el lugar santo de obligada peregrinación. Instalada la ciudad en el antiguo territorio de Judea, fue arrasada por el emperador romano Tito (39-81), que junto con la invasión y toma del reducto produjo la segunda destrucción del Templo de Salomón (la primera fue responsabilidad de los babilonios, en el siglo IV a.C.)[44]. El Templo contenía el Arca de la Alianza y las Leyes que Yahvé, el nombre que Dios se dio asimismo cuando se las otorgó a Moisés en dos tablas de piedra en el Monte Sinaí. El emperador romano Adriano (76-138), emprendió la reconstrucción de la ciudad como una provincia romana. Ante el fracaso de los gestos de conciliación con los zelotes[45], irreducible secta del judaísmo, castigó cruelmente a todos sus habitantes y cambió el nombre de Judea por el de Palestina.

Jerusalén era también, un sitio santo para los musulmanes, pues su profeta Mahoma, después de morir, había sido trasladado allí por el arcángel Gabriel en un viaje nocturno; allí habría hablado con los profetas que le habían precedido, y, finalmente, desde la Roca, había ascendido hasta el trono de Alá en el paraíso. Los seguidores de Mahoma identifican la explanada del Templo hebreo de Jerusalén como el lugar donde ocurrieron estos hechos, y donde construyeron la mezquita de al-Aqsa (la tercera en importancia en el mundo musulmán, después de las de la Meca y Medina), coronada por la cúpula de la Roca. Esta coincidencia de lugares santos explica y profundiza muchos de los conflictos políticos que en la actualidad tienen lugar en la zona.

Hasta que Jerusalén estuvo en poder cristiano, bajo el dominio del Imperio Romano de Oriente, se había instalado un buen número de iglesias, conmemorativas de diversos pasajes de los evangelios, tales como la anunciación o la natividad, que constituían puntos de visita y de descanso de los peregrinos.

Pero en el siglo XI los árabes, ahora dominados por los turcos selyúcidas (bárbaros islamizados, todavía anteriores a los otomanos), habían reiniciado una vez más la guerra santa "con la misma violencia que había tenido en los primeros tiempos"[46]. Un grave incidente que afectó en lo más profundo a la cristiandad, la

toma de Jerusalén por los selyúcidas en 1076, fue el aliento decisivo para que se pensara en organizar la primera cruzada.

La selyúcida fue una dinastía turca que reinó en los territorios de los actuales Irán e Irak, así como en Asia menor, entre mediados del siglo IX y finales del siglo XIII. Son considerados los antepasados directos de los turcos occidentales, los habitantes actuales de Turquía, Azerbaiyán y Turkmenistán. Desempeñaron un papel principal en la historia medieval defendiendo el mundo islámico contra los cruzados de Europa y conquistando grandes extensiones del Imperio Bizantino, que prácticamente desmantelaron, siendo sus sucesores, los turcos otomanos, al mando de Mehmed II, Mehmed el Conquistador (1432-1481), los que asestaron el golpe de gracia en 1453 con la toma de la ciudad.

Hay planteado un debate acerca del origen de las cruzadas. Hay teorías que afirman que fueron creadas por gestión de los bizantinos, que fue el emperador Alejo I (1057-1118) quien solicitó ayuda a occidente para detener a los selyúcidas que estaban arrebatando, paso a paso, grandes porciones del Imperio, entre ellas la ciudad de Jerusalén. Alejo I preveía que, recuperadas las tierras, ellas les serían devueltas al Imperio, algo que no ocurrió, sino que a medida que los ejércitos cristianos avanzaron y ocuparon terreno, iban creando reinos independientes (Antioquia, Edesa, Trípoli y la propia Jerusalén), desprendiéndolos de Bizancio.

La otra hipótesis sostiene que el papa se tuvo que hacer cargo de la afrenta turca representada por la toma de Jerusalén para atender al clamor de sus fieles peregrinos que ya no podían acceder al Santo Sepulcro de Jerusalén, donde se produjo la crucifixión, enterramiento y resurrección de Cristo.

Urbano II (1042-1099) convocó en 1096 al Concilio de Clermont con el fin de exponer ante un nutrido número de obispos, en su mayoría franceses, su proyecto de cruzada, que guardaba inocultable parecido a la *jihad* que Mahoma había pregonado en el siglo VI.

> Quienes lucharon antes en guerras privadas entre fieles –exhortó Urbano II–, que combatan ahora contra los infieles y la victoria en una guerra que ya debía haber comenzado; que quienes hasta ayer fueron bandidos se hagan soldados; que los que antes combatieron a sus hermanos luchen contra los bárbaros.

La arenga cayó en terreno fértil. Los asistentes de Clermont se dejaron seducir por el discurso de Urbano, quien garantizaba que todo aquel que participase vería perdonados sus pecados y sería recompensado a su llegada a Palestina con la propiedad de esas fértiles tierras, ricas en leche y miel. Barones pobres y segundones podían soñar con armar sus propios feudos en tierras islámicas, mientras que

grandes intereses financieros pujaban en favor de la empresa con el ánimo de penetrar en territorios, hasta ahora hostiles, llenos de posibilidades comerciales. Cuando Urbano preguntó a los asistentes si pondrían su espada al servicio de Dios, toda la audiencia contestó con un sonoro *Dieu le veut! (¡Dios lo quiere!),* que a partir de entonces se convirtió en el grito de guerra de los cruzados.

Fue recién al año siguiente, 1097, cuando partió la nutrida expedición de caballeros, soldados, clérigos y también campesinos pobres. La mayoría eran franceses (razón por la cual el francés se convertiría en la *lingua franca*[47] de los cruzados), aunque también había normandos, loreneses y flamencos en gran número.

Dirigidos por Godofredo de Bouillon (1060-1100), duque de baja Lorena, los cruzados –se estima que constituían una fuerza de cien mil caballeros y seiscientos mil infantes– copiaron la ruta que, se suponía, había trazado Carlomagno en su visita a Jerusalén. Siguieron el Danubio y atravesaron Hungría (donde produjeron espantosas matanzas) y los Balcanes, una travesía larga y sufrida que actuaba de digno prólogo de las vicisitudes que los expedicionarios no imaginaban pero padecerían después. Llegaron primero a tierras bizantinas y liberaron tierras que le fueron devolviendo al imperio oriental. "No vengo a pelear con cristianos", se afirma que dijo Godofredo en el momento de la restitución. Tal gesto, que era el esperado, le hizo ganar aun más la confianza del Imperio Bizantino, quien le agregó expedicionarios a la aventura, que de ese modo se transformó en una empresa conjunta (hay datos que informan que el aporte fue mezquino, solo del uno por ciento de la totalidad de hombres armados).

La meta fijada por el papado era la recuperación del Santo Sepulcro de Cristo, pero en primer término los soldados cristianos y bizantinos ocuparon Nicea, capital de uno de los califatos selyúcidas (en la actualidad, la ciudad turca de Iznik), y luego de un sitio de ocho meses, que desangró a la cruzada, tomaron Antioquia, hoy ciudad turca que conserva su nombre antiguo, Antioquia, y ocupa un importante lugar en la historia del cristianismo; fue en esta ciudad donde Pablo predicó su primer sermón cristiano en una sinagoga y donde los seguidores de Jesús fueron llamados cristianos por primera vez. Ninguno de estos lugares fue restituido a los bizantinos.

Los ánimos cruzados se retemplaron aún más ante el hallazgo, acaso una impostura escenificada por parte del fraile Pedro Bartolomé, de la lanza con que Cristo había sido traspasado. La Santa Lanza fue desenterrada del suelo de una iglesia y al tradicional grito de ¡Dios lo quiere!, la cruzada reinició viaje hacia Jerusalén. Avistaron la ciudad en 1099 y la ocuparon después de un sitio breve, que pudo enseguida contra las defensas turcas. El ingreso a la ciudad dio lugar a la carnicería sangrienta que relata Raimundo de Aguilers, un cronista presencial.

> Habiendo entrado [los cruzados] en la ciudad, persiguieron y degollaron a los sarracenos hasta el Templo de Salomón, donde hubo tal carnicería que los nuestros caminaban con sangre hasta las rodillas. Los cruzados corrían por toda la ciudad arrebatando oro y plata, caballos y mulas, haciendo pillaje en las casas que sobresalían por sus riquezas. Después felices y llorando de alegría, se fueron a adorar el sepulcro de Nuestro Señor Jesucristo, considerando saldada la deuda que tenían con Él.

Otro testigo presencial, esta vez árabe, Ibn al-Athir, denunció la matanza.

> Los francos degollaron a más de setenta mil personas, entre las cuales había una gran cantidad de imanes y de doctores musulmanes, de devotos y de ascetas, que habían salido de su país para venir a vivir, en piadoso retiro, a los lugares santos.

El triunfante Godofredo rechazó el título de Rey de Jerusalén (no podía llevar "corona de oro, allí donde Cristo había llevado la de espinas"), haciéndose nombrar en cambio Abogado protector del Santo Sepulcro *(Advocatus Sancti Sepulchri),* compromiso que pudo honrar solo durante un año, ya que murió en el 1100.

Acaso porque se intuía la vulnerabilidad de esta Jerusalén ahora de nuevo cristiana, algunos cruzados tomaron precauciones y nueve de ellos, encabezados por Hugo de Pavens, fundaron en el 1118 la Orden de los Pobres Caballeros de Cristo, comúnmente conocida como los Caballeros Templarios o la Orden del Templo, organización militar que, voto a Dios mediante, tenía el propósito de permanecer en la ciudad recuperada, proteger a los peregrinos y defender a la urbe de algún imprevisto ataque turco. Los Templarios se distinguían por el manto blanco con una cruz roja dibujada (un uniforme bastante similar al que usaron los cruzados). Su constitución como orden militar cristiana fue aprobada por la Iglesia Católica en 1129, lo que le permitió mantenerse activa e influyente durante dos siglos. En ese lapso el cuerpo se hizo más numeroso, mejor entrenado que los cruzados y logró el aporte financiero de no combatientes que le sumaron, a la estructura militar, una compleja estructura financiera parecida a la de los bancos modernos. Importantes señores y reyes, entre ellos los de Francia, contrajeron deudas con los Templarios, que luego les resultó difícil de saldar.

La nueva caída de Jerusalén en manos turcas, en 1187, luego de que Saladino destrozara a las fuerzas cristianas en la batalla de Hattin, arrastró con el prestigio de los Templarios y les restó mucho del apoyo civil. El momento desafortunado para la orden fue aprovechado por el capeto rey de Francia, Felipe IV (1268-1314), importante deudor de la organización, para presionar al papa Clemente V (1264-

1314) para que disolviera la orden. Contribuyó al descrédito de los Templarios cierta leyenda, tal vez con algunos aspectos ciertos, que describían a las ceremonias de iniciación como actos subrepticios y secretos que llenaron de desconfianza a la Santa Sede, siempre atenta a los mínimos signos de idolatría. Por fin el papa cedió a la presión de Francia (que por esos tiempos de los capetos se estaba constituyendo en el corazón de la cristiandad), y actuó por omisión, desentendiéndose del problema y dejando actuar. En 1307 fueron allanadas tres mil casas de Templarios que vivían en Francia, gran número de sus habitantes fueron arrestados y condenados a la hoguera. El maestro de la orden, Jacques de Molay, junto con cincuenta y ocho caballeros de su orden, fueron quemados en París el año 1314. De Molay profirió, antes de su ejecución, su célebre maldición contra los capetos.

> Dios sabe quién se equivoca y ha pecado y la desgracia se abatirá pronto sobre aquellos que nos han condenado sin razón. Dios vengará nuestra muerte. Señor, sabed que, en verdad, todos aquellos que nos son contrarios, por nosotros van a sufrir.

Casualidad o designio cumplido, los capetos sufrieron, en lo sucesivo, una serie de calamidades que sorprendentemente se correspondían con los deseos últimos de Jacques de Molay.

El término cruzada deriva de la cruz hecha de tela roja y usada como insignia en la pechera (otros dicen que en el hombro izquierdo) de los combatientes, titulados asimismo Soldados de la Iglesia, y debería tener como único significado la identificación de los ejércitos de la cristiandad que emprendieron la reconquista del Santo Sepulcro de Jerusalén. Pero en la Baja Edad Media la palabra comenzó a utilizarse para nombrar a todas las guerras dirigidas contra los infieles, una extensión que incluye, por ejemplo, la Reconquista española de los territorios ocupados por los moros, hasta ciertos emprendimientos menos espectaculares que algunos señores feudales llevaron adelante para combatir a los príncipes luteranos. Es por eso que la clasificación de cantidad y calidad de las cruzadas ha sido motivo de discusión entre los historiadores, pues no hay acuerdo sobre cuáles y cuántas fueron las expediciones que deben ser consideradas como tales. Hay cierto consenso en que la designación les corresponde solo a las denominadas cruzadas orientales, aquellas que, copiando a la primera, tenían como único fin la recuperación de la Tierra Santa, y que se lanzaron por los mismos caminos pero a veces errando el objetivo, hasta cometer en 1204 el latrocinio de saquear Constantinopla, creando un perecedero imperio latino que frenó, nuevamente, la posibilidad de reconciliación entre cristianos orientales y romanos. La ciudad fue recuperada para los bizantinos casi cincuenta años después, en 1261 por Miguel VIII el Paleólogo (1225-1282).

El emperador Miguel VIII, que por razones que ignoramos se hallaba en Asia en el momento de la recuperación de la ciudad, hizo una entrada triunfal en Constantinopla y poco después fue coronado en Santa Sofía, con cuyo acto se volvía a la ya centenaria tradición bizantina de la coronación del emperador por el patriarca en la iglesia más bella de la cristiandad. Por lo tanto, luego de 1261, Constantinopla vuelve a ser bizantina, pero su vulnerabilidad había sido evidenciada, y por lo tanto otra época comenzaba para Bizancio, llena de inseguridades y sin poder lograr ya nunca más el prestigio ni el poder de antaño.

Para la mayoría de los historiadores las cruzadas fueron ocho (otros afirman que fueron siete), comprendidas entre los años 1095 y 1270. Todas terminaron en fracaso, lo que arrastró consigo al feudalismo como la forma aceptada de un mundo que, a partir del siglo XII, comienza a tomar otras características.

- La primera cruzada (1095-1100) estuvo, como ya se dijo, al mando de Godofredo de Bouillon. Recuperó Jerusalén para la cristiandad.
- La segunda (1145-1147) fue encabezada por Luis VII, rey de los francos, acaso más famoso por ser el esposo de Leonor de Aquitania, controvertida mujer que tendrá su lugar en este libro.
- La tercera (1188-1192), conducida por el galo Felipe II, Federico I Barbarroja, emperador alemán, y Ricardo Corazón de León, rey inglés, ocupó la ciudad de Acre, actual posesión de Israel y que se considera como una de las ciudades más antiguas del mundo, fundada en el 1500 a.C. Los cristianos la bautizaron como San Juan de Acre y disputó con Jerusalén el título de capital de la región conquistada. Un año antes de la partida de la expedición Jerusalén había caído de nuevo en manos turcas.
- La cuarta (1204), fue la que atacó y saqueó Constantinopla, lo que desvirtuó, trastocados por la ambición y la rapiña, aun más los piadosos propósitos originales (uno de ellos era precisamente defender esa plaza de la amenaza turca),
- La quinta (1217).
- La sexta (1228-1229).
- La séptima (1249-1252) fue liderada por San Luis, patrono de Francia.
- La octava, también bajo la dirección de San Luis, concluyó con su muerte, atacado por la disentería a las puertas de la ciudad de Túnez, en el 1270.

La comentada recuperación de Jerusalén por parte de los musulmanes, perdida para siempre para los cristianos en el año 1187, cuando fue atacada por las tropas comandadas por el visir[48] Saladino (1138-1193), quien con sus dotes de gran estratega (que le valió la admiración de los mismos occidentales; la literatura romance sobre las cruzadas le cedió el rol de héroe caballeresco), se aprovechó de las debilidades y diferencias que dividían a los príncipes cruzados.

Saladino, ya en Jerusalén, ordenó arrancar las cruces de los templos, fundir las campanas de las iglesias y purificar las mezquitas. Esta catástrofe, ocurrida poco después de la segunda cruzada, dio aliento al papa Gregorio VIII (1100-1187) para armar la tercera, que partió de inmediato al mando de tres monarcas de tres grandes estados que ya nombramos: Federico I Barbarroja, Felipe II y Ricardo Corazón de León. Tanta majestad, que le dio estatura mítica a la empresa, fue, sin embargo, contraproducente; la rivalidad entre semejantes personajes impidió un plan militar coherente y permitió que la plaza turca ambicionada permaneciera invulnerable.

En el 1291, cuando ya las ocho cruzadas habían visto frustrados sus esfuerzos, los sarracenos dieron el peor golpe para los ánimos devotos: recuperaron el último bastión cristiano en Palestina, San Juan de Acre. "A partir de entonces, la cruzada no fue más que un sueño entre los cristianos"[49].

No se pone en duda que las cruzadas fueron "una mezcla de ideales religiosos e intereses materiales"[50], que una vez que partían contaban con un poder de decisión casi autónomo, alejándose de las generosas intenciones que la Iglesia les había impuesto al salir de Roma. Esto permitió que los jefes de esas empresas bélicas cambiaran rumbos y objetivos y se dedicaran al saqueo y al pillaje de las ciudades que encontraban en el camino. De esta manera fueron quedando desvirtuados todos los propósitos piadosos originales y se transformaron en incursiones militares muy lucrativas, donde, por ejemplo, los comerciantes venecianos, marchando en la retaguardia, se beneficiaron con transacciones irrisorias, obteniendo preciosas mercaderías a un precio mucho menor al de la plaza.

Con la caída de Jerusalén, el peregrino cristiano de los siglos XI y XII fue despojado de la meta sagrada, por lo que optó (tuvo que optar) por el viaje hacia otros lugares considerados santos. Acaso como reacción a tanta pérdida, los sitios de peregrinación fueron creciendo a la vez que se hacían más numerosas las caravanas de peregrinos, pero hubo dos destinos que se destacaron sobre los demás: el sepulcro de San Pedro en Roma y el del apóstol Santiago en Compostela.

La devoción que obtuvo Santiago de Compostela, adonde los peregrinos podían acceder por cuatro caminos distintos, contiene sus curiosidades históricas. Santiago el Mayor, uno de los discípulos de Jesucristo, fue decapitado hacia los años

41 a 44 d.C., y enterrado en una incógnita tumba que fue real o falsamente descubierta por un ermitaño de Compostela en el siglo IX. El rey Alfonso II de Asturias exacerbó la devoción por el mártir haciendo construir en el lugar tres iglesias y convirtiendo al santo en un anacrónico adalid de la lucha contra los musulmanes, de ahí el apodo que le adosó, el de "matamoros". La extraordinaria afluencia de creyentes y, sobre todo, la generosa cantidad de donativos, lograron que alrededor del sepulcro se construyera la gran ciudad española que existe en la actualidad.

La Baja Edad Media (años 1200 al 1500). El nacimiento de la burguesía

La historia, luego de las cruzadas, siguió su marcha y pasó por encima del feudalismo, situación que fue siendo aprovechada por las monarquías que se afirmaron en forma paulatina, hasta llegar al "absolutismo", vale decir la capacidad de reinar sobre un territorio amplísimo, del contenido de una nación como la Gran Bretaña, Francia (antigua Galia) y España, aún con el sur ocupado por los sarracenos.

El paso a un renglón de poder superior, de rey a emperador, que fue posiblemente la ambición de casi todos, fue siendo desestimado porque la posibilidad de reconstruir el imperio deshecho por los bárbaros cada vez se hacía más lejana, más parecido a un propósito anacrónico. En este tránsito, los reyes se fueron apoyando en valores de gran peso simbólico: una corona, un trono, una vara de oro u otra materia preciosa, labrada con primor, llamada cetro y una "mano de justicia" (una mano abierta en el extremo de otra vara), que le daban la prerrogativa de administrar el reino, una función que, según la época, con frecuencia compartía o dirimía con la Iglesia. Debe añadirse el auxilio de la inteligencia de eruditos y filósofos (todavía no podemos hablar de una corte como un término estricto), consejeros que ayudaron a los monarcas a conformar un sistema que, si bien tenía como referente modélico al Imperio Romano, iba encontrando su propia forma. Ya hablaremos, en el capítulo correspondiente al Renacimiento, de la gran contribución que en este sentido hizo Maquiavelo.

Hay varias razones que ayudan a explicar la crisis del sistema medieval, que a partir del siglo XIII va llegando a su fin. Nosotros ya citamos el fracaso de las cruzadas, ahora deberíamos señalar con especial interés la introducción de un nuevo factor que, además de incidir en todos los aspectos de la vida social y política de ese momento europeo, actuó desde entonces como referente evaluador, absolutorio o condenatorio, del teatro. Este nuevo agente social es el burgués, el ciudadano aglutinado en el burgo (antigua fortaleza construida por los nobles feudales para vigilar los territorios de su jurisdicción, donde se asentaban los comerciantes, los artesanos y los servidores directos del señor), que en la Baja Edad

Media actuó como un cuarto elemento que quebró el estado natural de una sociedad estratificada en nobles, clérigos y siervos ("los que rezan, los que combaten y los que trabajan", como definió un obispo).

Hay que tener en cuenta que para el siglo X, casi toda la población europea vivía en el campo, en áreas de cultivo muy cercanas a las costas. Formaban pequeñas aldeas, habitadas por pocas personas, de cien a trescientas, que vivían en casas de escaso confort. Las grandes ciudades estaban en otra parte, en la mal conocida China, en el Imperio Bizantino (antes de su destrucción, claro) o en el mundo islámico. Ahora renacían en occidente, emancipadas del yugo de los señores feudales, de los obispados, retomando los nombres que casi habían perdido o creando otros para los nuevos asentamientos.

La ciudad occidental nace o renace luego del feudalismo con el ímpetu suficiente para exigir privilegios, tal como la elección de sus propias autoridades. Como modelo –imitado con variantes por las otras urbes– vale el de la ciudad francesa de Beaumont-en-Argonne, a la que se le cedió el derecho de elegir el alcalde y los doce jurados encargados de administrar y ejercer justicia.

Los novísimos burgueses –que deben su situación no a su condición de nacimiento, como los nobles y los siervos, si no a su trabajo, que por otra parte se toma como tarea placentera, no como sufrimiento–, operan a través de dos actividades en las cuales son maestros: el comercio y la industria, esta todavía en el nivel de artesanía (fabricación de telas e indumentaria y de herramientas de labor, sirviéndose cada vez más del hierro).

La primera actividad, el comercio, generó la creación de la feria o el mercado, sitio de reunión internacional (vital para el teatro por el fenómeno de concentración urbana que se producía), existente en todas las ciudades importantes de Europa. Las caravanas árabes depositaban las apreciadas especias en el puerto de Alejandría, adonde dos veces al año las naves genovesas y venecianas anclaban para cargarlas y llevarlas a occidente, portando también otras mercancías estimadas: cuero repujado, dátiles, higos, naranjas, productos de los que carecía Europa. Génova y Venecia, dos potencias del comercio marítimo (como lo veremos en el capítulo correspondiente), repartían la carga en el resto del continente.

Otra vía de comercio se había abierto por el Mar del Norte, por donde entraban productos no tan raros pero tan indispensables, como los paños de Flandes, los vinos de Aquitania, la sal de Bretaña, los peces del Báltico, la madera de Escandinavia y los metales de Suecia. De ese modo prosperó la Liga Hanseática, que se extendió hasta Rusia y consiguió reunir a más de cien ciudades comerciales, entre las que se destacan Hamburgo, Danzing y Colonia. La Liga Hanseática (de *Hansa*, que en el alemán de la época quería decir gremio), fue una federación de

comerciantes de ciudades del norte de Alemania y del mar Báltico, los Países Bajos, Noruega, Polonia, parte de Finlandia y Dinamarca, así como regiones que ahora se encuentran en Estonia y Letonia.

La ruta fluvial del Rin era la tercera vía de provisión, que se vinculaba con todo lo que se producía en Alemania.

La industria, a su vez, provocó una convocatoria de mano de obra para nutrir a las rudimentarias fábricas, lo que dio motivo al éxodo de los pobladores del campo, que atraídos por mejores condiciones de vida se trasladaron a las ciudades y aportaron mucho para su revitalización.

> No es difícil advertir la trascendencia que debía tener en el seno de la sociedad feudal la aparición de una nueva clase social dedicada a la producción manufacturera y al comercio, concentrada en ciudades y elaborando en el trajín cotidiano una concepción de la vida que difería fundamentalmente de la que representaba la antigua nobleza. Esa clase surgió como un desprendimiento del orden feudal, coexistió con él durante mucho tiempo y pareció desarrollar una actividad compatible con sus reglas de vida; pero en el fondo socavaba su base y en cierto momento precipitó la declinación de toda su estructura[51].

> Aunque la actividad primera que caracterizó a la burguesía fue el negocio, podemos decir que ejercieron numerosas y variadas actividades, incluso las profesiones que podríamos llamar intelectuales (medicina, derecho, etc.). Apareció también lo que se ha denominado mentalidad burguesa. Una peculiar manera de encarar la vida y sus valores[52].

El burgués –que Dante definirá despreciativamente como servil con los de arriba y hosco con los de abajo– apreciará de otro modo el mundo circundante. Valorará el tiempo y despertará el interés por el cuerpo, que cuidaba a través de la medicina y deleitaba mediante el hedonismo; "se impone el goce de lo inmediato y el temor de perderlo"[53]. Esta clase se había formado mediante la acumulación de bienes muebles que le dieron riqueza y poder y que la enfrentaba a la nobleza, privilegiada por la posesión de bienes inmuebles y muy poco peculio.

Algunos de estos burgueses, beneficiarios del comercio con oriente y otras partes de Europa, se convirtieron en banqueros, pues facilitaban la conversión de las distintas monedas en circulación para ser usadas en el mercado local. La denominación de banqueros es harto conocida, surge porque las primeras transacciones se hicieron con las personas sentadas en bancos, aunque muy pronto se construyeron edificios dedicados a ese fin.

En el caso del préstamo de dinero, la actividad más lucrativa de los banqueros, la Iglesia medieval se mantuvo irreductible: calificaba de usura la obtención de intereses. El mismo criterio sostenían los musulmanes. A causa de este impedimento, los banqueros comenzaron a imaginar subterfugios para obtener esos intereses que les eran negados por otros caminos legales. La idea más productiva fue emplear comerciantes judíos como intermediarios, que no tenían coto religioso alguno para cumplir con este tipo de servicios. Hay opiniones que difieren, que afirman que los judíos padecían la misma prohibición, pero entrar de lleno en el tema y dilucidarlo nos apartaría, mucho, de este módico cuadro del Medioevo que queremos dar en este capítulo.

> De este accidente histórico surgió el estereotipo antisemita de los judíos y su presunta conexión con las finanzas internacionales, lo cual es un producto directo de la hipocresía cristiana y musulmana. Esta hipocresía se capta en toda su crudeza en las obras *El judío de Malta*, de Marlowe […] y en *El mercader de Venecia*, de Shakespeare […], en sus descripciones de mercaderes judíos que al final resultan menos codiciosos y egoístas que las comunidades cristiana e islámica en la que viven[54].

La monarquía, desde siempre recelosa del poder feudal, no tardó demasiado en ponerse del lado de la naciente clase para convertirse en el "poder aglutinador y arbitral"[55]. La alianza robustecía el poder de los monarcas que hasta entonces debían su autoridad a la fidelidad, con frecuencia desleal, que podían conseguir de los señores feudales. Asimismo los tesoros reales recibían ahora aportes impensados tiempo atrás, provenientes de la aplicación de impuestos a la burguesía lo que les permitía, a los reyes, la administración burocrática y el financiamiento de ejércitos mercenarios que solo respondían a sus órdenes, por lo que dejaron de depender de las mesnadas o huestes feudales. La realeza se robusteció hasta el punto de que ya se puede comenzar a pensar en la formación de las monarquías nacionales y absolutistas que serían el vértice superior de la estructura política del inminente Renacimiento.

El nuevo régimen medieval guardaba un marco de regularidad solo alterado por la a veces excesiva osadía de los caballeros, ambiciosos de mayor poder, y los propósitos de los monarcas de frenar sus ímpetus. Sin embargo esta quietud no podía ocultar la presencia inquietante de los turcos, ahora otomanos, así llamados por Osmán (1299-1326), su primer emir[56], amplios conquistadores del Asia Menor y convertidos al Islam en el siglo XIII. Su principal acto bélico había sido la toma de Constantinopla en 1453 (que nosotros tomamos como fecha final de la Edad Media), y esta acción "señaló un cambio decisivo en el poder político internacional y confirmó a los otomanos como el imperio más poderoso de Europa desde los días del Imperio Romano"[57].

El Imperio Otomano (herederos de los selyúcidas) tuvo como germen una pequeña tribu turca asentada en Anatolia, en la Turquía occidental. Sus acciones militares, al principio de módico alcance, afectaron territorios de occidente y del siempre tambaleante Imperio Bizantino. Historiadores de fuste especulan que los intentos de reunificación (que los hubo) de las dos iglesias, la oriental y la occidental, se basaban, luego de la ruptura, más en unir fuerzas para la defensa conjunta contra el infiel musulmán que en el encuentro de coincidencias doctrinarias religiosas.

El Concilio de Basilea de 1431, que iba a tratar el tema de la reunificación de las dos iglesias, deliberó hasta llegar a algunos resultados. En los civilizados debates se advertía la admiración mutua: los bizantinos se maravillaron ante la arquitectura renacentista de la ciudad de Florencia, donde tuvo lugar el encuentro, y los papistas se sorprendieron por la cantidad de textos clásicos –Platón, Aristóteles, Plutarco y otros–, que habían traído los sabios bizantinos, artículos de ignorada circulación por Italia. Este dato parece haber sido el disparador de la decisión papal de Nicolás V (1397-1455), no del ahora negociador Eugenio IV (1383-1447), de fundar posteriormente la Biblioteca Vaticana, una de las más completas que conoce el mundo contemporáneo.

Tanta concordia entre los parlamentarios generaron las mejores aguas para llegar a un acuerdo, que se firmó el 6 de julio de 1439, y donde, interpretaban los prelados de ambas facciones, había intervenido Cristo, "que hizo de los dos pueblos uno". Pero la unidad conseguida duró muy poco. Nada. A su regreso a Constantinopla, los delegados bizantinos fueron desautorizados por el ala más dura de la Iglesia oriental. Los estados italianos, que por consecuencia de este pacto quedaban obligados a prestar ayuda a los bizantinos amenazados por los turcos, se mostraron remisos a proporcionarla y, en algunos casos, la negaron de plano.

Bajo estas condiciones de desprotección, todas puestas en beneficio de los otomanos, estos, en 1453, y con la fuerza de un ejército de cien mil hombres comandados por Mehmed II, se apoderaron de Constantinopla.

La caída de Constantinopla se ha considerado siempre una catástrofe para la cristiandad. Las autoridades asentadas en la Santa Sede quedaron horrorizadas por la noticia y el humanista Eneas Piccolomini, muy apenado, transmitió su desolación al papa Nicolás V. Previendo que los turcos iban a atentar contra los monumentos cristianos de la Ciudad –entre ellos, la fantástica iglesia de Santa Sofía (la primera iglesia cristiana en poseer campanas de bronce[58]), que en realidad los turcos no dañaron sino transformaron en mezquita–, Piccolomini se preguntaba: "¿Qué decir de los innumerables libros que aún no son conocidos en Italia. ¡Ay! ¿Cuántos nombres de grandes hombres perecerán ahora? Esto será la segunda muerte de Homero y la segunda destrucción de Platón"[59].

En realidad las quejas de Piccolomini no parecían, al principio, carecer de razón. El Imperio Bizantino había sido un protegido reservorio de la cultura clásica y la Roma occidental tenía acceso a ese saber gracias al conducto que se establecía con los sabios y eruditos instalados en Constantinopla. Pero el recelo fue infundado, porque Mehmed I no era el bárbaro ignorante que se había formado el imaginario de occidente, sino un gobernante de absoluta afinidad con los humanistas; estaba al tanto de las obras de los historiadores y cronistas griegos y romanos a través de sus consultores. Incluso, luego de la toma de Constantinopla, en 1465, Mehmed I recibió la visita del secretario papal Jorge de Trebisonda (1396-1486), quien, admirado, obsecuente o convencido, le afirmó al monarca turco que "nunca ha habido un hombre, ni lo habrá jamás, a quien Dios haya concedido la oportunidad de dominar al mundo que vos"[60].

La acción política que Mehmed I realizó en la rebautizada Estambul, daba cuenta de un objetivo puesto bastantes metros más arriba del de cualquier bárbaro. Al frente de ese imperio ahora poderoso, Mehmed I repobló la ciudad con mercaderes y artesanos judíos y cristianos y estableció pactos con Venecia y Génova que beneficiaron en mucho a estas últimas ciudades, que encontraron una fructífera vía de comercio, por otra parte totalmente inesperada debido a la antigua hostilidad de los otomanos.

El intercambio incluyó, también, transacciones culturales y artísticas, a través del cual Mehmed realizó una generosa labor de mecenazgo. Viajaron hacia Estambul pintores, escultores y arquitectos italianos, que tuvieron a su cargo la construcción del palacio Topkapi (literalmente Palacio de la Puerta de los Cañones), magnífica residencia que siguiendo las normas de la arquitectura seglar turca se yergue como su máximo ejemplo. Es un entramado complejo de edificios, unidos por patios o jardines, siendo la superficie total de setecientos mil metros cuadrados, todo rodeado por una muralla de inspiración bizantina. El artista italiano Gentile Bellini (1429-1507) trabajó tres años en Estambul (1479-1481) para pintar el famoso retrato de Mehmed I (óleo sobre lienzo), que en la actualidad cuelga en la National Gallery de Londres. Este retrato fue juzgado por el historiador del arte renacentista Giorgio Vasari como "tan extraordinario que fue tenido por milagroso".

Con Mehmed y sus fuerzas instaladas en Estambul, declarada capital del Imperio Otomano, las relaciones entre occidente y oriente quedaron intermediadas por los turcos, de modo que los contactos comerciales ahora tenían un precio, considerable para algunas cuestiones. Los altos impuestos aduaneros a pagar para acceder a Persia, China o el Asia Central acicatearon la imaginación de los comerciantes afectados que comenzaron a buscar vías alternativas de acceso a esos lugares, acaso más riesgosas pero mucho más baratas. Esto explica el inicio de las

aventuras marítimas de los portugueses, los primeros que trataron de sortear los derechos de aduana de los otomanos, mandando a sus naos a navegar el Atlántico por las costas de África. Pero este ya es un tema que pertenece al Renacimiento.

El Imperio Otomano alcanzó una larga existencia. Su vida política concluyó por causa de las profundas modificaciones que se produjeron al fin de la Primera Guerra Mundial. En 1922 el reformador Mustafa Kemal Atatürk (1881-1938) fundó la República de Turquía e introdujo una variedad de reformas de gran alcance que procuraron establecer un estado moderno, democrático y secular, aboliendo el sultanato y renunciando para siempre a la idea imperial que contaba con una vigencia de varios siglos.

El Imperio Bizantino o Imperio Romano de Oriente

La historia del Imperio Romano de Oriente comienza en el año 395, cuando muere el emperador romano Teodosio y como gesto final lega Roma a su hijo menor, Flavio Honorio, y Bizancio a su hijo mayor, Arcadio (377-408). Producida la caída de Roma, en el 476, los emperadores bizantinos, reticentes a aceptar esa realidad como inmutable, encararon la recomposición del Imperio, tomando a sus expensas iniciativas de incursión militar en los territorios ocupados por los bárbaros.

En tren de cumplir con este objetivo, en 488 Zenón I (425-491) convenció a un homólogo de Odoacro, el bárbaro ostrogodo Teodorico (454-526), de religión arriana (vale decir, un hereje para la Iglesia Romana), de que al mando de su pueblo (cien mil hombres), destituya a los hérulos y recupere Roma para el Imperio. Los ostrogodos eran tanto enemigos de Roma como de Bizancio, por lo que la operación de captarlos para esta causa y lanzarlos contra los hérulos no fue un mérito menor de la diplomacia bizantina. Lamentablemente tamaña gestión terminó en fracaso, porque Teodorico, más bárbaro que el mismo Odoacro, se instaló en Italia y reclamó derechos de posesión, de modo que la segunda parte del proyecto bizantino fracasó. Los diplomáticos bizantinos no habían advertido que Teodorico guardaba sus propios planes, que le hicieron tomar pronta distancia de Bizancio, que lo quería instalado en Italia, bajo su sumisión. Teodorico comenzó a independizarse de Bizancio mediante una tarea de alianzas con otras tribus bárbaras, usando para ello la diplomacia y los oportunos matrimonios, de modo de generar un grandioso imperio germano a semejanza del romano. No obstante arriano, usó de los latinos católicos en las cuestiones de la administración del reino ostrogodo, guardando para sí el manejo de las fuerzas armadas. Asimismo, estimando el valor intelectual que no podía encontrar entre su gente, se rodeó de pensadores romanos, entre quienes se destacan Boecio (480-524) y el ya nombrado Casiodoro, creador de monasterios.

El aporte de Boecio tuvo que ver con el concepto de cultura que había imperado en Roma en los tiempos de Cicerón y Virgilio, atentos y admirativos de un pasado griego que los obligaba a sostener el bilinguilismo. La condición pagana de esa tradición había decidido a los emperadores cristianos, empezando por Constantino, que desestimaran el apoyo a cualquier especulación literaria o intelectual sobre ese pasado heleno, por lo que, si bien dentro de los modestos límites de la acción individual y solitaria, Boecio contradijo esos deseos imperiales y se propuso la traducción de los tesoros de la tradición griega, aplicando sus esfuerzos, sobre todo, a cuanto texto de Aristóteles y Platón llegara a sus manos.

> Obviamente la empresa lo superó con mucho; se hubieran requerido muchos Boecios para realizarla íntegramente. Sus traducciones y comentarios fueron escasos para la obra que pretendía transmitir. Y sin embargo sus escritos mantuvieron viva la llama del pensamiento griego sobre el nuevo escenario cultural que estaba gestándose[61].

Los conflictos políticos terminaron alcanzándolo, por lo que Teodorico, ya anciano, no tuvo otra alternativa que condenarlo a muerte (525) y confiscarle sus bienes. A la espera de la sentencia, Boecio escribió *La consolación de la filosofía*, donde con un exquisito lenguaje poético narró el trance amargo que le aguardaba. "Según las costumbres bárbaras de esos tiempos, los verdugos le ataron una cuerda a la frente y la apretaron hasta que los ojos le saltaron de las órbitas"[62].

Por su parte, Bizancio, en la tarea de distraer a los bárbaros que podrían alentar ideas de ocupación de Constantinopla, pagó tributo a los hunos de Atila, hasta que este murió y dejó de ser amenaza. Los visigodos, otra acechanza, tuvieron dificultades en atacar una ciudad que, previamente, había sido muy bien fortificada por el sucesor inmediato de Arcadio, Teodosio II (408-450), con murallas inexpugnables que eran, a su vez, maravillosas obras de ingeniería.

Ya dijimos que el emperador Zenón utilizó a los ostrogodos de Teodorico como fuerza de choque, con el objetivo de desalojar al intruso Odoacro, sentado en el trono de Roma. Si bien las intenciones del monarca bizantino hayan sido finalmente desobedecidas por Teodorico, no quita que una buena consecuencia del suceso haya sido que los ostrogodos se conformaron con la golosina romana y se olvidaron de Bizancio.

No obstante todos estos acontecimientos, en el siglo V, Bizancio, la "Roma de oriente", era un próspero territorio habitado por un millón de habitantes. La analogía con Roma no resulta vana, Bizancio pasó a ocupar el espacio que había dejado vacío la metrópoli usurpada por los bárbaros, asumiendo las abandonadas

funciones de liderazgo e imaginando de continuo un magno proyecto de restauración del Imperio Romano *(Renovatio imperii romanorum).*

En el plano interno, el margen de tolerancia era tan amplio que albergaba sin preocupación a emigrantes de varia procedencia: griegos, asiáticos y africanos, que convivían en armonía dentro de los muros de lo que todos reconocían como la Ciudad, con mayúscula.

> El oriente griego no sufrió durante la invasión de los bárbaros la ruina de su cultura, como le ocurrió al occidente. La economía urbana y monetaria, que en el Imperio de occidente había desaparecido casi por completo, siguió floreciendo en el oriente con mayor vitalidad que nunca. La población de Constantinopla sobrepasó ya en el siglo v el millón de habitantes, y lo que cuentan sus contemporáneos de su riqueza y esplendor parece un cuento de hadas. Para toda la Edad Media, Bizancio fue el país de las maravillas, en el que existían tesoros ilimitados, palacios centelleantes de oro y fiestas inacabables. Bizancio sirvió a todo el mundo de modelo de elegancia y esplendor. Los medios para sostener su magnificencia provenían del comercio y del tráfico. Constantinopla era una metrópoli en el sentido moderno en mucho mayor medida que lo había sido la antigua Roma; era una ciudad cuya población constituía una mezcla de las más diversas nacionalidades y de opiniones cosmopolitas, un centro de industria y exportación, un nudo de comercio con el extranjero y del tránsito internacional; y era, a la vez, una ciudad genuinamente oriental, a la que le hubiera resultado incomprensible la idea occidental de que el comercio era una actividad deshonrosa[63].

Depositaria de falsas o verdaderas reliquias cristianas salvadas de los bárbaros, poblada de iglesias (entre ellas la espléndida de Santa Sofía, que para Justiniano I construyeron, entre el 532 y el 537, los arquitectos Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto), la Ciudad latía alrededor del palacio real, donde residía el emperador a cargo de los tres poderes, asesorado por una legión de consejeros, asistido por una nobleza fiel (que no era de cuna, sino funcionarios oficiales del monarca y por lo tanto exentos de reclamar privilegios hereditarios o de tradición), y defendido por un ejército mercenario muy profesional. Podría decirse, siglos antes de que esta fuera una forma de gobierno buscada y aceptada por occidente, que el gobierno era asumido mediante un sistema de monarquía absoluta, aunque para los historiadores este régimen adoptado por Bizancio mereció el nombre de cesaropapismo, que significa "la concentración del poder temporal y espiritual en las manos de un autócrata"[64]. Cabe indicar que al contrario de lo que ocurría en occidente, el título de emperador no era necesariamente hereditario, sino eleccionario; por ejemplo, Justino I delegó en su sobrino Justino II). El patriarca

religioso, supuestamente responsable de la salud espiritual de la población, actuaba como un súbdito más del emperador, quien tenía el poder de ordenar obispos, convocar concilios, vigilar la pureza del dogma y preocuparse por el esplendor de la liturgia, que en la iglesia bizantina había alcanzado un brillo y una espectacularidad muy distante de la romana. Hauser señala que a diferencia de los gobiernos occidentales, para los cuales la Iglesia era una aliada ambigua, cuando no un rival o un temible enemigo, el emperador bizantino consideraba a la Iglesia como un "departamento del Estado"[65].

El decidido Justiniano I (527-565), quien recibió el apodo de "emperador que nunca dormía", debido a su prodigiosa capacidad de trabajo, imperó durante treinta y ocho años del siglo VI, el de mayor apogeo del Imperio Bizantino (sabemos que esta denominación es impropia, lo afirmamos más arriba, pero la usamos solo por comodidad). Contó, para sus triunfos militares, con la disposición y la inteligencia de un estratega genial, Belisario (505-565), quien frenó el expansionismo persa, que amenazaba la frontera oriental del imperio, habían llegado a las puertas de Antioquia, y los derrotó ampliamente (hay otras versiones que indican que solo se consiguió una tregua; los persas prometieron dejar de atacar territorio bizantino a cambio de un importante tributo). Ya muerto Teodorico, en el 526, los bizantinos lograron el desalojo de los ostrogodos del trono de Roma. El ataque a la península dominada por los ostrogodos, que Belisario comenzó por el sur, concluyó en triunfo por el eunuco Narsés (478-573)[66], sucesor de Belisario y tan buen militar como él, quien recobró toda la península, transformada ahora en una provincia del Imperio Bizantino: el exarcado[67] de Rávena.

Suponemos que con los deseos de remarcar la exaltación del poder que en occidente se disgregaba en pedazos, Justiniano I impuso en su corte un ceremonial riguroso. Las audiencias concedidas obligaban a los invitados a arrodillarse ante el monarca y besar sus pies y los de la emperatriz Teodora, para luego recién ponerse de pie e iniciar el diálogo.

> La autocracia temporal-espiritual del emperador de Oriente […] debía mostrarse en forma tal que excitara las fantasías de las gentes, debía revestirse de formas imponentes y protegerse tras un ceremonial místico[68].

Procopio de Cesárea (500-565), un historiador bizantino que hizo las veces de cronista elogioso y otras de detractor, testigo presencial de las ceremonias de la corte, describió la ritualidad cesaropapista en tiempos de Justiniano y la deferencia que había que tener también con la emperatriz.

> A la emperatriz […] jamás se le prestaba homenaje. Pero cuando se presentaron Justiniano y Teodora, todos, incluyendo a los patricios, tenían

> que arrojarse al piso y tocarlo con el rostro, estirar sus pies y sus manos todo lo que podían; tocar con los labios los pies de cada una de sus majestades y luego ponerse de pie nuevamente. Porque Teodora insistía en que este tributo debía rendírsele también a ella, y hasta reclamaba el privilegio de recibir a los embajadores.

El matrimonio de Teodora (501-548) con Justiniano I demoró debido a su pasado de hija de un cuidador de osos, actriz, prostituta y madre de un hijo de padre desconocido, hasta que el emperador dictó la ley que permitió el enlace entre personas de clases diferentes (hay cronistas que advierten que esta ley fue promulgada con anterioridad, por el antecesor Justino I, muy presionado por Justiniano que quería legalizar su matrimonio). Los historiadores han registrado la inteligencia y la frialdad de esta mujer para resolver conflictos severos, entre ellos los armados. Se dice que Belisario, el tan brillante jefe de las fuerzas bizantinas, escuchaba mejor sus consejos que los del propio emperador. Como legisladora, Teodora llevó adelante medidas que hoy formarían de buen grado un ideario feminista, tal como una ley de aborto libre, la eliminación de los severos castigos por adulterio, un novedoso régimen de divorcio y una reglamentación estricta para los burdeles, que solo podían ser regenteados por mujeres.

Justiniano I tuvo el tino de adornar su reinado no solo con victorias militares. También acudió al brillo cultural y para eso se rodeó de intelectuales de fuste, los poetas Nono de Panápolis y Pablo Silenciario, el filósofo Juan Filopón, y el mencionado Procopio de Cesarea, quien es considerado por muchos el último historiador de la antigüedad. Escribió en griego clásico, tomando como modelos a Heródoto y a Tucídides, la historia oficial del gobierno Justiniano, ocho libros, titulados *Libro de las guerras,* también el relato de sus construcciones civiles y religiosas, *Sobre los edificios*, y una historia secreta, *Historia secreta o Anécdotas,* donde cuenta los escándalos de la corte bizantina, en especial los excesos de la emperatriz, a la cual acusa de amante de las orgías. Por lógica prudencia, Procopio no publicó en vida estos últimos textos, los manuscritos fueron descubiertos entre el innumerable acopio de la Biblioteca Vaticana y editados recién en 1623. Los comentarios de Procopio no deben aceptarse con absoluta seguridad; de haber ocurrido lo que él relató, cabe el perdón para Teodora por su acto de arrepentimiento final; se enclaustró durante sus últimos ocho años de vida en un recinto conventual y obtuvo la beatificación por parte de la Iglesia Cristiana de oriente.

La tarea de codificar el antiguo derecho romano se le debe también a Justiniano. En el *Corpus liris Civiles* se concentra el trabajo de un equipo de juristas, que no solo recuperaron el legado sino que lo adaptaron a los nuevos tiempos, al punto que se reconoce a este conjunto de leyes como Código de Justiniano. El

emperador puso especial empeño para que el cuerpo jurídico no sufriera desviaciones y fallas de aplicación, por lo que desarrolló solo tres centros de estudios donde se enseñaba su código, en Beirut, en Constantinopla y en Atenas. Este Derecho Romano o Código de Justiniano ha servido, desde entonces, de base de muchos de los sistemas jurídicos del mundo, entre ellos el nuestro.

Lamentablemente semejante gesto de grandeza intelectual del emperador fue acompañado por el discutible cierre de la célebre Academia de Platón, aún se encontraba en funcionamiento en Atenas.

Pero tanta magnificencia cortesana y tanto despliegue militar por tierras italianas, tuvieron su costo. Se produjo la crisis, contrarrestada por un aumento de impuestos desmedido que provocó la reacción de la población, que estuvo a punto de derrocar al emperador en la célebre Revuelta del Hipódromo, por ser ése el lugar donde se concentraron los amotinados. Hay registros que la huida de Justiniano I fue impedida por su esposa Teodora, que lo instó a resistir y así ganó la batalla contra su propio pueblo, diezmado por treinta mil muertos provocados por la represión.

Pese a haber conjurado el malhumor ciudadano, Justiniano I no pudo hacer mucho más para controlar la crisis, que heredó su sucesor Justino II (520-578), también incapaz de dominar una situación acechada por varios frentes, el económico y el militar. Fue Tiberio II (540-582) quien cambió de método, pero de una manera drástica: abandonó Italia, salvo Sicilia y el sur, donde siguió ejerciendo influencia y casi plena ocupación, dejando el resto a expensas de los lombardos, que lo pudieron ocupar a gusto.

A la muerte de Justiniano se tuvo la evidencia de que los logros que se habían obtenido con el avance sobre occidente iban a ser insostenibles sin que detrás operara la energía de este ferviente romano cristiano. Y así ocurrió, pues muy poco tiempo después de la desaparición del gran emperador el terreno conseguido por los bizantinos volvió a ser dominio de los bárbaros, esta vez de los lombardos, dedicados al pastoreo y, también, a la rapiña (luego fueron convertidos, sobre todo por la constancia del pontífice Gregorio Magno, que fue papa desde el 590 hasta su muerte, en el 604, y la posterior fiereza de Carlomagno, que los sometió por las armas).

La fracasada empresa de Justiniano fue la última destinada a recomponer la unidad imperial entre oriente y occidente desconociendo la existencia de los bárbaros. Se ignoró que nada podía hacerse sin tenerlos en cuenta; Europa, o lo que reconoceremos como Europa, ya era de ellos.

> Fue la última vez que la posibilidad de recomponer la antigua unidad imperial extendió sus alas sobre occidente. Desde ese momento fue claro

que, para bien o para mal, ese mundo bárbaro, indeciso y fragmentado tenía que encontrar solo el camino de la historia[69].

Desaparecida la dinastía justiniana, que reinó entre el 518 y el 602 (los últimos emperadores del linaje fueron Justino II, Tiberio II, quien se retiró de Italia, y Mauricio Tiberio), tomó su lugar la dinastía heracliana, que se extendió hasta el año 711. Y fue el primero de la estirpe, Heraclio (575-641), quien debió defender al Imperio de la nueva amenaza persa. Heraclio fue el primer emperador, desde Teodosio, en dirigir personalmente una campaña contra un enemigo exterior, esta vez comandado por Cosroes II. Obtuvo el triunfo, aplastante, en 628, pero el Imperio, exhausto, no tuvo fuerzas para repeler el avance musulmán, que le arrebató Siria, Palestina y Egipto. Los árabes se detuvieron ahí porque no pudieron con Constantinopla, ya se dijo, férreamente fortificada con una inteligente muralla defensiva, ni contra el poderío naval bizantino que, no obstante tanta guerra, permanecía operativo y lució casi intacto hasta avanzado siglo XI, cuando fue superado por las flotas de las ciudades-estado italianas.

La reducción del territorio bizantino, por causa de la pérdida de territorios, hizo, en cambio, mucho más fácil su defensa, El fin de la "querella de los iconoclastas" (que desarrollaremos un poco más abajo, cuando toquemos el tema religioso), trajo tranquilidad a las mentes devotas, mientras que en el plano cultural se profundizaban aún más sus contactos con el pasado griego. Podemos hablar ya de un imperio absolutamente helénico (lo que llevó a sus vecinos de occidente a llamarlo Imperio Griego).

Este cuadro de calma dio lugar a un módico renacimiento, que los historiadores denominaron Renacimiento Macedónico, porque el mismo fue impulsado por la dinastía macedónica, iniciada por Basilio I (811-886) y que se extendió por casi dos siglos, entre el 842 y el 1057.

En la contienda contra los musulmanes, los bizantinos perdieron el control de Sicilia, pero a cambio, Nicéforo II (912-969), recuperó territorios perdidos varios siglos antes, tal como el norte de Siria y las islas de Creta y de Chipre.

Desde occidente surgió un nuevo enemigo, los búlgaros, que convertidos al cristianismo en el siglo IX y al mando del zar Simeón, hostigaron a Constantinopla hasta que Basilio II (958-1025), llamado el *bulgaróctono* (matador de búlgaros, en griego), arrasó con ellos, invadió Bulgaría y la anexionó al imperio oriental.

Precisamente el triunfo alertó a los bizantinos sobre la existencia de un universo eslavo inexplorado y desconocido, que podría ser conquistado. Los primeros intentos tuvieron carácter religioso, se enviaron misioneros a catequizar a los habitantes y ejercer influencia sobre ellos. La acción misionera fue, por lo

general exitosa, consiguiendo el Imperio Bizantino extender mucho sus fronteras, incorporando regiones que hoy pertenecen a Rusia.

Estudiosos de las religiones aseguran que el ampuloso esteticismo bizantino fue la causa de la conversión de Rusia. Cuando a fines del siglo x el príncipe Vladimir I (958-1015) fue urgido a convertirse a alguna de las grandes religiones del mundo, se hizo aconsejar por asesores viajeros, que luego de visitar los lugares sagrados declararon que Dios habitaba en Bizancio. Es que allí, los emperadores, especialmente Justiniano, utilizaron la lujosa arquitectura como un instrumento político para impresionar a los pueblos, tanto del interior como del exterior del Imperio. Convertido al cristianismo en 988, Vladimir negoció la mano de la hermana del emperador bizantino Basilio II, Ana Porfirogéneta. Fue la primera boda realizada entre una princesa griega y un bárbaro, para lo cual Vladimir fue bautizado antes de poder formalizar el matrimonio. A su regreso a Kiev, su lugar de residencia, Vladimir derribó todos los monumentos paganos y construyó numerosas iglesias, entre ellas la primera iglesia de piedra de Kiev, la de la Dormición de la Virgen.

El renacimiento bizantino tuvo abrupto fin cuando, en el siglo xi, accedió al poder la dinastía Ducas-Comneno. Dos poderosos nuevos enemigos sumergieron al Imperio en la crisis. Los ya mencionados turcos selyúcidas actuaban a manera de cerco e iban ocupando amplias regiones de dominio bizantino (ya mencionamos a Jerusalén, en el 1076), mientras que los reinos cristianos hostigaban desde occidente. Las escasas posesiones bizantinas en el sur de Italia, lo poco que habían mantenido antes de retirarse de la península, les fueron arrebatadas por los normandos en un corto período de tiempo, entre 1060 y 1076.

Debe sumarse a estas calamidades la desilusión provocada por la escasa ayuda obtenido por las cruzadas, que jugaron un rol donde el apoyo a los bizantinos era un asunto secundario, ignorado y hasta traicionado, si tenemos en cuenta que la cuarta hasta invadió y saqueó la propia Constantinopla.

En el siglo XIII, en medio de una situación catastrófica, la otrora magnífica Bizancio, que ahora debía tolerar hasta una forma de feudalismo, llamado *pronoia*, que le daba poder a la aristocracia y se la quitaba al emperador, pidió ayuda a occidente. El llamado fue infructuoso. Entre las condiciones para ofrecer la ayuda, los reinos cristianos exigían la unidad de las dos iglesias (separadas, como relataremos más abajo, desde 1054), una condición muy difícil de imponer porque las diferencias ya habían tomado estado en las masas populares, sobre todo las ortodoxas orientales, que no se mostraban proclives a renunciar a cuestiones de liturgia y dogma que abrazaban con real devoción. Hay que sumar a estos inconvenientes la terca oposición de los patriarcas, totalmente contrarios a la unificación.

El asedio de dos meses de los otomanos de Mehmed II a las puertas de Constantinopla, que tiempo atrás habría sido estéril debido a la invulnerabilidad de sus murallas, ahora resultó triunfante debido a la efectividad de los cañones. Se especula que como digno corolario de la caída del Imperio Romano de Oriente, su último emperador, Constantino XI (1405-1453), murió en combate.

Las diferencias religiosas entre Oriente y Occidente. El Gran Cisma de Oriente

El plano religioso fue una constante fuente de conflictos entre oriente y occidente. Las diferencias nacieron prácticamente al mismo tiempo que, en el año 330, el emperador Constantino trasladó la capital del Imperio a Constantinopla, la antigua capital de la colonia griega Bizas, que Constantino llamó Nueva Roma, pero Constantinopla fue el nombre de uso popular[70].

En Bizancio se instaló un patriarca que ejercía el poder espiritual de los bizantinos con tanta fuerza como el papa de Roma. Sin embargo, no hubo demasiada competencia de poderes entre los patriarcas y los papas durante el período limitado por el año de la mudanza hasta la caída de Roma en manos de los bárbaros. A partir de ahí los enfrentamientos vieron la luz, sobre todo porque el occidente derrotado iba perdiendo el prestigio y contaba, solo, con la fuerza de la tradición para sostener la primacía devocional.

> Siempre, desde los inicios […] existieron diferencias notables entre las iglesias asentadas en oriente u occidente, tanto desde el punto de vista litúrgico como pastoral. Las disensiones surgieron fundamentalmente por el afán de Constantinopla y sus patriarcas de heredar en el orden religioso, el lugar preeminente que había ocupado Roma antes del hundimiento del imperio romano occidental y de la postura, no siempre respetuosa, de algunos legados papales hacia sus legítimas diferencias[71].

El primer contratiempo surgió cuando Roma tomó nota de que en el territorio oriental prosperaban varias devociones que el vicario romano consideraba herejes (arrianismo[72], nestorianismo[73], monofisismo). Por esta causa, el papa Félix III (?-492), conminó al patriarca Acacio (?-489) a abandonar el monofisismo, el más persistente de todos estos desvíos y el que había calado con mayor profundidad en la iglesia oriental.

El monofisismo sostenía que en Jesús solo estaba presente la naturaleza divina, pero no la humana, mientras que el dogma ortodoxo de la Iglesia Católica

sostiene que en Cristo existen las dos naturalezas, la divina y la humana "sin separación" y "sin confusión".

Acacio reaccionó mal, rompiendo sus relaciones con Roma y borrando del canon el nombre del papa, pero la disputa no prosperó por la acción del antecesor de Justiniano, el emperador Justino I (482-565), quien limó asperezas y acabó con una desavenencia religiosa que se había extendido por treinta y cuatro años.

Resulta natural que estas diferencias doctrinarias se articularan alrededor de la figura de Cristo, puesto que el acontecimiento de su llegada al mundo, apenas tres siglos atrás, tenía que ser un suceso discutido, incluso por aquellos que no dudaban de su investidura de Mesías (los hebreos aún lo niegan), pero que se sintieron con derecho a darle distintas interpretaciones, que suscitaron la inquietud de Roma, que siempre buscó la unidad de un dogma que no podía, ni debía, mostrar fisuras.

Si esta cuestión del monofisismo instalado en Bizancio fue un objeto de conflicto, preparatorio del Gran Cisma de Oriente, mucho más lo fue un asunto que había lesionado aun más los vínculos religiosos entre oriente y occidente: la "querella de los iconoclastas".

El conflicto tuvo su inicio en oriente, en tiempos de Carlomagno, cuando el emperador bizantino León III (675-741) exhortó al pueblo llano a abandonar la veneración de las imágenes o iconos. Apoyó su petición con su ejemplo, retirando la gran cruz de Cristo emplazada en la puerta de su palacio. Roma opinaba lo contrario, en atención que la población sentía devoción por las figuras cristianas y les rendía culto, y enfrentó al emperador iconoclasta. Fueron dos papas, Gregorio II (669-731) y su sucesor Gregorio III (?-741), quienes insistieron en la posición, declarando la legitimidad del culto de las imágenes y anatematizando a quienes profesaban la iconoclasia.

Los desencuentros entre Roma y Bizancio llegaron a su fin con un segundo Concilio de Nicea[74], convocado por Carlomagno, donde la posición doctrinaria de los iconoclastas fue desestimada y estos acusados de herejía.

Establecer la verdadera dimensión intelectual del diferendo se ha transformado en un desafío difícil para los historiadores, pues se cuenta con escasos datos sobre los argumentos que exponían los iconoclastas, ya que los documentos que contenían sus tesis han desaparecido o sobrevivieron fragmentados por el descuido o la destrucción deliberada de la Iglesia romana. Más información se tiene sobre los criterios de la Santa Sede, expresados sobre todo en los *Tres discursos sobre las imágenes*, de San Juan de Damaceno (?- 749), figura de enorme talla intelectual, gran doctor de la Iglesia, que enfrentó a los iconoclastas con los argumentos teológicos que respaldaron la decisión tan drástica de declararlos culpables de apostasía.

No obstante, y para contradecir una deducción obvia, debemos decir que el movimiento de los iconoclastas no estaba dirigido contra el arte. Las pinturas decorativas fueron toleradas, lo único que perseguían y denostaban era la representación religiosa. La razón de ser del movimiento consistía en el temor de caer en la idolatría, acechanza que por otra parte siempre perturbó a la Iglesia Cristiana desde sus comienzos. Hay datos que indican que en esos inicios la Iglesia había combatido el uso de las imágenes sagradas (apenas permitidas, y con muchas restricciones, en los cementerios), pero la tranquilidad obtenida a partir del reconocimiento como religión oficial por parte del Imperio hicieron más elásticos los límites y más permeable la prohibición del empleo del arte figurativo en las iglesias. A partir del siglo v la imagen de El Salvador se convirtió "en la imagen del culto por excelencia, y al fin constituye una especie una especie de protección mágica contra los malos espíritus"[75]. En un nivel distinto, actuaba a favor de los iconoclastas la opinión de los mahometanos que prohibían, sin resquicio alguno, la representación de Mahoma y de Alá, (quizás este fue un argumento de fuerza en la discusión, solo que no podemos saberlo por la falta de documentos que ya hemos denunciado).

Luego del Concilio de Nicea, la acción de los iconoclastas fue conjurada, tanto en occidente como en el oriente, dando vía libre al arte de la representación que alcanzó un brillo que, aún hoy, resulta admirable. De haberse sostenido el criterio iconoclasta, la humanidad habría perdido la oportunidad de contar, entre las tantas maravillas artísticas, con la decoración de la capilla Sixtina firmada por Miguel Ángel o los espléndidos iconos y mosaicos bizantinos.

En Constantinopla los iconoclastas también habían tropezado, en algún momento de la pelea, con la oposición de los iconódulos, que defendían el uso de las imágenes y entre los que militaba su propia autoridad imperial, la emperatriz Irene, una ateniense sin escrúpulos nacida en el 752, esposa del emperador bizantino Leo IV, que reinó entre el 775 y el 780. A su muerte debía sucederlo Constantino VI, a la sazón de diez años de edad, por lo que Irene adoptó el rol de regente que nunca quiso abandonar, aun cuando ya el rey había llegado a mayor. Se enfrentó con él, y con una crueldad inédita, aun para esos tiempos, en el 797 lo hizo azotar, encerrar y finalmente cegar, quedándose con el cargo de emperatriz. Desde este lugar desconoció a Carlomagno y su condición de emperador del Sacro Imperio Romano. En el año 802, los bizantinos, hartos de los excesos de la mujer, la destituyeron y desterraron a la isla de Lesbos, donde murió, pobre y despreciada, un año después.

Es posible que por esta condición de luchadora contra la fe iconoclasta, la Iglesia de oriente perdonara sus pecados y le otorgara un reconocimiento cercano a la santidad, irreconciliable con sus crueles actitudes de gobernante.

Otro hecho precursor del Gran Cisma de Oriente, fue la querella que cierta historia eclesiástica recoge como el Cisma de Focio.

El patriarca de Bizancio, Ignacio, era un hombre piadoso y de continuo exasperado por la vida licenciosa de su emperador, Miguel III (840-867). Una decisión suya, de orden pastoral, en contra de los intereses del monarca, constituyó la causa de su desplazamiento y destierro y su reemplazo por Focio (820-886), un laico que en cinco días recibió todas las órdenes sagradas que lo habilitaban para cumplir el rol de patriarca. El papa romano Nicolás I (?-867) juzgó inaceptable la maniobra y, ante la incompetencia de sus enviados a Bizancio, quienes fueron prontamente convencidos de la legitimidad de los pasos dados por el emperador, procedió a excomulgar a Miguel III y a Focio. Se le respondió del mismo modo, Focio excomulgó a Nicolás I.

Este cisma tuvo corta duración, del 858 al 867, y concluyó cuando el emperador Miguel III fue asesinado por Basilio I (811-886), que se declaró su sucesor y, al reponer a Ignacio en el cargo de patriarca, recuperó la confianza de Roma. Hacia 877 las relaciones entre oriente y occidente volvieron a la normalidad.

Pero la ruptura pendía, parecía inevitable y por fin, en el siglo xi, se dieron las condiciones para que produzca de un modo definitivo. Con el patriarca Miguel I Cerulario (1000-1059) al frente de la iglesia oriental, tomaron mayor fuerza los desencuentros con la iglesia cristiana que tenían que ver con el dogma, en especial con la ceremonia de la misa, que los orientales no llamaban así, sino denominaban liturgia.

> Debe ponerse atención al hecho de que la palabra misa se refiere a la celebración eucarística de los ritos latinos solamente. Nunca ha sido aplicada a los ritos orientales en griego o en latín. En estos, la palabra correspondiente es "liturgia". Referirse a la liturgia oriental con la palabra "misa" es un error que causa confusión, o por lo menos inexactitud científica[76].

La forma en que se ofrecía el sacrificio de la misa fue uno de los puntos de desencuentro, a los que hay que sumar una multiplicidad de temas menores. Desde que Bizancio había logrado la autonomía que le otorgó Constantino, la ceremonia en el oriente difirió de la de occidente. En principio, obra un cambio superficial, el de denominación ya citado: en Bizancio el rito adquirió exactamente el nombre de Santa o Divina Liturgia; en Roma, el de Santa Misa. En segundo lugar, se diferenciaron por el idioma (latín en Roma y griego en Bizancio), y en tercero, por las maneras de llevar a cabo el rito, donde las diferencias pueden parecer, a los laicos, totalmente insignificantes, pero que tuvieron una gran incidencia para

ensanchar las discrepancias, tal como el hecho de si el comulgante debía permanecer de pie o arrodillado, de si la señal de la cruz debía hacerse uniendo tres dedos de una mano, o de si se podía usar el pan ázimo[77] durante el rito.

No hubo acuerdos y en el 1054 se convalidó el Gran Cisma, hasta hoy vigente, entre las iglesias de oriente y occidente. Esta última, cuando siglos más tarde tuvo que afrontar el ataque de Lutero (al cual le daremos suficiente espacio en el capítulo correspondiente), convocó al Concilio de Trento, que en 1570 impuso para la Iglesia romana la utilización de la Misa Tridentina, que adquirió ese nombre por la ciudad donde se realizó (Trento). La Misa Tridentina se conformó, dogmática, desde entonces hasta 1962, cuando se realizó el Concilio Vaticano II, que impuso revolucionarias reformas a la actividad litúrgica mediante la redacción de dieciséis documentos, que buscaban adaptar la disciplina eclesiástica a las necesidades de un tiempo nuevo.

Entre las razones que explican por qué el conflicto entre las iglesias bizantina y romana del siglo XI tomó mayor envergadura que los anteriores, se indica la intransigencia del patriarca oriental. Para precipitar la quiebra de un *statu quo* amistoso que pendía de un hilo, Cerulario buscó una excusa menor, tal como la acusación de judaizante que le endilgó al pontífice romano, León IX (1002-1054), por usar pan ázimo durante la misa. Condenó la práctica y amenazó con cerrar todas las iglesias latinas de Constantinopla que no adoptaran el rito griego. León IX envió de inmediato una embajada conciliadora al mando de su hombre de confianza, Humberto de Silva Candida, que fue recibida con desagrado. Humberto respondió al rechazo con ironía, publicando un libelo titulado *Diálogo entre un romano y un constantinopolitano*, donde se burlaba del helenismo bizantino, a la par que excomulgaba a Cerulario mediante una bula que, subrepticiamente, antes de dejar Constantinopla, depositó sobre el altar de la iglesia de Santa Sofía. La respuesta de Cerulario fue la excomunión de los delegados romanos, que prestamente habían dejado la ciudad, y la obtención del apoyo del emperador bizantino Constantino IX (1000-1055) para romper definitivamente con Roma.

Estos fueron los últimos pasos, luego de siglos de desencuentros, que llevaron al Gran Cisma del 1054. Desde entonces Bizancio reconoce a su iglesia como Ortodoxa Griega, mientras que Roma mantuvo la denominación de Iglesia Católica Apostólica Romana.

> Tras diez siglos de excomunión se llegó, el 7 de diciembre de 1965, día de la clausura oficial del Concilio Vaticano II, a la cancelación definitiva de las dos excomuniones, como gesto simbólico que sirviera para facilitar un diálogo ecuménico que fuera preparando el camino para una vuelta a la comunión. El papa Paulo VI [1897-1978] y el patriarca Atenágoras I [1896-1972] en una declaración conjunta leída simultáneamente en Roma y

> Constantinopla declaran: "a) dolerse de las palabras ofensivas, de reproches sin fundamento, y hechos deplorables, que, de una y de la otra parte, han señalado o acompañado los tristes acontecimientos de aquel tiempo; b) dolerse asimismo y borrar de la memoria y de en medio de la Iglesia las sentencias de excomunión que los siguieron, cuyo recuerdo actúa hasta nuestros días como un obstáculo al acercamiento en la caridad, y sepultarlos en el olvido; c) deplorar en fin los tristes precedentes y los acontecimientos sucesivos que, bajo el influjo de factores diversos, entre ellos la incomprensión mutua y la desconfianza, condujeron, finalmente, a la ruptura definitiva de la comunión eclesiástica"[78].

El Cisma de Occidente

Entre 1378 y 1417, plena Baja Edad Media, la Iglesia Católica vivió treinta y nueve años convulsionados, provocados por el llamado Gran Cisma o Cisma de Occidente, nombre con que se lo reconoce para diferenciarlo del Gran Cisma de Oriente, cuando se produjo la separación de las iglesias romanas y bizantinas.

Las diferencias entre ambas cuestiones no son solo de denominación, sino de dimensión. Los intelectuales católicos suelen definir como cisma solo al que se produjo con Bizancio, mientras que lo ocurrido en occidente les merece la definición de "malentendido temporal", donde nunca se cuestionó la autoridad papal y no perdió peso el sentido de unidad de la institución.

> Este cisma de los siglos XIV y XV difiere en todos los aspectos del Cisma de Oriente. El último fue una verdadera revuelta contra la suprema autoridad de la Iglesia, fomentada por la ambición de los patriarcas de Constantinopla, favorecida por los emperadores griegos y apoyada por el clero y el pueblo de Bizancio, y ha durado diez siglos. El Cisma de Occidente fue un malentendido temporal, aunque obligó a la Iglesia a buscar durante cuarenta años a su verdadera cabeza; fue alimentado por la política y las pasiones y fue terminado por el ensamble de los concilios de Pisa y Constanza[79].

El conflicto surgió con la muerte del papa Gregorio XI, en 1378. Entre sus últimos actos de gobierno este pontífice había devuelto el trono papal a Roma, abandonando Aviñon. Las circunstancias de por qué la Santa Sede estaba instalada en esa ciudad francesa (donde tuvieron cargo siete papas, todos de origen francés) son muy complejas, y hasta confusas, de modo que solo anotamos la decisión de Gregorio de devolverla a Roma, el lugar que la Iglesia reconocía como natural.

A raíz del fallecimiento de Gregorio se reunió el cónclave para elegir a su sucesor. La decisión pasaba por la opinión de dieciséis cardenales, diez de los cuales eran franceses, y de la presión que ejercía la feligresía romana, que pugnaba por la elección de un papa italiano. Para satisfacción de estos últimos, y por la ausencia de los electores franceses, que llegaron tarde, se eligió al napolitano Urbano VI (1318-1389), que encontró rápida fidelidad en los todavía católicos ingleses y alemanes y, naturalmente, en los italianos. Pero el cónclave había sido de trámite irregular y los cardenales franceses, de vuelta a su país, publicaron un manifiesto donde denunciaron las ilegitimidad de la elección y proclamaron papa a Clemente VII (1342-1394) (que la Iglesia de hoy reconoce como antipapa), instalándolo en la abandonada Aviñon. A partir de este diferendo, desde 1378 la Iglesia Católica fue gobernada por dos papas desde dos sedes distintas. Y entonces Europa también, durante treinta y nueve años, se dividió prácticamente por la mitad, debido al apoyo que se suministraba a uno o al otro pontífice. Una buena parte se mostró prescindente, a la espera de cómo se irían desarrollando los acontecimientos y hacia dónde convendría inclinarse.

En 1389 muere el papa romano Urbano VI y es reemplazado por Bonifacio IX (1355-1404). En Aviñon muere Clemente VII y su lugar es ocupado por Benedicto XIII (1328-1423), español y de nombre Pedro de Luna (que, por supuesto, también heredó el posterior mote de antipapa).

La falta de unidad en la conducción de la Iglesia comenzó a fastidiar e inquietar a los reyes y príncipes de la cristiandad, que hicieron llamados conciliatorios para encontrar la solución. La Universidad de París, por ese entonces un importante centro teológico, propuso la realización de un concilio. La opción fue aceptada y el concilio se reunió en Pisa en el año 1409, donde se consiguió la dimisión de los dos papas y se procedió a sustituirlos por Alejandro V (1340-1410), un sacerdote nacido en Creta y franciscano. La opinión de los doctrinarios de la Iglesia hizo fracasar el acuerdo, ya que le quitaron autoridad a un concilio, que de ningún modo y bajo ninguna circunstancia, argumentaron, podía deponer a un papa ya constituido. De este modo la situación volvió a un punto mucho más conflictivo que el inicial, marcada por una febril actividad diplomática del aviñonense Benedicto XIII y la más apagada de Gregorio XII (1327-1417), quien había quedado a cargo del trono de Roma luego de las muertes de sus antecesores Bonifacio IX e Inocencio VII (1336-1406). Por su parte, Alejandro V, el papa ungido por el discutido acuerdo de Pisa, falleció en 1410 y a pesar de las desavenencias doctrinales los conciliares insistieron en nombrar un sucesor, Juan XXII, quien, acaso por su condición más de militar que de clérigo, desconoció la autoridad tanto de Benedicto como de Gregorio y se instaló en Pisa, erigiendo el asiento de un tercer papado.

El conflicto tan extendido, y la autoridad fraccionada en tres vicariatos, provocaron la reacción del emperador alemán Segismundo (1368-1437), elegido Rey de los Romanos en 1410, quien en 1414 convocó al Concilio de Constanza, que se prolongó hasta el 1418. Allí se depuso a Juan XXII, el único de los tres papas que había asistido a la reunión (algunos lo sindican como promotor del concilio, junto con Segismundo), y se recibió por escrito la humilde renuncia de Gregorio XII. Benedicto siguió, imperturbable, instalado en Aviñon y resistiendo a las presiones, hasta que fue expulsado de la Iglesia en 1417 por "cismático y hereje".

El Concilio de Constanza fue aprovechado por la Iglesia para discutir muchos de los temas que dieron lugar a los malentendidos y desvíos que habían llevado a cuatro décadas de incertidumbre. En 1417 se coronó a Martín V (1368-1431), constituyéndose en la figura legítima que reunió, bajo su conducción, a toda la cristiandad, dando fin al cisma que, se reitera la aclaración, para algunos historiadores pontificios no merece ser reconocido como tal. Sin embargo, los cronistas aseguran que con el nombramiento de Martín V no se había alcanzado la normalidad absoluta, que esta se fue obteniendo en forma paulatina a través del gobierno de los dos papas siguientes, Eugenio IV, que ejerció entre 1431 y 1447, y Nicolás V, que lo hizo entre 1447 y 1455.

En 1904, inicios del siglo XX, la jerarquía católica revisó la lista de pontífices e hizo correcciones en la nómina, expurgándola de antipapas. "Diez nombres han desaparecido de esta lista de papas legítimos, ni los papas de Aviñon ni los de Pisa son incluidos en el verdadero linaje de San Pedro"[80].

El cristianismo

Se entiende como primera etapa del cristianismo el lapso que va desde las primeras predicaciones de Jesús (nombre que significa "Dios salva") y sus apóstoles (que significa mensajeros, enviados), hasta el año 313 d.C., cuando el emperador Constantino publica el Edicto de Milán, donde se reconoce la libertad de cultos en el Imperio. En ese tiempo se conforma la Iglesia Católica Apostólica Romana, portadora de la fe religiosa más difundida en occidente. En esos comienzos sus fieles reconocieron como autoridad suprema al obispo de Roma, al cual luego le dieron el título de Papa. En realidad este título lo instituye San Silicio, quien comandó la comunidad cristiana entre los años 384 y 399. Hay desconcierto sobre el origen del vocablo, pero por lo general se sostiene que el término deriva del anagrama latino *Petri-Apostoli-Potestatem-Accipens.*

La palabra católico (del griego *katholikos*, quiere decir universal), y se utiliza para designar a esta Iglesia desde su periodo más temprano, marcando con claridad, mediante este adjetivo calificativo, la intención de hegemonía que aspiraba a ejercer sobre el mundo. Pronto el cristianismo superó los límites atribuibles a su rango religioso, análogo al de cualquier secta de las muchas que circulaban por el área del Imperio Romano, porque desde sus comienzos se propuso trascender y alcanzar el concepto de una nueva cultura, una noción más extensa que involucra a todas las relaciones posibles de los hombres con Dios, con la sociedad, con las formas políticas, con los modos de producción y con los conceptos de autoridad y propiedad. Sucintamente implica una nueva visión del mundo, distinta a la vigente, una perspectiva teocéntrica y monoteísta de la vida sobre el planeta que hasta entonces el hombre jamás había tenido. El imaginario colectivo cristiano se había apropiado de la creencia en el "más allá", el cielo, habitado por Dios y la Virgen María y por otros seres sobrenaturales, los ángeles, algunos buenos y otros muy malos, como Lucifer, que se rebeló contra Dios y fue condenado al averno[81]. Los santos y santas terrenales, inventos cristianos, ostentaban en la tierra el rango intermedio entre ángeles y seres humanos. Su excepcional devoción y espíritu caritativo hizo que estos hombres y mujeres actuaran como mensajeros de Dios, obrando milagros y curando enfermedades durante su vida en este mundo y aun después de su muerte, transformándose también en objetos de culto permanente.

La tarea de afirmación del cristianismo en el mundo occidental contó con el aporte de los Santos Padres de la Iglesia, reconocidos como la Patrística, entre los que cabe nombrar a San Atanasio (293-373), doctor de la iglesia y obispo de Alejandría que legó a la iglesia el *Credo*, consagrado en el primer Concilio Ecuménico de Nicea del año 325, que aún rige para la cristiandad.

"Todo el que quiera salvarse, ante todo es menester que mantenga la fe Católica; el que no la guarde íntegra e inviolada, sin duda perecerá para siempre". Esta frase de comienzo del *Credo* contiene una de las nociones principales de la nueva religión: que el paso del cristiano por la tierra es de una transitoriedad inevitable, solo el sostén de la fe le otorgará los beneficios de la vida eterna.

La esperanza de la llegada de un mesías (*khristos* en griego) y de esta salvación eterna ya se encontraba en el espíritu de la religión hebrea instalada en Jerusalén, ciudad conquistada por los romanos que, por supuesto, también dominaban toda Galilea (actualmente el norte de la actual Israel; en tiempos de Jesús zona montañosa y empobrecida, poblada de campesinos). Este esperado mesías debía ser descendiente de David, el rey judío que había conseguido reunir las doce tribus de Israel.

Pero el cristianismo rompió con la expectativa y anunció el acontecimiento, aún hoy inaceptable para los hebreos: Jesús, ese hijo de carpintero nacido en una pequeña aldea de Galilea, Nazaret (se niega que haya

nacido en Belén), es el hijo de Dios venido al mundo para salvarlo (la fecha de nacimiento de Jesús no fue siempre la misma, se estableció el 24 de diciembre recién en el siglo IV dC). Su religión agrega y quita aspectos del rito judío; entre lo primero y más importante suma la obligatoriedad del bautismo.

> [El bautismo] convertía a quienes lo recibían en cristianos y los facultaba para obtener la salvación. Se es judío o musulmán de nacimiento, pero uno no "nace" cristiano: se "hace" cristiano por medio del agua del bautismo derramada sobre la cabeza del neófito, ya sea bebé o adulto[82].

Y es Juan el Bautista quien ejerce por primera vez el acto bautismal en la persona de Jesús, su primo, a orillas del río Jordán. Se considera que este acto es el punto de comienzo de la actividad profética de Jesús. Lentamente el cristianismo fue ganando militantes en la región de Galilea, y a medida que va creciendo debe enfrentarse con la aristocracia sacerdotal hebrea de Jerusalén, que sostiene, entre otros cuestionamientos, que la asistencia al templo, que Jesús con seguridad había visitado, es el único signo de fidelidad religiosa. "En el judaísmo ortodoxo la práctica tiende a tener prioridad sobre la doctrina"[83].

Jesús, ya profeta itinerante, se alejó de su familia compuesta por cuatro hermanos y hermanas (nunca se casó), y al frente de sus doce apóstoles recorre un radio más bien acotado, solo los caminos de Galilea que llevaban a Jerusalén, enseñando un mandamiento absolutamente desconocido y sorprendente para la época: "ámense los unos a los otros". Tomó como modelo a un Dios que trasciende los límites de todos los anteriores, es un "Dios de todos los hombres y todos los pueblos: un Dios universal"[84]. Al contrario de su judaísmo original, una fe que no recluta fieles, Jesús hace proselitismo, va en busca de la conversión de nuevos devotos introduciendo un nuevo ideal de ser humano, humilde y continuamente arrepentido de sus pecados. El hombre perfecto era, en la Grecia de Homero, quien ostentaba la sabiduría combinada con la prudencia; en la Roma republicana e imperial era el guerrero, su virtud mayor era la valentía. La observancia de este nuevo principio, la humildad, que Jesús predica especialmente en el *Sermón de la Montaña*, es un concepto diferente y tan radical que su sola aplicación provocó, necesariamente, el estallido del statu quo religioso romano.

Como hemos dicho en el capítulo anterior, ateniéndonos a la opinión de Barrow, el estado romano era extraordinariamente tolerante respecto a las religiones extranjeras. ¿Por qué, entonces, la persecución a los cristianos?

Para explicarlo habría que remontarse un poco atrás, y tomar como punto de partida las difíciles relaciones entre romanos y judíos, ya que estos últimos creían que su nación estaba predestinada y que Jehová era dueño y señor de

todo. Esta pretensión, acaso admitida o desatendida durante la República romana, se hizo áspera cuando Roma se convirtió en Imperio y, por lo tanto, era regido por un emperador que reclamaba para sí una condición divina que, para los judíos, era inaceptable. De todos modos, la reclusión de la nación hebrea entre los límites de Judea y el poco contacto que tenía con las comunidades vecinas, le quitaban riesgo a esa oposición irreductible que, por aislada, provocaba poco o ningún daño a la figura imperial.

Asimismo hay que anotar que en los comienzos del cristianismo hubo confusión, los romanos creyeron que se trataba de lo mismo, no distinguían la nueva fe del judaísmo, hasta que superada la fecha de crucifixión de Jesús e iniciada la misión proselitista de los apóstoles, que se lanzaron por los caminos del Imperio a predicar, el gobierno romano tomó nota de la peligrosidad, de que la actitud de los cristianos superaba las condiciones de tolerancia que habían mantenido hasta ahora con los hebreos. Se sumó a esto que, al igual que los judíos, los cristianos se negaron a hacer demostraciones de lealtad y culto hacia el emperador. La diferencia estribaba que ahora se trataba de infieles esparcidos, militantes, para nada recluidos en un espacio territorial tan acotado como el de Judea.

> Para el cristiano, el acto de rendir homenaje a la divinidad –cualquiera que fuera el significado de estos– de Roma y Augusto, era un acto de fe religiosa, incompatible con la fe cristiana[85].

> [El Cristianismo] penetró por la base: fue una religión de esclavos. Paulatinamente fue ascendiendo, fue conquistando los distintos sectores del imperio, pero sufriendo grandes persecuciones por parte del estado. Justamente, esta nueva concepción de la comunidad de fe, se percibió como independiente respecto al estado: el cristianismo reconocía al imperio como estructura político administrativa, pero como al mismo tiempo el imperio tenía una estructura político religiosa (ya que a partir de Augusto el emperador era una persona divina a la que se le rendía culto), se creaba una contradicción. Los cristianos no reconocían ese culto al estado y al emperador, y estas contradicciones provocaban las persecuciones[86].

Nerón (37-68) es quien, en el 64 d.C., inicia las persecuciones, que, como ocurre con frecuencia, consiguieron el efecto contrario. Las comunidades cristianas siguieron expandiéndose por el Mediterráneo y se abroquelaron en torno de la *ekklesia* (no el edificio, sino la comunidad), y, lo más importante, obtuvieron la adhesión continuada e ininterrumpida de nuevos adeptos. Jesús hablaba arameo, la antigua lengua de Galilea (se ignora el nivel de su analfabetismo), pero cuando el cristianismo requiere de un idioma común adopta el griego, ignorando el

hebreo, la lengua sagrada que los judíos usaban para sus libros religiosos. Es por esta decisión que los cristianos traducen al griego el Antiguo Testamento y son escritos en ese idioma los nuevos de Mateo, Marcos, Lucas y Juan. El griego será el habla de la Iglesia de los primeros tiempos, hasta que a partir del siglo III vaya optando por el latín, por lo que los términos del ceremonial litúrgico fueron luego traducidos y divulgados en ese idioma.

El grado de captación del cristianismo –solo superado por el islamismo, que, luego de la prédica de Mahoma en el siglo VII, se extendió con mayor celeridad por todo el mundo árabe– siempre ha sido motivo de asombro, ya que convivía con un cúmulo bastante numeroso de religiones salvacionistas orientales que contaminaban la atmósfera de Roma de fervores místicos pero sin obtener los mismos resultados. El culto de Mitra, de origen helenístico pero de gran apogeo en la era imperial, fue un competidor de fuste, sobre todo en las filas de los ejércitos romanos expedicionarios, que lo habían adquirido en el oriente.

Una hipótesis acerca de esta celeridad y pronta aceptación que logró el cristianismo, fue que se introdujo en primer término en los niveles más bajos de la organización clasista de la sociedad romana –era manifiesta la predilección de Jesús por predicar entre los desposeídos y marginados–, para luego convencer a los renglones más altos del poder.

> Los primeros cristianos en Roma se caracterizaron por su ferviente proselitismo. Predicaban la fe en el Reino de Dios en todos los medios que tenían a su alcance. Sus principales oyentes eran los desesperados, las clases más bajas del Imperio, los que confiaban en una vida eterna y mejor después de la muerte[87].

Luego de la muerte por crucifixión de Jesús, sus apóstoles –con excepción de Judas, que lo traicionó y luego se ahorcó–, se distribuyeron por todos los territorios conocidos divulgando la religión cristiana. Pedro recibió la primacía, conferida por el mismo Jesús, lo que le valió la consideración de primer papa y también la condena de ser crucificado, boca abajo, por orden del emperador Nerón, en el año 64. Una tradición un poco discutible sitúa su tumba en la colina del Vaticano, lugar en donde el emperador Constantino hizo levantar en el siglo IV la basílica de San Pedro y San Pablo.

No obstante el escarnio que padecieron sus fieles, la nueva religión fue obteniendo logros de envergadura. A partir del célebre edicto de Constantino o de la decisión del emperador Teodosio, quien en el 394 convirtió al cristianismo en la religión del Estado, la historia da un giro significativo, la Iglesia pasa de perseguida a triunfante. El debate teológico lo propone ahora como contendiente poderoso,

consiguiendo que el mismo Teodosio ordene la persecución de los infieles y permita la condena a muerte y la confiscación de bienes de todos aquellos que no abjurasen de sus antiguas creencias paganas.

Mucho más adelante de estos primeros tiempos, la Inquisición, el Santo Oficio y las cruzadas, fueron creaciones de la Iglesia, en plena Baja Edad Media, para emprender con mayor empuje y éxito el exterminio de los no creyentes. En este marco de intolerancia se inscribe la expulsión de los moros de España y la conversión forzada de la comunidad judía y musulmana instalada en Andalucía.

La imposición del cristianismo desde el círculo áulico imperial trajo consigo un enorme caudal de fieles. ¿Cómo y dónde celebrar la misa a tanta cantidad de devotos? El modelo no podía ser el templo pagano, carente de amplitud, apenas con sitio para el altar al dios. Se eligió, entonces, la "basílica", también conocidas con el nombre de "salas reales".

> Estas construcciones eran empleadas como mercados cubiertos y tribunales público de justicia, consistiendo principalmente en grandes salas oblongas, con estrechos y bajos compartimentos en las partes laterales, separadas de la principal mediante hileras de columnas. En el extremo había con frecuencia un espacio para un estrado semicircular donde el presidente de la asamblea, o el juez tenía su asiento[88].

La madre del emperador Constantino fue la primera que ocupó una basílica para instalar allí una iglesia. El espacio semicircular destinado al juez fue destinado, como obvia decisión, para el gran altar, hacia donde debían dirigirse la mirada de todos los fieles. El sitio del altar se denominó "coro", mientras que la sala principal, lugar de los asistentes, fue denominada "nave". Dejamos sentado que todo lo dicho es una especulación, ninguna de las basílicas primitivas han sobrevivido al paso del tiempo.

La decoración de estas basílicas fue motivo de duda y desconcierto. Había acuerdo en que no podía haber estatuas. Estas recordarían mucho a la vieja tradición pagana, afecta a representar a sus dioses mediante la escultura. Pero en el caso de la pintura había mayor consenso. Se la entendía como un medio de expresión útil para el relato de los hechos religiosos que las masas, en su mayoría analfabeta, no podía conocer de otra manera. La Iglesia latina incorporó de inmediato el recurso, rechazado por la Iglesia de oriente en la ya relatada querella iconoclasta.

Para fortuna del arte, la frase del papa Gregorio Magno –"La pintura puede ser para los iletrados lo mismo que la escritura para los que saben leer"–, sostuvo la posición de Roma, claro que para los pintores de obras exentas de intenciones decorativas, sino pedagógicas, se le impusieron normas y restricciones.

> Si su objeto era ser útil, el tema tenía que ser expresado con tanta claridad y sencillez como fuera posible, y todo aquello que pudiera distraer la atención de este principal y sagrado propósito, debía omitirse[89].

Las representaciones pictóricas perdieron, entonces, la soltura y el dominio del movimiento que caracterizó al arte griego, y que persistió durante la época romana. Alguien, no sabemos si con ánimo de sátira, las calificó de dibujos infantiles, de torpe simplicidad. El estudio de estas reliquias, las escasas que están al alcance, desautorizan semejantes afirmaciones. En estas pinturas hay signos, muy evidentes para el conocedor, de que los pintores contaban con una pericia y un oficio de alta solvencia, que pusieron al servicio de un trabajo donde debieron respetar los límites.

El judaísmo

Los judíos son los protagonistas de una historia milenaria que nosotros abordamos recién en el año 6 de nuestra era, cuando el Imperio transformó el territorio de aposentamiento de la raza en una provincia romana.

La medida imperial dio lugar a que los conflictos con la metrópoli pronto tuvieran lugar; los judíos, armados, enfrentaron a las temibles legiones romanas en tres guerras, que concluyeron con la destrucción total de Jerusalén, del Segundo Templo y provocó una nueva diáspora. Como diáspora, sinónimo de dispersión, se denomina al exilio de grupos étnicos o religiosos que, por distintos motivos –la persecución política o religiosa, el más común de ellos–, abandonan su lugar de procedencia originaria y se reparten por el mundo, viviendo entre personas que no son de su misma condición y raza. Usualmente se ha empleado el término para referirse a los exilios judíos, que fueron muchos, antes y después del nacimiento de Cristo.

La primera guerra judeo-romana se extendió entre los años 66 y 73 d.C.; la segunda, llamada de Kittos, entre el 115 y 117; y la tercera, última y letal para los israelitas, fue la rebelión de Bar Kojba, ocasión en que las fuerzas romanas provocaron, entre los años 132 y 135, las destrucciones ya mencionadas además de la caída del bastión militar judío de Masada. Las legiones masacraron o apresaron a los hebreos para esclavizarlos; los sobrevivientes, cargando con esta última condición, fueron repartidos por el mundo. Tras esta revuelta de Bar Kojba, toda Judea se convirtió en una provincia en ruinas, con una Jerusalén reducida a escombros y el sagrado templo destruido. Según el historiador judío Josefo (38-

101), un millón de personas murieron durante el asedio y cien mil fueron capturados y vendidos como esclavos. Muchos pudieron escapar para refugiarse en áreas próximas al Mediterráneo.

En una ocasión anterior, luego del primer conflicto bélico, el emperador Tito condenó a dos mil quinientos judíos a pelear con bestias salvajes en el anfiteatro de Cesárea de Palestina en celebración del cumpleaños de su hermano Domitio. Se dice que Tito se rehusó a aceptar el laurel de la victoria diciendo que "no hay mérito en derrotar a un pueblo abandonado por su propio dios".

El antijudaísmo, germen del posterior antisemitismo, un fenómeno de altísima complejidad que perdura en tiempos actuales, fue ganando terreno lentamente a lo largo de la Edad Media, hasta exacerbarse y convertirse en odio irracional en época de las cruzadas, cuando los judíos fueron acusados de deicidio (cargo que se les hace a los que asesinaron a Jesús), puesto que crucificaron a Cristo, o, en los comienzos de las grandes epidemias, cuando se los culpaba, cual chivos expiatorios, de haber envenenado con bacterias los pozos de agua.

Los judíos padecieron el rechazo del pueblo llano, mal aconsejado por una Iglesia maniquea y sacerdotes rústicos y fanáticos, y durante el Medioevo sufrieron la expulsión de casi todos los países de Europa: de Inglaterra en el siglo XIII (1290), de Francia en el XIV (1394), y de España en el XV (1492). Donde consiguieron establecerse, sin rechazo, sufrieron empero el recorte de las actividades que podían llevar a cabo; se les prohibió el cultivo de la tierra y la práctica de ciertos oficios, por lo que los judíos, acorralados, debieron dedicarse al comercio y a las actividades financieras, entre ellas el mal visto préstamo de dinero con intereses. La citada marginación empujó a los judíos a dedicarse, también, a las profesiones hoy llamadas liberales, como la medicina. Algunos fueron destacados médicos, convocados por los más grandes señores para cuidar de su salud y la de toda su familia.

Un terreno próspero para la comunidad judía fue el de la filosofía. Debe ser considerada como un producto de la tradición bíblica y rabínica, pero a la vez abarca la literatura filosófica escrita en hebreo a partir de la segunda mitad de la Edad Media, donde los pensadores fueron incorporando el pensamiento de las culturas circundantes. Estudiaron cómo las opiniones de los filósofos contemporáneos podían relacionarse con su propia tradición. Este interés los llevó a enfrentar una doble tarea: interpretar y formalizar las enseñanzas del judaísmo a través de conceptos y argumentaciones filosóficas y refutar enseñanzas, tanto filosóficas como religiosas, cuando estas entraban en conflicto con las creencias y las prácticas judías.

Históricamente el desarrollo de la filosofía judía puede dividirse en distintos períodos. El primero está vinculado con sus antecedentes bíblicos y rabínicos, que

conformaron más una teología que una filosofía. Esos filósofos judíos de la primera época sostenían que las raíces de su pensamiento se encuentran en la Torá y en los escritos rabínicos, un recurso también usado por los musulmanes que depositaban todo el conocimiento en el texto del Corán. La Torá es una palabra hebrea que significa enseñanza, instrucción (*didascalia* en griego), aunque el alcance más aceptado del vocablo es el de ley. En su sentido más amplio se utiliza habitualmente para designar a la totalidad de la revelación y enseñanza divina al pueblo de Israel. En un sentido más restringido se refiere únicamente al texto de los cinco primeros libros de la Biblia, el Antiguo Testamento, que para los cristianos se llama Pentateuco.

- Génesis
- Éxodo
- Levítico
- Números
- Deuteronomio

La filosofía judía de este primer momento surgió de la confrontación entre la religión hebrea y la filosofía griega, ocurrida en la época helenística. Sus exponentes buscaban demostrar la espiritualidad de la concepción judía de la divinidad, así como la racionalidad de sus leyes rituales. A la vez, junto con los cristianos y musulmanes, polemizaban contra el politeísmo y las prácticas paganas.

La producción literaria de estos pensadores desapareció casi en su totalidad. En la actualidad solo se conocen los escritos de Philo Judaeus de Alejandría (20 a.C.-50 d.C.). Su pensamiento se basa en la afirmación de que la Biblia, como palabra divina, contiene un significado aparente dirigido a las masas y uno oculto que los filósofos podían descubrir utilizando métodos de interpretación alegóricos.

La segunda etapa de la filosofía judía se movió en fecha y terreno apto, en el siglo X y en el sur de España, ocupado por los moros pero donde el clima de tolerancia permitió la convivencia y el debate armónico de los pensadores cristianos, musulmanes y judíos. Moisés Maimónedes (Rambam en su acrónimo[90] hebreo) es un producto genuino de esa situación. Nació en el 1135 en el Al-Andaluz (designación del territorio hispano ocupado por los árabes; una zona menor hoy es la Andalucía española), más precisamente en Córdoba, y su infancia se desarrolló en la España de las tres culturas, en ese clima de amplio respeto e intercambio entre las comunidades de las tres religiones monoteístas. En esa época floreció la ciudad de Córdoba como la Perla de Occidente, ocupando un lugar privilegiado en la articulación del conocimiento traído de oriente al ámbito de una Europa escasamente desarrollada. Tras la invasión de ese territorio por los fundamentalistas del Corán (pues no solo los cristianos hostigaron a la España de

las tres culturas), Maimónides sufrió un largo exilio que transcurrió en el norte de África, Israel y Egipto, donde se asentó hasta su muerte en diciembre de 1204. Allí desarrolló la mayor parte de su obra. De conocimientos enciclopédicos, consagró su vida al estudio de la filosofía occidental (en especial el pensamiento de Aristóteles), la teología y la medicina. Autor de numerosas obras que ordenaban el conocimiento de la ley judía, pues era también un profundo conocedor de la Torá y el Talmud, que es, esta última obra, un documento que recoge las discusiones rabínicas sobre las leyes judías, las tradiciones, costumbres y leyendas, preservando la multiplicidad de opiniones a través de un estilo de escritura asociativo, mayormente formado por preguntas, que hace del texto un producto útil sobre todo para el neófito. Como médico Maimónides desarrolló una amplia actividad que dejó escrita, sintetizando, racionalizando y contraponiendo con espíritu crítico su pensamiento a los aportes de los mayores médicos de la antigüedad, fundamentalmente Hipócrates y Galeno. Asimismo incorporó muchas de las enseñanzas que hicieron los médicos árabes al conocimiento de su época. Si los médicos judíos del Medioevo fueron del más alto nivel, Maimónides fue el mejor. En cuanto a su pensamiento religioso fue sintetizado en un credo de trece puntos, que hizo circular y creó controversias, maximizando la adhesión de sus seguidores y exacerbando las críticas de sus oponentes.

1. Creo, con convicción total, que el Creador –bendito sea su nombre–, crea y rige todas las criaturas; y que sólo Él formó, forma y formará siempre todos los seres.

2. Que el Creador es Uno, no existiendo unidad parecida a la suya; que es, fue y será nuestro único Dios.

3. Que el creador no tiene cuerpo, que nada corpóreo se le podrá asignar, y que ninguna imagen puede representarlo.

4. Que el Creador es el primero y el Último.

5. Que sólo al Creador se debe rezar, y a nadie más que a Él.

6. Creo, con convicción plena, en la veracidad de cuanto los Profetas han dicho.

8. Que las profecías de Moisés, nuestro rabbí [maestro, sabio] eran verdaderas y que él fue el mayor de todos los Profetas que le precedieron y siguieron.

9. Que toda la Ley, tal como ha llegado a nosotros, es la que fue dada (por Dios) a Moisés, nuestro rabbí.

10. Que esta Ley no experimentará cambios, ni vendrá otra del Creador.

11. Que el Creador conoce todas las acciones y pensamientos de los hombres.

12. Que el Creador recompensa a quienes observan sus leyes y castiga a quienes las conculcan.

13. Que el Mesías vendrá.

14. Y que los muertos resucitarán en el tiempo fijado.

Las artes durante la Edad Media. Histriones, juglares y trovadores

> La Edad Media no fue un período oscuro y bárbaro entre dos pasajes luminosos: la Antigüedad y el Renacimiento. Por el contrario, la civilización de la Edad Media es una gran civilización, imperfecta como todas las demás, pero una de las que ha dado al hombre un equilibrio moral y social; una, también, de las que han engredado las más bellas obras de arte de occidente[91].

En la Baja Edad Media el juglar era una figura que comenzaba a tomar relieve. La estirpe provenía de los antiguos histriones, que surgiendo de la Provenza francesa, el sur de Francia, ejercían el llamado *mester de juglaría* (*mester* significa oficio), haciendo circular por la región una poesía oral, no escrita, recitada en lengua vulgar y acompañada por música propia. Transformados por el título más lucido de juglares o trovadores, irán adquiriendo legitimidad después de tantos siglos de persecución, durante los cuales el cristianismo se obstinó en verter anatema sobre ellos. La Iglesia y los grandes señores comenzaron a concederle legalidad a ese comediante transformado en trovador, que se distinguía de los vulgares histriones porque recitaba canciones de gesta, con las que halagaban la tradición feudal, mitificaban la figura del caballero y destacaban lo edificante de su accionar. Con estos versos, y con esa música, los trovadores resaltaron las hazañas del rey Arturo (que posiblemente nunca existió), uno de los caballeros de la mesa redonda, fervientes cristianos que se propusieron la misión divina, y riesgosa, de recuperar el Santo Grial, la copa usada por Jesús en la última cena, y a la cual se la creía cargada de poderes milagrosos. La imagen del caballero que se pintaba era siempre ideal; generoso con los pobres, jamás se iba a permitir el engaño, el rumor, la humillante lisonja. Pero por sobre todo era la de un valiente, que no dudaba un instante en montar y blandir su espada para defender a Dios o a la Iglesia.

"A estos se los puede tolerar", afirmaba tranquilizado el arzobispo de Canterbury a fines del siglo XIII. Incluso los juglares con este perfil eran invitados

para divertir con sus delicadas composiciones a la nobleza en sus ámbitos privados. Recibían, a cambio, una recompensa que dependía del grado de generosidad del anfitrión.

Los límites entre los términos de trovador y de juglar suelen ser borrosos. Usamos las dos palabras casi como sinónimas, pero sin duda el primero ostenta, siquiera para el imaginario general, una denominación un poco más prestigiosa, porque se lo considera el autor de la poesía que luego el juglar hacía circular en calidad de transmisor. Hay quien aventura una relación parecida a la que en la antigua Grecia mantenían los aedos y los rapsodas: unos creaban y otros divulgaban.

Otros histriones se mantuvieron fieles al bajo *mester* en que fueron formados y que solo conocían, y seguían sufriendo la condena eclesiástica y señorial por su empeño en divertir al público de las tabernas y el uso del chiste indecente, la máscara guaranga y el gesto lascivo como recurso cómico. Es que la taberna medieval contaba con mala fama. La indiscutida amoralidad de estos lugares se manifestaba en la oferta de alcohol y prostitutas, oficio que a menudo era ejercido por las hijas y la esposa del tabernero.

Y fueron ellos mismos, los juglares, quienes se esmeraron en sostener la distinción entre "decentes" e "indecentes", cuidando los primeros de no ser confundidos con los histriones tabernarios. El trovador provenzal Guiraut de Riquier afirmó con altanería que solo aquellos que sabían agradar a las personas de calidad, no a la plebe, tenían derecho a llamarse juglar, y en consecuencia le pidió al rey de la corte donde actuaba, Alfonso X (culto y poeta rey de Castilla; 1252-1284), que estableciera una segura nomenclatura para distinguir a los representantes nobles de los vulgares.

Pero en pleno siglo XII algunos de estos juglares de la Provenza, sur de Francia, torcieron el camino; olvidándose de las gestas feudales, y aplicando una sensibilidad inimaginable para el Medioevo, crearon lo que se conoce como el "amor cortés", una forma de poesía que traía consigo una novísima noción de la relación entre los sexos, que modificaba por completo los vínculos sentimentales existentes entre los hombres y las mujeres. Estudiosos de la época afirman que estos juglares provenzales abandonaron lo épico para "inventar el amor".

> Se dice, y con razón, que el sur de Francia inventó el amor. Que antes del siglo XII, tal sentimiento carecía de ese sabor de espiritualidad y eternidad que hasta el día de hoy lo caracteriza[92].

La literatura de la antigüedad nunca había entregado alguna cuota de romanticismo. El amor entre un hombre y una mujer solía ser un impedimento para que el varón concrete sus hazañas (Eneas, Aquiles), o, en la tragedia clásica,

tomaba un cariz dramático que llevaba a la destrucción (Eurípides). Los poetas líricos estaban muy abastecidos de temas, pero rara vez (Safo es quizás una de las pocas excepciones) acometían los sentimientos producidos por el rapto amoroso como parte de lo maravilloso. Por lo tanto, la gestión de los poetas provenzales fue una revolución que incidió en las costumbres y, por supuesto, en la literatura oral y trashumante. Resumía una filosofía del amor donde la mujer ocupaba un lugar de divinidad inexplicable, porque hasta entonces las condiciones de su vida cotidiana en el mundo medieval no eran muy diferentes a las que había tenido en Grecia y en Roma, donde ella, y el hogar que gobernaba, obraban con carácter subsidiario sobre otros intereses que los hombres consideraban importantes: la caza y la guerra. El matrimonio no se planteaba por razones de atracción mutua, no era el objetivo que mantenía en vilo y zozobra a dos enamorados, sino una unión concretada por causa de un juego de intereses, por lo general económicos o políticos. En estos casos la mujer era el objeto de trueque.

Las causas de la irrupción del amor cortés nos resultan, entonces, extrañas, no encontramos en ninguna fuente alguna respuesta satisfactoria, salvo aquella que dice que el cristianismo le había dado a la mujer algunos derechos igualitarios que, en ese mundo rudo y precario, solo podía ejercer dentro de sus castillos, disfrutando de, por ejemplo, los siguientes versos, creados en lengua provenzal, por el trovador Bernard de Ventadour (1130-1200).

> Oh querida señora, soy y seré siempre vuestro. Esclavo devoto, soy vuestro servidor y hombre ligio [vasallo]; os pertenezco para siempre jamás; sois mi primer amor y seréis el último. Mi ventura no acabará sino con la vida.

Estos poemas líricos circularon por millares. No trataban de un amor entre iguales, sino platónico, donde el hombre se situaba en un discreto segundo plano mientras la mujer crecía en altivez, haciéndose cada vez más inaccesible. Como dice el poema de Ventadour, el amante era un vasallo de su dama.

Alguien resumió la teoría del amor cortés en seis puntos que, como idea abarcadora, cumple una buena función de síntesis.

- Total sumisión del enamorado a la dama (por una transposición al amor de las relaciones sociales del feudalismo, el enamorado rinde vasallaje a su señora).
- La amada es siempre distante, admirable y un compendio de perfecciones físicas y morales.
- El estado amoroso es una especie de estado de gracia que ennoblece a quien lo practica.

- Los enamorados son siempre de condición aristocrática.
- El enamorado puede llegar a la comunicación, con su inaccesible señora, después de una progresión de estados que van desde el rol de suplicante al de amante.
- Se trata, frecuentemente, de un amor adúltero. Por lo tanto, el poeta oculta el objeto de su amor sustituyendo el nombre de la amada por una palabra clave o un seudónimo poético.

Siglos más tarde, los románticos del XVIII y XIX, acaso por la atracción que sentían por el Medioevo europeo, incluyeron en su práctica de vida el mismo sentimiento amatorio, donde la mujer volvía a ser idealizada, "inventada" podríamos decir, por el poeta para transformarla en su inalcanzable objeto de deseo. El romántico Hölderin (1770-1843), que fue preceptor de los hijos del banquero Gontard, en Frankfurt, se enamoró de Susette, la esposa del financista y mujer de gran belleza y sensibilidad, a la que ocultó en sus poemas bajo el seudónimo de Diotima. Se ignora si su amor fue correspondido, en una de sus cartas Holderin designa a la relación con Susette como "una eterna, feliz y sagrada amistad".

A la par y a semejanza de este *mester* apareció en el Medioevo otro, llamado *mester de clerecía*, ejercido por los sacerdotes de la Iglesia Cristiana y la gente culta, con posibilidades de escribir y leer sus poemas (habilidades casi siempre ajenas a los analfabetos trovadores provenzales). El grado de erudición de esta poesía era altísimo (un atributo también alejado de las posibilidades del juglar). El *mester de clerecía* trataba temas religiosos, vidas de santos, milagros de la virgen y la existencia de algunos personajes históricos destacados por su nivel de devoción y piedad. No obstante ser muy conocedores del latín, estos poetas comenzaron a usar también las lenguas vulgares, las romances precisamente, que iniciaban su conformación, tal como el español, el italiano y el francés

Algunos de estos cantares pueden leerse hoy. *El libro del buen amor*, de Juan Ruiz, poeta castellano y arcipreste de Hita (Guadalajara hispana), que se imprimió en el siglo XIV (entre el 1330 y el 1343), contiene una de las trovas conservadas, aunque algunos estudiosos le han dado a este texto un carácter distinto, más cercano a lo picaresco y satírico, escrito con intención de burla de la poesía de los trovadores, tal como Cervantes, que con su *Quijote* parodió a las novelas de caballería. *El cantar de Rolando* o *Canción de Roldán* y el *Poema de Mío Cid* (que será comentado en el capítulo dedicado al teatro español) son otras de las composiciones épicas sobrevivientes de una extensa lista de expresiones que, lamentablemente, se han perdido en casi su totalidad. Se sabe que hasta el citado rey Alfonso X, paladín de la Reconquista española, era un

eximio poeta en lengua gallega y portuguesa y que encargó la difusión de sus trabajos a estos pregoneros.

Pero no solo en la poesía había encontrado refugio el amor cortés. También lo hizo en la novela, donde se fundió la épica caballeresca con el nuevo concepto que proveían los trovadores de la Provenza.

Chretien de Troyes (1135-1190) es considerado el primer autor de novelas de caballería (aquellas que luego parodió Cervantes) y el padre de la novela occidental. Cinco obras, casi todas basadas en la famosa leyenda del rey Arturo, los caballeros de la mesa redonda y la búsqueda del Santo Grial, han llegado hasta nosotros, siendo, según los críticos, *Lancelot, el caballero de la carreta*, la más representativa de su estilo.

En el *Lancelot* el caballero cuenta con los atributos que los poetas le asignaban en los versos del amor cortés –se siente desfallecer ante la sola presencia de la enamorada, es capaz de sacrificar su honor con tal de satisfacerla–, pero también sostiene el conjunto de valores morales que lo hacen un modelo de soldado de la causa cristiana.

Arte prerrománico, románico y gótico

El derrumbe de las creencias paganas trajo como consecuencia el desdén o, al menos, la desatención sobre sus expresiones artísticas arquitectónicas y estatuarias que, como se ha comentado, convivían con el hombre medieval a pesar de que este no las tuviera o no quisiera tenerlas en cuenta (se mencionó, como ejemplo, el descuido que afectó a los teatros de mármol griegos y romanos y se agrega ahora la construcción de un convento de mujeres sobre las ruinas de un circo romano y otro encima de un templo dedicado a Júpiter).

Dimitri Mererzhkovski cuenta en *El romance de Leonardo* algunos hechos que, si bien son parte de una biografía novelada, y por lo tanto pueden tener condimentos ficcionales, retratan creemos que fielmente la actitud del romano acerca de las reliquias que poblaban su ciudad.

> El arquitecto florentino Filippo Brunelleschi encontró un día debajo de su vivienda […] una estatua de mármol del dios Mercurio. Sin duda, en la época en que los cristianos, vencedores de los gentiles, destruyeron sus ídolos, los últimos creyentes de los viejos ídolos, viendo la perfección de las estatuas antiguas y deseosos de salvarlas de la ruina, escondieron estas efigies en subterráneos de ladrillo […] A ambos lados de la Vía Sacra, desde el arco de

> Septimio Severo hasta el anfiteatro de Flavio, se apretujaban miserables casuchas. Decían que para construir los cimientos habían empleado trozos de estatuas preciosas, miembros de dioses olímpicos. Durante el siglo el Foro sirvió de cantera. Sobre las ruinas de los templos paganos se resguardaban tímida y tristemente las iglesias cristianas. Las capas sucesivas de inmundicias, polvo y estiércol habían elevado en más de diez codos el nivel del suelo. Pero de trecho en trecho se alzaban todavía antiguas columnas ruinosas […] Los antiguos conquistadores de Roma, los bárbaros del norte que no sabían extraer el mineral de la tierra, quitaron las grapas de hierro que unían las piedras del Coliseo para forjar nuevas espadas con hierro romano. Los pájaros ponían sus nidos en los agujeros que quedaron al quitar los garfios[93].

A medida que los bárbaros invasores se fueron asentando en los territorios del Imperio, se fue gestando un arte propio, que los estudiosos llaman "prerrománico", que, tímido en sus comienzos galos merovingios (siglo V)[94], se desplegó con mayor intensidad desde el ciclo carolingio hasta el siglo X. Los rasgos generales de este arte prerrománico difieren, aunque nunca de modo absoluto, según la región donde se desarrolló (romana, bizantina, germánica o mozárabe española). No obstante, si bien es posible hablar de varios prerrománicos con particularidades regionales, también puede ser considerado, por la suma de sus afinidades, como el primer estilo internacional en el ámbito europeo.

El prerrománico, también llamado "prerrománico carolingio" por haber tomado su mayor impulso en la época del emperador, se formalizó como estilo precisamente cuando Carlomagno cesó con el carácter trashumante de su corte y la aposentó en Aquisgrán, ciudad a la que nombró capital del imperio. Carlomagno encargó entonces al arquitecto Eudes de Metz la construcción de un palacio, del cual hoy solo se conserva la sala del trono. En esta residencia imperial se destacaba, como no podía ser de otro modo, la capilla, donde se especula que el constructor mezcló elementos clásicos y orientales.

Hasta ahí, hasta la construcción del palacio imperial, el prerrománico le había dedicado la mayor atención a la construcción de los monasterios que se fueron creando a partir del año 500, y en tiempos carolingios a una estatuaria, de la cual han quedado pocos vestigios, consagrada al homenaje del emperador y de figuras religiosas.

La pintura, totalmente dedicada a la iconografía cristiana, fue rica en la decoración de las iglesias. Se recuerda que el cristianismo no prohibía la representación de Dios, única excepción entre los cultos monoteístas, aunque para ello la Iglesia debió ignorar un mandato del Antiguo Testamento que dice: "No te harás ninguna imagen esculpida, ni ninguna semejanza de cosa que esté arriba en

el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra". Sin embargo los réditos propagandísticos eran tan grandes, la imagen guardaba un poder emocional insustituible, que se dejó de lado el dogma sin escrúpulo alguno.

Con la aparición del "románico", la civilización occidental dio un gran salto: abandonó la madera y aprendió a tallar la piedra, a construir muros y pilares de sostén para los techos y, como consecuencia, estudiar la construcción de bóvedas que actuaran de tales.

Como es lógico, el románico había surgido como una evolución de todo el arte anterior, interviniendo en su estructura desde la influencia romana –pagana pero inevitable aunque se quisiera ignorarla–, hasta el ascendiente de las formas orientales y centroeuropeas otónidas. También, como no podía ser de otra manera, el románico mostraba una gran diversidad, debido a las condiciones distintas de un continente que ya se extendía desde el Báltico hasta Portugal y desde Escocia hasta Sicilia. Cada región fue dando forma, con toda libertad, a su propio estilo, determinado por los materiales de que disponía y por las corrientes culturales que la atravesaban. Pero como en el caso del prerrománico, guardaba signos de un estilo común que con legitimidad podríamos llamar paneuropeo.

De este modo, occidente se fue cubriendo de románicas iglesias nuevas, con frecuencia formando parte del monasterio, reemplazando a aquellas destruidas durante tantos siglos de invasión bárbara. El fenómeno respondía al crecimiento de la comunidad monástica, y a la citada elección de la piedra en vez de la madera, lo que permitió que estos templos ofrecieran riqueza arquitectónica y una contundencia visual destinada a honrar la gloria divina y a cuidar las preciosas reliquias cristianas guardadas en su interior.

También se construyeron palacios, castillos y casas urbanas, aunque el conjunto más importante durante el románico fue, como queda dicho, el monasterio, un edificio que tenía como pieza fundamental la iglesia, a cuyo costado se encontraba el claustro, centro de la vida monacal. El monasterio y la gran Iglesia abacial de Cluny, en la Borgoña francesa, fueron comenzados a construir a mediados del 900, y son los modelos de edificio románico más copiados en el mundo. Lamentablemente el conjunto arquitectural fue destruido durante la revolución francesa de 1789, por lo que esta aseveración se apoya en el estudio de los planos que han sobrevivido.

Aún no había llegado a abrirse camino el concepto de catedral (en realidad expresión del estilo gótico posterior), pero para llegar a esa meta, los arquitectos del románico fueron plantando la base, haciendo crecer los espacios ocupados por las iglesias. En los nuevos templos, la nave central se alargó hasta hacerse inmensa, también se implantó el crucero, vale decir la nave transversal que le daba al

conjunto forma de cruz. Pero la audacia se frenaba allí, entorpecida por la falta de técnicas para resolver el problema de los techos. La situación se solucionaba mediante un sistema de vigas de madera, que además de contener la acechanza de los incendios, cubrían superficies modestas en relación a los tamaños que se querían alcanzar.

Los constructores habían probado la bóveda de cañón, de un peso considerable y, por lo tanto, con la necesidad de ser soportadas por muros muy gruesos. Esto impedía que hubiera muchas ventanas, que por ser aberturas debían ser muy estrechas, pues una imprudencia en este sentido podía debilitar la fuerza de sustento de estas paredes. De todos modos la pequeña ventana se compadecía con el contexto agresivo, pues la abertura de tamaño reducido aumentaba las posibilidades de defensa ante un ataque exterior. Digamos que por esa causa estos templos, aun amplísimos, eran penumbrosos y oscuros. Hasta aquí llegó el románico arquitectónico, que alguien definió como un "estilo oscuro y horizontal".

La escultura y la pintura fueron las zonas más prósperas del arte románico, que emprendió el retorno al modelo figurativo, en desuso por la relación tan directa que este tenía con el paganismo clásico. Pero para diferenciarse, y no caer en idolatría, trató de eludir el naturalismo antiguo, "espiritualizando" las figuras. Sin embargo, aunque de una manera insensible y paulatina, el objeto, no obstante siempre cargado de simbolismo, fue siendo reemplazado cada vez más por una imagen más cercana a lo real, a lo icónico.

Se reconocen tres tipos de pintura románica: la mural, la de altar y las miniaturas. Las vicisitudes de los tiempos han hecho que contemos con pocos restos de la pintura mural, con la cual se decoraron las iglesias de acuerdo a un programa de estricta obediencia a la historia evangélica, narrada en el antiguo y el viejo testamento, para que actuara de "catecismo de los analfabetos".

> Hay tres razones que aconsejan la colocación de imágenes en las iglesias –aseguró a finales del siglo XIII el gramático italiano Juan de Génova–. Primera, la formación de las personas sencillas, porque las instruyen como si fueran libros. Segunda, porque el misterio de la encarnación [de Jesús en hombre] y los ejemplos de los santos estarán más presentes en nuestra memoria si los vemos cada día ante nuestros ojos. Tercera, para suscitar sentimientos de devoción, que surgen con mayor facilidad ante lo que vemos que ante lo que oímos[95].

Los trazos del pintor se reducían a lo esencial. No hay fondos ni asomo de perspectiva (el rango de las figuras estaba dado por su tamaño, independiente de

su cercanía o lejanía respecto al observador), con el propósito de que el espectador cristiano atendiera solo lo necesario y no se distrajera con detalles decorativos. Se cuidó con esmero los gestos de los personajes en exposición, estos "hablaban" y el espectador "comprendía" lo que estos querían manifestar. En otras palabras, estas imágenes se esmeraban en cumplir con su función de ser transmisoras de conceptos.

A la escultura románica le correspondió recorrer un trecho corto, porque vivía atada a la condición tributaria de la arquitectura, siendo dominada por la "ley del marco", regla que obligaba a que la figura tallada se adaptara al ámbito arquitectónico en el que se encuentran instaladas. Este marco estaba localizado en las puertas de iglesias y monasterios, o en sitios preferenciales, de sus ámbitos interiores, llamadas hornacinas.

Una corriente de la historia del arte ignora la existencia del estilo prerrománico y solo presta atención al románico, que acaso con exageración lo suponen como la única expresión artística desde la caída de Roma hasta la llegada del gótico, y, al cual, por lo tanto designan como el primer estilo medieval europeo.

Esta es la opinión del historiador Charles de Gerville (1769-1853), quien en 1820 acuñó el término románico y le dio esa amplitud de liderazgo. Análisis posteriores no solo reconocen al prerrománico, sino que ubican al románico en un período muy corto, limitado por la era carolingia y el siglo XII.

De todos modos la distinción entre uno y otro estilo son tan poco apreciables, que solo un estudio sutil y pormenorizado daría con las diferencias que nunca son fundamentales. Lo que hay que concederle al prerrománico y al románico es el carácter de estilo que, por sus puntos comunes y más allá de las diferencias producidas por la zona donde se desarrolló, representaron el arte de toda la cristiandad occidental.

Pero el punto donde se había detenido el románico no satisfacía las aspiraciones del abad Suger (1081-1151), consejero de los reyes de Francia, historiador y creador del arte gótico occidental, un estilo que se desarrolló en Europa occidental desde el siglo XII hasta el Renacimiento, y aun un poco más allá.

Se suele indicar que el gótico, a diferencia del románico, que refleja una sociedad rural de guerreros y campesinos, coincide con el nuevo desarrollo de las ciudades, la aparición de la burguesía y la fundación de las universidades. Para el materialismo histórico de los marxistas significa sin duda el período de transición del feudalismo al capitalismo.

Si bien el abad Suger no era arquitecto, enfrentó el problema de la limitación románica, valorando las nuevas soluciones que le proponía un nuevo tipo de

bóveda, la "bóveda de piedra o de crucería", que ya habían usado los romanos. Se trataba de ajustar las piedras de tal modo que, una vez quitado el andamiaje, se mantuvieran sostenidas por su propio entramado. Con esa herramienta, impulsó la construcción en 1140 de la abadía real de Saint-Denis o San Dioniso, considerado el primer monumento del gótico, o al menos se lo califica como representante del incipiente gótico.

> La nueva bóveda resolvía el problema de la cobertura de la nave en forma mucho más eficiente de lo que jamás hubieran soñado los maestros del románico[96].

La bóveda de crucería responde a un esquema sorprendentemente simple. Se toma en cuenta un espacio cuadrangular con cuatro pilares en sus vértices, que son el punto de partida o de llegada de dos arcos diagonales que se cruzan en forma de equis. El conjunto es contenido por una piedra central, la "clave de bóveda", que luego puede ser recubierto e impermeabilizado por una fina capa de material. El peso era significativamente inferior al de la bóveda de cañón, lo que requería entonces de muros más finos y que podían ser más altos, con grandes ventanales que dejaban entrar la luz a raudales. Esta virtud hará que la luz se incorpore al nuevo espacio gótico, actuando de involuntaria mensajera del naciente humanismo renacentista, que estaba al acecho para ocupar su lugar en la historia.

> El interior de la iglesia se va a llenar de luz, y la luz conforma el nuevo espacio gótico. Será una luz física, no figurada en pinturas o mosaicos, luz general y difusa, no concentrada en puntos y dirigida como si de focos se tratase, a la vez que es una luz transfigurada y coloreada mediante el juego de las vidrieras[97], que transforma el espacio en irreal y simbólico[98].

Con esta aplicación de la bóveda de crucería, el gótico alcanzará sus características esenciales: la tendencia a la esbeltez, a la fragilidad y a la vaporización de las formas, que hace tanto de los edificios como de las figuras escultóricas ejemplos estilizados, en los que la sensación de bloque y masa del románico es sustituida por formas gráciles y ligeras. A diferencia de la arquitectura románica, a la gótica le corresponde la construcción de edificios más expandidos, tendientes a la verticalidad. De hecho, junto con la altura y la luz, el gótico está ligado al color: "las piedras preciosas, los esmaltes, los cristales y todas las materias traslúcidas se revistieron de un poder mediador"[99]. Con estos materiales se construyeron los vitrales. No se trataba de procedimientos simples, la realización de los vitrales requirió de una especialización muy definida, con maestros que dominaban este arte de manera excepcional.

Con los vitrales y las técnicas del bajo y altorrelieve (las esculturas pegadas a los muros pero sobresalientes, con volumen y espesor), procedimientos aplicados en las iglesias, monasterios y, en particular, las catedrales, el Medioevo impartía lecciones de historia sagrada, conformaba una auténtica summa religiosa en vidrio y en piedra. Sin duda, los posibles lectores eran iniciados, con un poder de interpretación de estas representaciones que difícilmente encontremos en personas comunes del siglo XXI. El hombre medieval decodificaba sin inconvenientes la identidad de un personaje calvo con barba prominente: era San Pablo. Los instrumentos de suplicio esparcidos alrededor de un mártir permitían identificarlo, tal como la figura decapitada, que representaba, sin duda, a un santo que por profesar su fe había sido degollado. En lugares importantes se mostraban escenas del Nuevo Testamento –Cristo naciendo en Belén, predicando a la multitud y consumando sus milagros–, y se reforzaba la convicción de la existencia de un más allá, con la representación del juicio final, el purgatorio, el paraíso y el infierno.

Y ahora sí, en este siglo XII, llega el momento de las grandes catedrales, "la imponente casa de Dios". Consideradas como el gran monumento del gótico, que tuvo menor difusión que el románico, centrándose casi exclusivamente en las naciones centrales de Europa, deslumbran las catedrales francesas de Chartres, Reims, Amiens y Bourges, y las inglesas de Canterbury y Westminster. Italia fue remisa a adoptar el estilo (se exceptúa el magnífico *duomo* de Milán, acabado de construir por orden de Napoleón I), mientras que Alemania se hizo abiertamente gótica y construyó las catedrales de Friburgo y Colonia. El costo, inmenso, fue solventado por los príncipes, como gesto de gratitud hacia las autoridades religiosas; otras veces el monto era asumido por el mismo clero, por los señores burgueses que exhibían la misma voluntad de congraciarse que los príncipes, y, en muchos casos, por los humildes fieles, que hacían su contribución mediante modestas pero continuas colectas comunitarias.

Hay opiniones que afirman que esta técnica gótica no fue superada hasta el siglo XIX, cuando se comenzó a usar el acero en las construcciones. El primer rascacielos que utilizó ese material, era de diez plantas y cuarenta y dos metros de altura y fue levantado en Chicago en el año 1885 (y demolido en 1931). Como nota curiosa señalamos que la novedosa técnica de construcción provocó tantas suspicacias sobre su eficiencia, que las autoridades de Chicago tuvieron tanto temor de que el edificio se viniera abajo, que hicieron detener la obra largo tiempo, hasta verificar la seguridad de la estructura.

El término gótico guarda el descrédito de haber sido utilizado durante el Renacimiento para despreciar todo el arte anterior, que se consideró inferior y propio de los pueblos bárbaros que derrumbaron el imperio romano. El historiador

y humanista Giorgio Vasari (1511-1574), a quien mencionaremos con frecuencia cuando tratemos el Renacimiento, fue quien aplicó el vocablo que hizo derivar de godos, para él un sinónimo de bárbaros. A partir de esta apreciación peyorativa del pasado artístico inmediato, durante el Renacimiento lo prerrománico, románico y gótico, dispuestos en un solo bloque, debía ser rechazado, mientras que lo mediato, lo clásico y antiguo, copiado y venerado.

Pero el estilo gótico, cuya cuna fue Francia pero se desplegó con fuerza entre los siglos XII y XV, y en algunos lugares continuó hasta el XVI, fue recuperado como un acto de relevancia artística recién en el siglo XIX, cuando los románticos modernos (entusiastas de lo medieval, en contraposición al neoclasicismo que despreciaban), lo midieron y valoraron lejos de los prejuicios renacentistas. La culposa restauración de los edificios góticos mal conservados, fue acompañada por la admiración de un estilo plástico que había conseguido la armoniosa comunión de lo románico occidental con técnicas y estéticas orientales.

La construcción de castillos y catedrales en esta última etapa de la Edad Media no debe llevar a engaño sobre la calidad de la vivienda medieval, ya que estos ámbitos, que insumían un larguísimo tiempo de edificación, eran obras excepcionales (algunas se iniciaban sin planes firmes de finalización, como las catedrales de Siena y de Florencia). La mayoría de la población residía en casas precarias, de madera, lo que las hacía vulnerables a los incendios (se sabe de la quemazón de ciudades enteras). La utilización de la piedra en la construcción de las catedrales y castillos a partir del siglo XI (lo que permitió entre otras cosas que se conservaran hasta hoy), tardó en aplicarse en la edificación de los inmuebles familiares.

Por otra parte, las diferencias no ocultan los signos de continuidad que el gótico mantuvo con el románico, desde el irrenunciable motivo de inspiración religiosa hasta la inevitable duración de las grandes obras de arquitectura (iglesias, monasterios, catedrales), difícilmente cubiertas por la extensión de una sola vida humana.

> Sin duda el principal elemento de continuidad es la concepción intemporal de la obra: en la mayor parte de las construcciones los estilos se suceden y se funden a lo largo de los siglos, sabiendo los contemporáneos que hacen una obra que ellos no verán terminada, ni quizá sus hijos y sus nietos[100].

El gótico permitió, por otra parte, que la escultura y la pintura (que son las artes que cambiaron más radicalmente aunque de modo más tardío que la arquitectura), escaparan de la subordinación al soporte arquitectónico y consiguieran autonomía e independencia. En estas especialidades se tiende, como titubeó el románico, al realismo y al naturalismo. Cabe anotar, incluso, un tímido acercamiento a la imitación de la naturaleza mediante la pintura de paisajes (que

luego será el ideal del Renacimiento), haciéndoles "sentir" con mayor énfasis a los personajes religiosos las emociones humanas de placer, dolor, ternura, enojo.

La pintura gótica usó cuatro superficies:

• Los muros, donde se pintaba según la técnica del "fresco"[101]. Fue el principal medio para la narración pictórica en las paredes de las iglesias, como una continuación de la tradición cristiana y románica anterior.

• Los vitrales; el arte, o la artesanía, de mayor desarrollo, debido a que con el gótico contaba con amplias aberturas donde poder instalarse y lucirse.

• La tabla. Se comenzó a pintar sobre tabla en Italia en el siglo XIII, luego se extendió por toda Europa, de manera que para el siglo XV se había convertido en la forma predominante, suplantando incluso a los tan valorados vitrales.

• Los manuscritos sobre pergamino, llamados también manuscritos iluminados o manuscritos ilustrados, que son aquellos en el que el texto es complementado con la adición de decoración, tal como letras capitales dibujadas con exceso de ornamento, que se extienden mediante ramificaciones que ocupan bordes de las páginas[102].

La pintura al óleo sobre lienzo fue una contribución posterior de los flamencos, y no se hizo popular hasta siglos más tarde, siendo uno de los puntos de partida del arte renacentista.

El florecimiento de los negocios de las lanas y de los paños, produjeron el nacimiento de un arte singular, el tejido de tapices o tapicería. El consumo de estas telas correspondió a la burguesía enriquecida y a los señores con poder adquisitivo, que con eso hacían gala de un nivel de prestigio importantísimo. Esta cualidad no se trasladaba al realizador o a los realizadores, que quedaban incluidos en la consideración social de simples artesanos. Es que en occidente aún no se había producido la separación de las artes útiles de las bellas artes; el artista todavía seguía siendo un artesano, por lo tanto agrupado en su respectivo gremio y ubicado en un escalón societario menor. Las grandes mentes que, por ejemplo, estuvieron detrás de la construcción de las catedrales, eran llamados, simplemente, "maestros albañiles". La aceptación del artista como diferente del artesano, y el cambio de concepto de la creación artística como actividad distinta de la artesanía, también le corresponderá al inminente Renacimiento.

> Por lo general, la consideración social del artista durante los siglos del gótico es análoga a la de los demás artesanos, y lo que la sociedad valora preferentemente de su trabajo no es tanto la capacidad de creación

propiamente dicha, como un mayor o menor dominio de las técnicas del correspondiente oficio[103].

Se admite que la Edad Media fue una gran época musical. En el tránsito de codificar sonoramente la liturgia de la misa cristiana romana, Gregorio Magno, papa entre el 590 y el 604, creó el canto gregoriano (también conocido como canto llano). El texto era la razón de ser del canto gregoriano, pues se basa en el principio de San Agustín: "el que canta bien, ora dos veces". El canto gregoriano jamás podrá entenderse sin el texto, el cual tiene preeminencia por sobre la melodía y es el que le da sentido a esta. Por lo tanto, al interpretarlo, los cantores deben haber entendido muy bien el sentido de las palabras. En consecuencia, se debía evitar cualquier impostación de voz de tipo operístico en que se intente el lucimiento del intérprete. Esta música religiosa, serena y perfecta, recibió uno de los homenajes más preciados cuando Mozart dijo que daría toda su obra a cambio de la composición del prefacio de la misa gregoriana. Acaso esta ambición del genio sea solo leyenda, que como en todos los casos, esconde un resquicio de verdad.

Asimismo, la Edad Media creó instrumentos propios como el laúd, o perfeccionó otros, como el órgano, instrumento ya conocido por los griegos, que se fue desarrollando a partir del siglo VII, obteniendo sonidos desconocidos que fueron aprovechados por la liturgia cristiana. En su afán por alcanzar sonoridades solemnes, el mueble del órgano tomó proporciones monumentales, lo que obligó a las iglesias a habilitarle salas especiales, enormes habitáculos que aún hoy se advierten en los templos, sobre todo en las viejas catedrales. Lo curioso es que no obstante su fantástico desarrollo y aceptación en el Medioevo, los músicos escribieron música para órgano recién en el Renacimiento.

Pero el principal instrumento musical del Medioevo fue la voz humana. Se crearon nuevas maneras colectivas de cantar, originando lo que se entiende como la "polifonía" (proviene del griego, *polyphonía*, que significa muchas voces). En la música se reconoce como un conjunto de sonidos simultáneos, en que cada uno expresa su idea musical, conservando su independencia, formando así con los demás un todo armónico.

El arte bizantino

El desarrollo de las artes en Bizancio merece ser considerado aparte. Menoscabado durante mucho tiempo, por considerar que prosperó en un terreno

poco fértil, rudimentario y donde operó con fuerza la iconoclasia, se lo apartó como expresiones menores de lo que ocurría en occidente. Estudios más detenidos han dado luz a la enorme riqueza del legado oriental, que por supuesto diferenciado del occidental (posiblemente no puede mostrar nombres propios y relucientes como Cimabue o Giotto), hoy forma un legado extraordinario que también llega hasta nosotros.

Originado el Imperio Romano de Oriente en el 395, cuando Teodosio le cedió la corona a uno de sus hijos, estas tierras habían sido desde antiguo ámbito de la civilización griega, referente del cual, como dijimos y reiteramos, no se desprendió nunca.

La caída del imperio occidental en el 476 le concedió a Bizancio el rol de liderazgo que había perdido Roma, rango respetado incluso por los señores bárbaros y germanos que aposentaban sus tribus por todo el territorio europeo. Odoacro, a poco de sentarse en el trono de Roma, mandó mensajes conciliatorios a Bizancio, demostrando que sus intenciones no eran extenderse más allá de lo que había conseguido.

El gran impulso a la actividad intelectual del Imperio Romano de Oriente se lo dio Justiniano I, en el siglo VI, que se desarrolló como punto de encuentro de varias influencias: por supuesto la griega, la helenística, la romana y la oriental. El cesaropapismo de Justiniano (que hemos descripto más arriba), prestaba suma atención a la actividad estética, pues el Estado era el único cliente de los trabajos artísticos de mayores pretensiones, los encargos más importantes provenían de la misma corte.

Los períodos en que los historiadores han dividido el despliegue del arte bizantino se ajustan, como es natural, a las grandes fases de su historia política. El inicio, conocido como la primera Edad de Oro, coincide con el reinado de Justiniano y es el período de formación. La acción posterior de los iconoclastas, impulsada por el emperador bizantino León III, entre los siglos VII y VIII, actuó como factor de crisis, pero no de freno de un arte que, no obstante el inconveniente, pudo tomar otros rumbos. Repetimos que el movimiento iconoclasta que tomó fuerza en Bizancio no estaba dirigido contra el arte en general, sino solo contra la representación de las figuras sagradas.

> [La iconoclasia] no produjo tampoco ningún estancamiento, sino una nueva orientación del ejercicio del arte. El cambio parece haber influido incluso de manera refrescante sobre una producción artística que se había hecho muy formalista y se repetía monótonamente sin variaciones. Las tareas ornamentales a que hubieron en adelante a limitarse los pintores provocaron una vuelta al estilo decorativo helenístico e hicieron posible, a

> consecuencia de la liberación de las consideraciones eclesiásticas, una manera mucho más viva de tratar los temas de la naturaleza que la que se había admitido anteriormente[104].

La segunda Edad de Oro fue un florecimiento posterior a la iconoclasia que perduró hasta 1204, cuando los cruzados, desviados de los intereses originarios, invadieron Constantinopla, la saquearon y la ocuparon. Este período, que se había extendido a lo largo de dos siglos y medio, es el lapso en que el arte bizantino se consolidó en sus aspectos estéticos, y ha podido "ser designado justamente como una consecuencia del movimiento iconoclasta"[105].

Superado el efímero dominio latino, en 1261 Miguel VIII el Paleólogo recuperó la ciudad, dando paso a que en Bizancio se produjera la tercera Edad de Oro, que finalizó abruptamente cuando en 1453 Constantinopla cayó en poder de los otomanos. Destruido el imperio, la estética bizantina se extendió por territorios donde tenía o había tenido influencia política e incluso propiedad territorial, los países eslavos y Rusia.

La arquitectura bizantina incorporó los materiales que se usaban en occidente, el ladrillo y la piedra para los revestimientos exteriores y los mosaicos para los interiores. La aportación más importante fue la cubierta abovedada, semiesferas que se construían a modo de coronas de diámetro decreciente, concebidas como una imagen del cosmos divino.

La primera obra cristiana, del primer tercio del siglo VI, es la iglesia de los santos Sergio y Baco, levantada en Constantinopla (527-536). A este mismo momento de la primera mitad del siglo VI, corresponde la erección de la iglesia rectangular con dos cúpulas de la Santa Paz o de Santa Irene, también en Constantinopla. Pero la obra cumbre de la arquitectura bizantina es la Iglesia de Santa Sofía, iglesia de la Divina Sabiduría, dedicada a la Segunda Persona de la Santísima Trinidad y construida sobre la primitiva basílica de Constantino por los arquitectos Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto, entre los años 532 y 537, siguiendo las órdenes directas del emperador Justiniano I.

> La decisión de Justiniano fue reconstruir el templo en toda su magnificencia, creando al mismo tiempo el más colosal símbolo de su poder imperial. Como es costumbre, no tuvo en cuenta gastos ni prioridades; convocó arquitectos, mandó traer artesanos y adquirió materiales en todos los países del Imperio. Él mismo se dio el trabajo de inspeccionar en primera persona las labores. Más de diez mil obreros trabajaron a marcha forzada durante cinco años y diez meses. Hasta que el templo fue finalmente consagrado el año 537[106].

Sabemos por Procopio de Cesárea de algunos avatares de esta reconstrucción, que se constituyeron en leyenda, como que la tarea había recibido preciosa ayuda desde el cielo, a través de un ángel que impartía consejos profesionales al emperador. Los historiadores de la arquitectura señalan la especial contradicción del edificio, que Procopio juzgó "una obra admirable y aterradora"; se vale, argumentan, de un exterior muy achaparrado, muy voluminoso para una cúpula muy poco estilizada. Sin embargo, afirman, el interior debía ser simplemente soberbio. "Cuando se entra a rezar en este templo –escribió Procopio– se tiene la impresión que no es obra de un poder humano".

Los arquitectos cubrieron el edificio, de planta casi cuadrada, con una cúpula central sobre pechinas[107]. Esta reposa sobre cuatro arcos, sostenidos a su vez por cuatro columnas. Este diseño, que nosotros apenas esbozamos, no contaba con antecedente alguno. Santa Sofía fue utilizada como iglesia cristiana durante casi mil años, desde su construcción hasta la conquista de Constantinopla por los turcos en 1453. Allí se refugiaron los aterrorizados habitantes durante el sitio y posterior ataque a la ciudad. Los otomanos la convirtieron en mezquita, agregando los cuatro minaretes[108] que hoy presenta. En 1935 fue desacralizada y se la convirtió en museo.

No fue Constantinopla el único foco importante en esta primera Edad de Oro de Bizancio. Es menester recordar la existencia del núcleo de Rávena (capital del Imperio Bizantino en occidente desde el siglo VI hasta el siglo VIII), un exarcado en tierra occidental situado en el nordeste de la península italiana, en las riberas del mar Adriático, junto a Venecia.

Allí, en Rávena, se alza un templo de clara inspiración constantinopolitana, muy relacionado su diseño con el de la iglesia de los santos Sergio y Baco. Se trata de la iglesia de San Vital (538-547), declarada Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en 1996.

Sentimos la necesidad de reiterar que la iglesia de San Vital de Rávena es uno de los templos más importantes del arte bizantino, y, como otros de la misma ciudad, se reformó por deseo expreso del emperador Justiniano a partir de construcciones anteriores, con el objeto de acelerar la integración de los territorios conquistados. La obra se financió con el dinero del acaudalado banquero Juliano Argentario, de origen griego, y fue supervisada por el arzobispo de la ciudad, Maximiano, quien la consagró en el año 547. Todos estos personajes, más la imagen del general Belisario, leyenda del ejército bizantino, aparecen en la decoración de mosaicos que se realizó entre los años 546 y 548. Estos mosaicos de Rávena son el mejor ejemplo de las artes figurativas bizantinas y nos dan una idea de lo que pudieron ser las obras que fueron destruidas, durante la Querella

Iconoclasta de los siglos VII y VIII, y con la caída de Bizancio a manos de los turcos. En San Vital se han preservado porque Rávena se posicionó en contra de los iconoclastas y, en segundo lugar, porque ya no era bizantina durante la invasión turca. Por estas razones, las imágenes se salvaron de ambas catástrofes artísticas.

Durante la segunda Edad de Oro, el arte bizantino arquitectural se extendió más allá de sus fronteras tradicionales, llegando a la zona de Armenia, donde se levantaron dos iglesias dedicadas a Santa Sofía, una en esta región y la otra en la ciudad rusa de Novgorod, ambas reflejo menor del monumental templo de Constantinopla, y la iglesia de San Jorge, también en Novgorod.

La tercera Edad de Oro apura aun más esta extensión territorial. De ese período, limitado por los siglos XIII y XV, el arte bizantino alcanza a Europa y sobre todo a Rusia, donde predominan las plantas de iglesias cubiertas mediante cúpulas abulbonadas. A esta etapa corresponden la iglesia de los Santos Apóstoles de Salónica, levantada en Grecia en el siglo XIV, la iglesia de Mistra, en el Peloponeso, y algunos monasterios del Monte Athos.

Asimismo, se multiplican los templos bizantinos por los valles del Danubio, Rumania y Bulgaria, llegando hasta las tierras rusas de Moscú donde se destaca la iglesia de la Asunción del Kremlin, en la Plaza Roja, realizada en tiempos de Iván el Terrible (1555-1560), cuyas cinco cúpulas, la más alta y esbelta en el crucero y otras cuatro situadas en los ángulos que forman los brazos de la cruz, resaltan por su coloración, por los elevados tambores y por su característicos perfiles bulbosos.

El estilo bizantino de escultura optó por la figura mirando de frente, grave y solemne, provista de una rigidez y una uniformidad que elimina toda posibilidad de naturalismo. Practicó muy poco el bulto redondo pero abundó en relieves sobre marfil, plata, bronce o piedras preciosas.

El mosaico es, con seguridad, la expresión artística más conocida y más lograda del arte bizantino. Cubrían hasta los techos las paredes de los templos (se dice que para ocultar la pobreza de los materiales usados en su construcción), y estaban conformados por pequeños trozos de piedra o vidrio coloreado, que seguían estrictas normas para mostrar escenas de la vida de los emperadores o de la tradición religiosa oriental. Como rasgos estilísticos, deducidos de los mosaicos instalados en la iglesia de San Vital de Rávena, que son acaso los mejores ejemplos, se debe señalar la frontalidad, la ausencia de perspectiva y por lo tanto la falta de profundidad y el horror al vacío, por lo que los fondos muestran un ámbito de rica arquitectura remarcada por un color intenso. Se advierte un realismo y una expresividad en rostros y gestos que se apaga por el hieratismo de las figuras, como si estuvieran más allá de la simple humanidad, "como si no estuvieran sujetas al ritmo erosionante de la historia"[109].

En estos mosaicos toda "complicación, toda disolución en medios tonos o en la penumbra ha quedado eliminada; todo es simple, claro y distinto; todo está contenido dentro de perfiles marcados e ininterrumpidos, en colores sin matices ni gradaciones"[110].

Respecto de la frontalidad, Hauser acerca una interesante hipótesis.

> El mecanismo psicológico que con [la frontalidad] se pone en marcha es doble: por una parte, la actitud rígida de la figura representada frontalmente obliga al espectador a adoptar una actitud espiritual correspondiente a aquélla; por otra, el artista pregona, mediante tal actitud de la figura, su propio respeto al espectador, al cual se imagina siempre en la persona del emperador, su cliente y favorecedor. Este respeto es el sentido íntimo de la frontalidad también –y como consecuencia del funcionamiento simultáneo de ambos mecanismos– cuando la actitud es tomada por aquella persona a la que tal respeto iba dedicado[111].

Mediante numerosos signos y atributos se sitúan a las figuras. Los monarcas, en el centro, lucen las vestimentas más ricas y ostentan las joyas más lujosas. Esto es explícito en dos de los mosaicos de Rávena quizás más famosos: *Justiniano y su séquito* y *Teodora y su cortejo*. Ambos monarcas están coronados –símbolo del poder terrenal–, y son beneficiados por un halo de santidad –símbolo del poder espiritual–, constituyendo el todo un paradigma del cesaropapismo bizantino. El resto de los personajes rodean a los emperadores según su jerarquía, los más importantes son los más cercanos, mientras que vestimentas y atributos los ubican en lo que son: casullas[112] para los sacerdotes, togas para los funcionarios y eunucos de la corte, armas para los soldados.

> Se podía colocar a las figuras frontalmente, ordenarlas una tras otra conforme a principios abstractos, disponerlas rígidamente con una ceremoniosa solemnidad; pero cuando se trataba del retrato de una personalidad bien conocida, no se podían ignorar los rasgos característicos[113].

Los mosaicos no cortesanos sino religiosos de San Vital forman un conjunto centrado en el tema *Dios salvando a los hombres*, que como el caso de la decoración áulica guarda preciso orden de jerarquías (esta convención de situar a los personajes según su rango se repite en todas las iglesias bizantinas). Los lugares centrales y más altos se reservaron para la representación de las figuras asociadas a Dios, rodeado de los ángeles de alto rango. Más cerca del piso, las figuras de los santos, intermediarios entre los hombres y el Creador. Por debajo de esta predilección por retratar a Dios, los autores anónimos de estos mosaicos se ocuparon de Cristo, por

lo general con barba partida y edad madura (ignorando, por cierto, que había sido muerto muy joven, a los treinta y tres años), y de la Virgen María, casi siempre con el Niño en brazos.

El conjunto de mosaicos áulicos y religiosos son de un color apabullante que, sin embargo, no apaga para nada la solemnidad del templo.

Los mosaicos de Constantinopla fueron destruidos por los otomanos; solo sobreviven los de San Vital de Rávena, de donde se toman los ejemplos, y los de la iglesia de San Marcos, en Venecia.

La pintura comienza a sustituir al mosaico durante la tercera Edad de Oro. Son importantes los talleres rusos de Novgorod y Moscú, donde trabaja Teófanos el Griego, fresquista y, sobre todo, pintor sobre tabla del siglo XIV. En la centuria siguiente se destaca una obra del monje Andrés Rublev o Rubliov (¿1360-1430?), alumno de Teófanos. Su ícono[114] la Trinidad, pintado en el siglo XV, es considerado como el más importante de la escuela rusa. Representa a la Trinidad a través de la escena bíblica en que tres ángeles se le aparecen al patriarca Abraham. Se caracteriza por el aire melancólico, de intensa espiritualidad, en la que el ángel del centro, con túnica roja, se cree que representa a Cristo con un árbol al fondo; el de la izquierda representa a Dios Padre y el de la derecha al Espíritu Santo.

Las colecciones de iconos más importantes y completas se encuentran en las galerías Tretiakov, de Moscú; en el museo Puskin, de Leningrado; y en la catedral de Santa Sofía, de Bulgaria. No es asunto para incluir aquí, pero cabe la mención, siquiera somera, de los esfuerzos de Lenín, luego de la revolución bolchevique de 1917, para proteger estos tesoros religiosos, impidiendo que fueran destruidos por los fundamentalistas del movimiento que, entre otras cuestiones ideológicas, propugnaban un ateísmo militante.

La literatura bizantina cuenta con un poema épico con fecha de origen incierta, escrito en griego popular, que se reconoce con el título de *Digenis Akritas.* Se le suma a esta expresión literaria un buen número de líricos de jerarquía que cultivaron una serie de géneros propios del Imperio: los bestiarios[115], los lapidarios[116] y las novelas bizantinas, firmadas por autores como Teodoro Pródomo (también un gran poeta) y Constantino Manasés.

La novela bizantina es, en cierta manera, el género antecesor de la moderna novela de aventuras. La expresión designa un tipo de relato cuya estructura y argumento responden a un esquema común: dos jóvenes amantes, que desean unirse, encuentran graves obstáculos que se lo impiden –forzada separación, viajes peligrosos, naufragios, cautiverio–, hasta que, finalmente, consiguen la realización de sus anhelos al encontrarse y comprobar, con satisfacción, que su amor ha permanecido fiel e incluso se ha fortalecido. La técnica narrativa contiene

verosimilitud en la acción y en la descripción de espacios, verdad psicológica de los personajes, ingenio de la composición, comienzo *in medias res*[117], y, sobre todo, un contenido moralizador de la vida, con la exaltación del amor casto y de los afectos puros, el castigo del amor ilícito, todo sazonado con una abundancia abrumadora de máximas y sentencias.

Los orígenes de la novela bizantina se remontan a la Grecia helenística de principios del siglo III d.C., en que el escritor griego Heliodoro de Émesa compuso la obra clásica del género, las *Etiópicas* o *Teágenes* y *Cariclea* (dudamos que haya traducción al castellano). Este y otros autores de su tiempo como Aquiles Tacio y su *Leucipa y Clitofonte*, fueron traducidos en Europa durante el Renacimiento y, a causa de su prosapia griega, sirvieron de modelo a los humanistas que buscaban el diseño de una preceptiva para la novela épica en prosa.

El mismo Miguel de Cervantes sintió afecto por el género y lo cultivó en dos de sus *Novelas ejemplares, La española inglesa* y *El amante liberal*; asimismo lo hizo en *Los trabajos de Persiles* y *Segismunda*, de 1617.

Los estudiosos de la historia encontraron terreno propicio desde que Justiniano ocupó la corona. Ya hemos nombrado a Procopio de Cesarea, ocupando el ambiguo rol de panegirista y, a la vez, crítico del régimen cesaropapista. Debemos añadir a Agatías, que continuó a Procopio y proporcionó los relatos de lo acontecido luego de la desaparición de Justiniano. El historiador Simocata, del siglo VII, proveyó de importantes estudios históricos pero sin la minuciosidad y rigor de su antecedente Procopio. A su vez, Nicetas Acominato dejó un importante registro sobre las cruzadas.

Como no podía ser de otro modo, la polémica religiosa entre occidente y oriente, álgida durante la querella iconoclasta y en los momentos en que las dos iglesias formalizaron la separación, dejó numerosos testimonios escritos, aunque, como ocurre con frecuencia en la historia, supera la cantidad de documentos que justifican a los vencedores, que por obra del triunfo tuvieron la oportunidad de destruir o hacer desaparecer las argumentaciones de sus enemigos (anotamos que prácticamente no quedan rastros de los razonamientos de los iconoclastas).

Lo importante es que todo este capital intelectual, a pesar de lo que pudo haberse perdido en el camino, ingresó a occidente, a través de Italia, cuando los eruditos debieron huir como consecuencia de la ocupación otomana de Constantinopla. Por esta causa el humanismo recibió un fenomenal empuje, sostenido por un material precioso, testimonios del pasado grecorromano que, con algunas excepciones, no circulaban en occidente.

Notas

1. Romero, José Luis. 1956. *La Edad Media.* Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

2. Hauser, Arnold. 1962. *Historia social de la literatura y el arte* (traducción de A. Tovar y F.P. Varas-Reyes). España. Ediciones Guadarrama.

3. Hearder, Harry. 2003. *Breve historia de Italia* (edición revisada y actualizada por Jonathan Morris, traducida por Borja García Bercero). España. Alianza Editorial.

4. Región que hoy corresponde a la República Checa, y, durante la existencia del mundo socialista, a Checoslovaquia. Limita con varios países europeos y fue uno de los primeros territorios conquistados por Hitler, quien consideraba que, por historia, la zona formaba parte integrante de la nación germana.

5. Yourcenar, Marguerite. 2004. *Opus Nigrum* (traducción de Emma Calatayud). España. Anagrama.

6. Vidal Guzmán, Gerardo. 2004. *Retratos del Medioevo*. Chile. Editorial Universitaria.

7. Se llama Padres de la Iglesia a un grupo de pastores y escritores eclesiásticos, obispos en su mayoría, de los primeros siglos del cristianismo, cuyo conjunto doctrinal es considerado fundamento de la fe y de la ortodoxia de la Iglesia.

8. Le Goff, Jacques. 2007. *La Edad Media explicada a los jóvenes*. España. Ediciones Paidós Ibérica SA.

9. Vidal Guzmán, Gerardo. Obra citada.

10. Como veremos en el capítulo correspondiente, la Universidad de Salamanca fue cuna de formación de muchos de los dramaturgos que generaron el teatro español.

11. Estos datos sobre la intervención de la Casa de Aragón en Italia todavía son imprecisos para el lector; serán ampliados y explicados en el capítulo correspondiente al teatro italiano.

12. Romero, José Luis. 1956. Obra citada.

13. Le Goff, Jacques. Obra citada.

14. En la actualidad Atila es venerado como el fundador de la nación magiar.

15. Romero, José Luis. 1953. *La cultura occidental*. Buenos Aires. Editorial Columba.

16. Monumento megalítico en forma de mesa, compuesto de una o más lajas colocadas de plano sobre dos o más piedras verticales (RAE).

17. Monumento megalítico que consiste en una piedra larga hincada verticalmente en el suelo (RAE).

18. Guglielmi, Nilda (recopilación y notas) 1980. *El teatro medieval*. Buenos Aires. EUDEBA.

19. Romero, José Luis. 1956. Obra citada.

20. Kapuscinski, Ryszard. 2004. *Ébano* (traducción de Agata Orzeszek) Buenos Aires. Anagrama.

21. Se aclara que este esbozo de biografía es conjetural, como lo son las otras en circulación, que a veces dan distinto origen y cambian el rumbo de vida del profeta.

22. Vidal Guzmán, Gerardo. Obra citada.

23. Vidal Guzmán, Gerardo. Obra citada.

24. Luego de las traducciones realizadas en Europa en el siglo XVI, la primera traducción directa del Corán del árabe al español se produce en Buenos Aires, en el año 1943.

25. Vidal Guzmán, Gerardo. Obra citada.

26. Vocablo que identifica a los cristianos que, viviendo en la zona de la península ibérica bajo dominación musulmana, lograron conservar su religión.

27. La clámide era una prenda de vestir ligera, hecha de lana, que se vestía a modo de capa entre los soldados de caballería. Era en esencia un rectángulo de proporciones de dos por uno aproximadamente, con un largo aproximado de la altura de su portador. Estaba hecha de lana fina y solía llevar una franja de color adornando los lados menores. Se usaba en las épocas cálidas.

28. De Sauvigny, G. de Bertier. 2009. *Historia de Francia* (traducción de Claudio Juan Crespo, revisada por Joaquín Campillo). Madrid. Ediciones Rialp, S. A.

29. De Sauvigny, G. de Bertier. Obra citada.

30. Romero, José Luis. 1956. Obra citada.

31. De Sauvigny, G. de Bertier. Obra citada.

32. La Cuaresma es el período del calendario de la Iglesia Católica Romana, además de ciertas iglesias evangélicas, aunque con inicios y duraciones distintas, destinado a la preparación de las fiestas pascuales. Se extiende desde el miércoles de ceniza, cuando muere el Carnaval, hasta el domingo de Ramos, fin de la Pascua. Son cuarenta días en que se impone la veda del consumo de carne y la dedicación del tiempo en la meditación y el recogimiento.

33. Guglielmi, Nilda, obra citada.

34. Romero, José Luis. 1956. Obra citada.

35. Bermúdez, María Elvira. 1987. Introducción a *Marco Polo. Viajes*. México. Editorial Porrúa

36. Tierra, especialmente la cultivada (RAE).

37. Romero, José Luis. 1956. Obra citada.

38. Le Goff, Jacques. Obra citada.

39. Tabla, generalmente en forma de escudo, donde se colocan floretes, sables y otras armas de esgrima (RAE).

40. Un relato similar, aunque en formato cinematográfico, se muestra en Lancelot del Lago, película clásica de Robert Bresson.

41. Le Goff, Jacques. Obra citada.

42. Suplee, Curt. *Cómo vivía el mundo en el año 999*, artículo publicado por Internacional Herald Tribune y reproducido por *La Nación* de Buenos Aires el 31 de diciembre de 1999 (traducción Mara Farhat).

43. El sacramento de la confesión se impone en el siglo XIII y, salvo casos excepcionales, el penitente obtenía la absolución al cabo de la confesión de sus pecados.

44. Hoy, del templo, sobrevive solo el Muro de los Lamentos.

45. Movimiento político nacionalista en el Israel del siglo i fundado por Judas el Galileo, poco después del nacimiento de Jesús. Su objetivo era una Judea independiente del Imperio Romano mediante la lucha armada, tal y como sucedió en la gran revuelta del 66-73, durante la que tomaron el control de Jerusalén hasta que la ciudad fue recuperada por los romanos, que destruyeron el Templo, y, tres años más tarde, tras el suicidio de sus defensores, ocuparon la fortaleza zelote de Masada.

46. Romero, José Luis. 1956. Obra citada.

47. Una lengua vehicular o lengua franca (también en latín *lingua franca*) es el idioma adoptado para un entendimiento común entre personas que no tienen la misma lengua materna. La aceptación puede deberse a mutuo acuerdo o a cuestiones políticas, económicas, etc. En Europa, durante una parte de la antigüedad, se adoptaron como lenguas francas el griego y el latín.

48. Ministro de un soberano musulmán o primer ministro del sultán de Turquía (RAE).

49. Le Goff, Jacques. Obra citada.

50. Mitre Fernández, Emilio. 1992. *Textos y documentos de época medieval (análisis y comentario)*. España. Editorial Ariel SA.

51. Romero, José Luis. 1956. Obra citada.

52. Guglielmi, Nilda, obra citada.

53. Guglielmi, Nilda, obra citada.

54. Brotton, Jerry. 2004. *El bazar del Renacimiento. Sobre la influencia de Oriente en la cultura occidental* (traducción de Carme Castells) Argentina. Paidós.

55. Mitre Fernández, Emilio, obra citada.

56. Príncipe o caudillo árabe (RAE).

57. Brotton, Jerry. Obra citada.

58. Antes el llamado a misa, por ejemplo, se hacía golpeando dos maderas.

59. Brotton, Jerry. Obra citada.

60. Brotton, Jerry. Obra citada.

61. Vidal Guzmán, Gerardo. Obra citada.

62. Vidal Guzmán, Gerardo. Obra citada.

63. Hauser, Arnold. Obra citada.

64. Hauser, Arnold. Obra citada.

65. Hauser, Arnold. Obra citada.

66. Fue un esclavo castrado para cuidar de los harenes persas. Justiniano I lo compró y lo liberó.

67. Exarca era el título de gobernador de los dominios bizantinos en Italia, desde el siglo VI al VIII.

68. Hauser, Arnold. Obra citada.

69. Vidal Guzmán, Gerardo. Obra citada.

70. Los episodios producidos por la división del Imperio Romano en dos, el de occidente y el de oriente, por obra de la decisión del emperador Diocleciano, fueron relatados en el capítulo anterior, como así también el gesto político de Constantino de trasladar la capital del imperio al oriente.

71. Pardo, Jesús Simón (sin fecha) *El Cisma de Oriente*. http:// mgar.net

72. Una doctrina explicada en el capítulo anterior.

73. El cristianismo ortodoxo de dogma nestoriano, también conocido como nestorianismo, es una doctrina condenada por herética por el Concilio de Efeso (431), que considera a Cristo radicalmente separado en dos personas, una humana y una divina, completas ambas de modo tal que conforman dos entes independientes, dos personas unidas en Cristo, que es Dios y hombre al mismo tiempo, pero formado de dos personas distintas.

74. El primer concilio de Nicea tuvo lugar en el año 325 y fue el primero de carácter ecuménico convocado por la Iglesia Cristiana.

75. Hauser, Arnold. Obra citada.

76. Fortescue, Adrián. *Liturgia de la misa* (transcripto por Douglas J. Potter y traducido por Javier Algara Cossio). http//ec.aciprensa.com

77. El que se hace sin poner levadura en la masa (RAE).

78. Santos Hernández A. 1991. *Cisma de Oriente*. http:// www.canalsocial.net

79. Salembier, Louis (sin fecha). *Cisma de Occidente* (transcripción de Judy Levandoski y traducción de Eduardo Torres) http:// www.mercaba.org

80. Salembier, Louis. Obra citada.

81. Infierno, lugar de castigo eterno (RAE).

82. Le Goff, Jacques. Obra citada.

83. Gray, John. "Ahora dicen que Dios no es bueno", en revista *Ñ*, sábado 7 de junio de 2008, N° 245 (traducción de C. Sardoy).

84. Etchegaray, Ricardo y García, Pablo. 2000. *Apuntes de filosofía*. La Plata, Pvcia de Buenos Aires. Grupo Editor Tercer Milenio.

85. Barrow, R.H. 2006. *Los romanos* (traducción de Margarita Villegas de Robles). México. FCE.

86. Ricardo Etchegaray y Pablo García, obra citada.

87. Gándara, Diego. 2007. *Séneca. Vida, pensamiento y obra*. España. Planeta DeAgostini SA.

88. Gombrich, E. H. 1994. *Historia del arte* (traducción de Rafael Santos Torrella). España. Ediciones Garriga S.A.

89. Gombrich, E. H. Obra citada.

90. Vocablo formado por la unión de elementos de dos o más palabras, constituido por el principio de la primera y el final de la última (RAE).

91. Maurois, André. 1951. *Historia de Francia* (traducción de María Luz Morales y F. Oliver-Brachfeld). España. José Janés Editor.

92. Vidal Guzmán, Gerardo. Obra citada.

93. Mererzhkovski, Dmitri. 2005. *El romance de Leonardo. El genio del Renacimiento* (traducción de Juan Santamaría) Buenos Aires. Edhasa.

94. En el capítulo X, dedicado a Francia, desarrollaremos la actuación de la dinastía merovingia.

95. Citado por Jerry Brotton.

96. Vidal Guzmán, Gerardo. Obra citada.

97. Traducción antojadiza de la palabra francesa vitraux (vitrail en singular), que nosotros preferimos traducir como vitral o vitrales.

98. Barral, Xavier. 2001. *Del románico al gótico*. http://www.almendron.com

99. Vidal Guzmán, Gerardo. Obra citada.

100. Barral, Xavier. Obra citada.

101. Un fresco es una pintura realizada sobre una superficie cubierta con una delgada y suave capa de yeso, en la cual se va aplicando cal apagada, cuando la última capa está todavía húmeda, se pinta sobre ella, de ahí su nombre. El fresco se ejecutaba en jornadas de trabajo de ocho horas, ya que la cal comienza, transcurrido un día, su proceso de secado y no admite más pigmentos. Por ello algunos acabados se realizaban en seco, con temple, es decir, aglutinados con cola. A esa técnica se la conoce como fresco seco.

102. Según la tradición, el pergamino ya era usado en Pérgamo, ciudad de la actual Turquía que tuvo intervención en la guerra de Troya. El alto costo hizo que en la Edad Media la hoja de pergamino sea usada varias veces, borrando lo anterior para escribir nuevos textos. Esto es la causa de la pérdida, para siempre, de valiosos documentos. La Iglesia, por su parte, utilizó el método para hacer desaparecer el contenido, no así el soporte, de numerosos manuscritos considerados profanos o heréticos.

103. Bracons, José. 1986. *Las claves del arte gótico*. España. Editorial Arín.

104. Hauser, Arnold. Obra citada.

105. Hauser, Arnold. Obra citada.

106. Vidal Guzmán, Gerardo. Obra citada.

107. Cada uno de los cuatro triángulos curvilíneos que forman el anillo de la cúpula.

108. Torre de las mezquitas, por lo común elevada y poco gruesa, desde cuya altura se convoca a los mahometanos en las horas de oración.

109. Vidal Guzmán, Gerardo. Obra citada.

110. Hauser, Arnold. Obra citada.

111. Hauser, Arnold. Obra citada.

112. Vestidura que se pone el sacerdote sobre las demás para celebrar la misa, consistente en una pieza alargada, con una abertura en el centro para pasar la cabeza (RAE).

113. Hauser, Arnold. Obra citada.

114. Tabla pintada con técnica bizantina (RAE).

115. En la literatura medieval, colección de relatos, descripciones e imágenes de animales reales o fantásticos (RAE).

116. Perteneciente o relativo a las inscripciones en lápidas (RAE).

117. In media res (en latín, en medio de las cosas) es una técnica literaria donde la narración comienza en mitad de la historia, en vez desde el comienzo de la misma. Ejemplos de esta técnica son la *Eneida* de Virgilio, o la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero.

el teatro en la Edad Media

capítulo IV

El placer que producen los espectáculos incita a la fornicación,
la impudicia y toda clase de incontinencias.

San Juan Crisóstomo (344-407)

Introducción

El desarrollo del teatro medieval es, tal vez, la cuestión más espinosa de la historia del teatro. Al natural deterioro de los documentos que facilitarían el acceso a la información, debe agregarse el desinterés y el desdén que, por obra del cristianismo, segregó al teatro como acto comunitario y significativo o, para ser más justos, le dio tan precisa misión pastoral (el teatro era un eficaz medio pedagógico de evangelización), que perdió toda la pulsión pasional del pasado grecorromano.

En principio había casi desaparecido el habitual ámbito de circulación del teatro: la ciudad. Los bárbaros, hombres del desierto poco acostumbrados a la vida urbana, las habían descuidado hasta el punto del derrumbe y la opacidad.

> Las características de la ciudad romana habían desaparecido así como las condiciones de salubridad. La ciudad corría el riesgo de transformarse en un pantano, las antiguas cloacas no eran limpiadas, el pavimento de las calles no eran reparados[1].

De este modo las formas antiguas del arte escénico, aquellas que prosperaron en Grecia y en Roma, cayeron en el olvido o fueron patrimonio de las clases ilustradas que, poco a poco cristianizadas hasta el fanatismo, las recordaban para condenarlas como refugio del paganismo y cobijo del pecado. Séneca es la única y última figura rescatada, sobre todo porque su literatura, más para leer que para representar, estaba muy lejos de la vulgaridad que había caracterizado a la repudiada comedia latina. Sin embargo otros aseguran que fue Terencio el único autor antiguo que realmente sobrevivió en la Edad Media, no obstante la honda y obvia divergencia entre este autor y los conceptos cristianos.

La Patrística, los Santos Padres de la Iglesia, tomó a su cargo desde los primeros tiempos romanos la persecución contra los actores y contra la actividad escénica en su conjunto. Uno de estos Padres de la Iglesia, Tertuliano (155-220),

fue el autor del acaso anatema inicial. “Los demonios han inspirado a los hombres la afición por las representaciones. ¡Dios misericordioso!, libra a tus siervos del deseo de participar de esos funestos entretenimientos”.

Tertuliano imaginó el futuro de los actores teatrales, señalados como los principales practicantes de la idolatría, revolcándose más que ningún otro pecador en los fuegos del Infierno, “más ágiles que nunca por el ardor del fuego que no se extingue jamás”.

Al mismo tiempo que el arte dramático era ignorado como experiencia estética, también era analizado con desconfianza respecto de sus fines, imaginando qué efectos nocivos semejantes espectáculos podían producir en los receptores. Sin duda que dentro de la nueva estructura moral que había impuesto el cristianismo no encajaba la actividad escénica, salvo que se la considerara un instrumento subalterno de propagación de la fe cristiana. Ninguna otra finalidad le será concedida. San Clemente de Alejandría (160-220) fue uno de estos predicadores inquietos por las consecuencias que el teatro pudiera producir. Afirmó que “se aprende el adulterio viéndolo representar […] Y puede ocurrir que las mujeres, castas antes de ir al teatro, salgan de él impúdicas”.

Hay más ejemplos de la reprobación de la Iglesia, recogidos, entre otros, por Raúl Castagnino[2], que hacen evidentes las dificultades de desarrollo que el teatro encontró en los comienzos del Medioevo ya cristiano, la Temprana y la Alta Edad Media.

La descalificación del arte dramático impidió que hubiera letrados interesados en gestar una teoría del teatro que, siquiera obediente a las nacientes consignas religiosas, suplantara a las relegadas especulaciones clásicas de Aristóteles y Horacio. Nadie se preocupó por sistematizar una poética de la escritura dramática o reflexionar sobre la representación escénica en un corpus teórico. Tampoco hubo dramaturgia (en el sentido estricto de la palabra) ni un cálculo acerca de la organización espacial donde debía desarrollarse la cosa escénica.

El desaire hacia todo lo anterior obtiene testimonio cuando el teatro revivió como forma de expresión religiosa. No recoge la terminología técnica que fue de uso común para la escena griega o romana. Las expresiones “drama”, “escenografía” o “actor” habían perdido significado. La palabra drama, anota Ilse M. de Brugger[3], volvió a usarse en Inglaterra recién en el siglo XVI, vale decir en los inicios del teatro del Barroco.

> La ausencia de términos referidos al teatro en la época medieval es, de hecho, significativa: el “teatro” no se concebía entonces ni como un espectáculo, ni como un acontecimiento autónomo, sino como la etapa de un ritual, principalmente religioso. Sin embargo, se ha vuelto habitual hoy

> en día, a falta de un término más adecuado, llamar "teatro" a una parte de la liturgia medieval, que se desarrolló primero en las iglesias y se extendió luego a la ciudad entera, en ocasión de las fiestas religiosas[4].

No obstante todo lo dicho, cabe cuestionar la generalizada idea, lamentablemente muy difundida, de que durante ese período solo hubo un teatro de servil obediencia religiosa o que, según el criterio extremo de los españoles Oliva y Torres Monreal, "el teatro desaparece" en esos tiempos que sin embargo, contradiciéndose, califican de "apasionantes"[5]. Como dice Margot Berthold, "la Edad Media no fue más oscura que otras épocas, ni su teatro fue gris y monótono"[6]. Trajo consigo acontecimientos relevantes e ideas sobre el progreso humano que los historiadores están exhumando en fechas recientes, limpiando la leyenda negra que pesa sobre toda la época.

El teatro, por su parte, si bien pierde las características clásicas reconocidas, adquiere otras creadas a partir de un casi estado de inocencia y que por su originalidad y desenvoltura se ha tratado de recobrar en tiempos contemporáneos. El italiano Ronconi, el también italiano Eugenio Barba, grandes creadores teatrales del siglo XX, se han apropiado de algunos de esos procedimientos para composiciones que tratan de reconquistar un aspecto del "teatralismo" del Medioevo: la escena simultánea, la variación de los espacios de representación y expectación, con frecuencia copiados o inspirados en el teatro de la Edad Media, los cambios de escena con ruptura de las unidades de tiempo y de lugar.

El teatralismo es definido por Pavis, en su diccionario[7], como aquella forma teatral que "no oculta el juego", que expone claramente las reglas de la representación llena de artificios y convenciones, contraponiéndose y enfrentando las intenciones del "ilusionismo", de alta vigencia a finales del siglo XIX, que pretende que la escena sea la copia más próxima de la realidad.

Del mismo modo debe ponerse en duda otro lugar común, desestimándose la hipótesis que vincula el nacimiento del teatro medieval en Constantinopla, que a espaldas de lo que ocurría en occidente, recuperaba las clásicas formas helénicas de representación. Esta opinión ya hace mucho que fue desmentida por los historiadores del teatro, entre ellos el italiano Silvio D'Amico, quien descarta la posibilidad debido al poco desarrollo que el teatro tuvo en Bizancio y, por contrapartida, su fantástico desempeño en occidente. Una anécdota de un hecho de los finales de la Edad Media, es relatada por D'Amico para sostener su criterio.

> Y cuando en 1439 se celebrara en Florencia el famoso Concilio para reunir la Iglesia griega y la católica, los prelados griegos quedarán admirados

y asombrados al presenciar los fastuosos espectáculos sacros ofrecidos en honor del papa y del emperador, cosa desconocida para ellos"[8].

De lo que no queda duda es que el teatro grecolatino había caducado en su totalidad. Solo es posible registrar algunos signos de supervivencia escénica a través de expresiones remanentes y resistentes sobrellevadas, con los conflictos del caso, por los histriones rebeldes (involucramos dentro de este rubro a una disímil cantidad de practicantes: juglares tabernarios, bardos, bufones, magos, contorsionistas, prestidigitadores, músicos callejeros, adiestradores de animales, etc.), que entre las grietas de la represión desempeñaban sus habilidades. Para quienes dudan de la existencia de esta actividad remanente, los historiadores Macgowan y Melnitz dan evidencias de que fue así, que esta existió y para sostener su conjetura ofrecen muchos ejemplos[9].

No obstante se debe admitir que este aporte de los histriones –los únicos profesionales del teatro que podemos encontrar en todo el Medioevo– tuvo poca relevancia en la Alta Edad Media, porque la gestión de estos tenía parentesco con la experiencia teatral pero no podía considerarse como tal, sino como intentos individualistas de reemplazo y remembranza de un arte que no se identifica, precisamente, con el esfuerzo solitario sino con el trabajo colectivo. Poco a poco la situación irá cambiando; siglos después, en la Baja Edad Media, llegará el momento en que estos actores volverán a ocupar la plaza y alcanzarán, siquiera algunos, dignidad y valoración.

Formas del teatro medieval

En afán de mostrar las formas que adquirió el teatro medieval a lo largo de diez centurias desestimamos la rápida y fácil clasificación que generalmente se hace de ese momento del teatro, al cual se lo suele dividir cómodamente en religioso o profano. Entre otras causas, la razón que nos lleva a ignorar una división tan sencilla es el hecho de que las diferencias no han sido tan tajantes: el teatro religioso, no obstante la vigilancia eclesiástica, contuvo elementos extraños a la liturgia, incluso incursionó por algunas zonas cargadas de profanidad, mientras que lo que deberíamos entender como teatro profano mantuvo algunos principios éticos y la sostenida intención de ofrecer enseñanzas de comportamiento moral muy cercanos al dogma cristiano.

En el trabajo sobre el tema de Francesc Massip[10], el autor que tomaremos como referencia principal, escapa de ese ordenamiento maniqueo para ofrecer, en

cambio, una segmentación tripartita de la actividad teatral del Medioevo, que nos tienta más y que expresa de la siguiente manera.

- Teatro de diversión.
- Teatro de edificación.
- Teatro del rito civil y laico.

El teatro de diversión

A su vez, Massip le otorga al llamado teatro de diversión tres vertientes diferenciadas:

a. Una que intenta responder a la tradición clásica.

b. Una segunda que tiende a mantener la tradición festiva popular.

c. La tercera da como resultado el nacimiento de los géneros cómicos en la Baja Edad Media, que es cuando las formas dramáticas medievales comienzan a tener su correlato escrito.

a. La "tradición clásica" incluida en este teatro de diversión tendrá poco sostén empírico, ya que en el Medioevo no hubo representaciones de las tragedias y comedias griegas y latinas (si las hubo fueron escasas e irrelevantes). En cambio, a la vez que combatía la práctica, la Iglesia protegió el patrimonio bibliográfico heredado. Los manuscritos recuperados recibieron el amparo de las bibliotecas de los monasterios de occidente (el primero de 529, el de San Benito), y también del oriente bizantino, donde se procedió a su traducción y trascripción paciente y esmerada de los monjes que trabajaban en el *scriptorium* –tarea que, como ya dijimos, fue reflejada magistralmente en *El nombre de la rosa*, novela histórica-policial de Umberto Eco.

En coincidencia con esta recuperación de la dramática grecolatina, estos monasterios se dedicaron a la acumulación del acerbo científico de la antigüedad, que no fue acompañada por un desarrollo de la ciencia, ya que la labor se resumía a los límites del acopio, sin aplicar la observación y la experimentación, dos procedimientos que hubieran permitido dar pasos de mejoramiento y superación a los saberes existentes. Los escasos progresos en este campo se dieron mediante la aplicación de la herboristería en la curación de las enfermedades, precisamente la actividad en que es erudito el fray Lorenzo de *Romeo y Julieta.*

El material artístico que se iba depositando recibió otra consideración, tratando de usarlo para el adoctrinamiento cristiano.

> Entre tales textos se hallaban las tragedias y comedias que muchos religiosos y religiosas pudieron conocer y aprovechar para la difusión del cristianismo, tratando de conciliar su significación original con la doctrina de Cristo[11].

Pero este, aunque restringido, acceso a los clásicos no le dio ánimos a ningún epígono que intentara imitar, siquiera en sus procedimientos, a esas grandes creaciones del genio humano. Macgowan y Melnitz afirman que "entre el año 400 a.C., y aproximadamente el 1600 [¡20 siglos!] no hubo un solo dramaturgo que escribiera una gran obra teatral"[12]. Hubo intentos excepcionales, entre ellos debemos mencionar el de la monja benedictina Rosvita de Gandersheim (935-973), a quien sin embargo no podemos atribuirle el mérito de haber escrito "una gran obra teatral", y el de los universitarios de fin de la Edad Media que, como afirma Nilda Guglielmi, escribieron para un público académico y con afán de entretenerse mediante un "juvenil […] ejercicio escolar de imitación de los modelos clásicos"[13].

La religiosa Rosvita escribió seis comedias teniendo a Terencio como referente[14], pero que fueron producidas precisamente para contrarrestar la influencia dañina que, hipotéticamente, podría provocar la dramaturgia de este autor latino. Con extremo candor la autora trató de distanciar su relación con el antecedente pagano con el agregado de un tema absolutamente insólito para el legado clásico: la necesidad de las mujeres de conservar la castidad. La monja escribió un prefacio a estas comedias donde delata sus intenciones y del cual se transcribe el primer párrafo.

> Hay muchos católicos (y nosotras mismas no podemos eximirnos completamente de la imputación) que, atraídos por la pulida elegancia del estilo de los autores paganos, prefieren sus obras a las Sagradas Escrituras. Hay otros que, aunque están profundamente adheridos a los santos textos y no tienen ninguna relación con la mayoría de las producciones de los gentiles, leen a menudo las ficciones de Terencio y, fascinados por el encanto de la forma, se arriesgan a ser corrompidos por la perversidad del asunto. Por ello yo, la vigorosa voz de Gandersheim, no he vacilado en intentar imitar en mis escritos a un poeta leído por tanta gente, con el objeto de elogiar, en la medida de mi débil talento, la loable castidad de las jóvenes cristianas, utilizando la misma forma de composición que ha sido usada para describir las desvergonzadas conductas de mujeres impúdicas[15].

Además de sus buenos propósitos, demostrados en el tratamiento maniqueo –la extrema maldad que expresan los personajes pecadores y la bondad exagerada

que muestran los piadosos–, la monja Rosvita propone una técnica de escritura que exige continuos cambios de escena, lo que será posteriormente una característica del teatro medieval e, incluso, del barroco occidental. Pero el intento de Rosvita careció de influencia, quedando en la historia del teatro como una curiosidad que hay que mencionar cuando se averigua el paradero del pasado grecorromano en el Medioevo cristiano.

Los autores académicos que remedaron las obras clásicas, mencionados más arriba por Nilda Guglielmi, fueron "personajes de importante formación y cultura, aun cuando hayan escrito sus piezas teatrales en su juventud y por pasatiempo"[16].

> Doctos y estudiantes intentan perpetuar el culto de la Literatura antigua con obras cuyo espíritu y cuya forma confiesan el recuerdo y la imitación, más o menos feliz, de los clásicos griegos y latinos[17].

Entre estos autores cabe citar a Ugolino Pisani, que nació entre 1405 y 1410 y fue autor de *Repetitío Zanini* y *Filogenia*. La primera es una parodia de una ceremonia de otorgamiento del título universitario; la segunda es una comedia que Nilda Guglielmi califica de "pieza notable" y emparienta por calidad y tema con nada menos que *Romeo y Julieta* o *La Celestina*. Otro autor erudito fue Pietro Paolo Vergerio, que nació en 1370 y escribió *Paulus*, una obra de juventud que cubre las mencionadas condiciones de pasatiempo estudiantil. El panorama se completa con Leon Battista Alberti, autor de una comedia llamada *Philodoxus*, y con Albertino Mussato, autor de *Ezzelinda*. Todas las obras mencionadas están al alcance del lector de estos apuntes, fueron publicadas por Nilda Guglielmi en su libro, *El teatro medieval,* citado en la bibliografía.

Esta producción teatral, a cargo de actores que no eran profesionales sino estudiantes con soltura para hablar correctamente la lengua latina, excede en muy poco la exigua trascendencia de las seis comedias de la monja Rosvita. La dramaturgia, una intensa maestría con valor artístico propio, requerirá de mucho tiempo para renacer; recién en los siglos XVI y el XVII el teatro isabelino y el español del Siglo de Oro la harán revivir mediante un impulso de colosal envergadura.

b) El "teatro de tradición festiva popular" del que nos habla Massip, está unido a la celebración ritual de ciertos cultos primitivos vinculados con el júbilo por el retorno de la primavera ("cuando caen los dulces chaparrones de abril", dice Geoffrey Chaucer en uno de sus cuentos[18]). Ubicado en esta zona que seguimos llamando "teatro de diversión", puede calificarse como heredero parcial de ciertas formas clásicas y, también, del teatro religioso que se hacía en el interior del templo. Para quitarle el tono profano, la Iglesia tuvo el tino de no atentar contra estas

expresiones por lo general estacionales, tan apreciadas por la comunidad, sino que las incorporó a sus celebraciones, dándoles un significado cristiano del que carecían. Cuando la Iglesia construye su programa festivo, adapta el calendario eclesial para hacerlo coincidir con estas celebraciones paganas, evitando toda confrontación e inoculando su doctrina a estas ceremonias en un lento pero paciente proceso de tolerancia y absorción. "Las festividades tradicionales, pues, no morían sino que trocaban su contenido de acuerdo con la nueva situación socio-cultural"[19].

El concilio de Nicea de 325, el primero de carácter ecuménico que convocó la Iglesia, estableció el primer calendario de fiestas religiosas. Como consecuencia, los festejos unidos a los equinoccios, época del año en que, por hallarse el sol sobre la línea del ecuador, los días son iguales a las noches en toda la tierra (20 al 21 de marzo y 22 al 23 de septiembre), sufrieron una transformación. El de primavera fue asimilado a la Pascua, que en sus comienzos la Iglesia Católica celebraba en coincidencia con el Pésaj judío (no hay que olvidar que el cristianismo tiene raíces judías), pero el concilio diferenció las celebraciones estableciendo el festejo el domingo posterior al día de luna llena luego de la fecha equinoccial. La semana anterior al domingo de Pascua es la Semana Santa, que comienza con el domingo de Ramos, que es la fecha en que se conmemora la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén. A Cristo se lo crucifica el viernes a las tres de la tarde, su muerte y sepultura se produce en la noche de ese día y la vigilia pascual se realiza durante toda la noche del sábado. El domingo se celebra la Resurrección del Señor, su paso de la muerte a la vida.

> Los ritos de Primavera de las antiguas religiones incluían el ciclo de la muerte y resurrección de una divinidad, mediante el cual la comunidad pretendía asegurarse un futuro auspicioso. El cristianismo mantuvo en lo esencial ese acto, pero le otorgó una significación más trascendente y definitiva: ya que no se celebró la naturaleza para hacerla propicia, se festejó el renacimiento del hombre por el sacrificio del "cordero de Dios"[20].

Estos cambios dieron nuevas fechas a otras primitivas celebraciones cristianas, tal como la Ascensión de Cristo, que tiene lugar cuarenta días después de la Pascua, y Pentecostés, que se festeja diez días después, con el descenso del Espíritu Santo, dando fin al ciclo pascual. Pero sin duda la fiesta mayor de la cristiandad es la Navidad, que celebra el nacimiento de Cristo en Belén.

Sin embargo esta intervención tan astuta y enérgica de la Iglesia no alcanzó para borrar de estos festejos los intereses de origen.

> La sustitución de las antiguas festividades por las del rito cristiano y la vigilancia que sobre las celebraciones ejerció la Iglesia durante toda la Edad

> Media no bastaron para erradicar las costumbres festivas de renovación y propiciación[21].

Entre las fiestas profanas y estacionales más esperadas y celebradas figura el Carnaval (un acto comunitario que sobrevive hasta el presente y que ofrece una abundante literatura de consulta sobre su gestación y supervivencia), a la cual se le opuso la Cuaresma, una creación cristiana convertida en personaje femenino que año tras año combate al Carnaval y, por fin, consigue su muerte. Sin esta idea cristiana de que a los cuarenta días de esta "vida al revés [o] mundo al revés"[22], debe cesar el jolgorio, el Carnaval no existiría en la forma en que ha existido desde fechas ignotas de la Edad Media europea[23].

> El Carnaval era el "chivo expiatorio" (en principio personificado por un hombre, el "hombre salvaje", o el "viejo"; más tarde por judíos[24] o animales; después por un fantoche que se incinera) cuya inmolación purificaba a la sociedad[25].

En este terreno es donde sobreviven los histriones perseguidos, quienes eran dueños de técnicas interpretativas de gran versatibilidad: bailaban, hacían música y mímica, se lucían con la acrobacia y eran dueños de un oficio depurado que les permitía el nomadismo y el aprovechamiento de las oportunidades celebratorias, donde podían mostrar sus habilidades y hacerse de sustento.

Una muestra del talento de los histriones lo ofrecen los historiadores rusos Boiadzhiev, y Dzhivelégov con el relato de la anécdota del histrión que contaba la historia del troyano Héctor. Cuando llegaba el momento de la muerte del héroe, los espectadores ofrecían monedas al intérprete para que eso no ocurriera[26]. Este caso extremo de ilusión escénica tuvo su correlato vernáculo durante las representaciones del *Juan Moreira* por la compañía de la familia Podestá; con frecuencia el protagonista acorralado por la partida policial recibía el auxilio de algún espectador indignado, que saltaba a la pista del circo para defenderlo de su inferioridad numérica.

Vitalis, uno de los más famosos juglares del siglo IX, redactó su propio epitafio, donde describe sus habilidades.

> Imitaba yo el rostro, los gestos y el habla de mis interlocutores, de modo que se creyera que eran muchos los que se expresaban por una sola boca. En esto andaba cuando el fúnebre día se llevó conmigo a todos los personajes que vivían en mi cuerpo.

Los géneros cómicos. Los jeux y la farsa

c) En el tercer punto de la división tripartita del teatro de diversión conformada por Massip, hacen su aparición los "géneros cómicos". La provisión teatral de la juglaría (que como dijimos en el capítulo anterior en la Alta Edad Media comienza a obtener cierto reconocimiento), hasta entonces puramente oral, comienza a ser fijada por escrito (los manuscritos más antiguos datan del siglo XII).

El cada vez más extendido dominio de la escritura y la adopción de los idiomas nacionales admiten la difusión de particulares expresiones textuales, tales como los *jeux*, entendido como un género cómico, que, ajeno a las normas del teatro religioso, fue pensado para la distracción y el jolgorio. Son obras de estructura superficial, extremadamente simple, casi a punto de perder su condición teatral por su propensión al diálogo sin acción, casi siempre entre dos personajes con la suma de un tercero que sólo exclama y enfatiza. El anonimato es la característica particular de mucha de esta producción, aunque hay excepciones como las de Adam de la Halle y de Rutebeuf, a los cuales se les reconoce la autoría de algunos de estos textos.

Adam de la Halle, oriundo de Arras, produjo cerca de 1276 el *Jeu de Robin Marion* y el *Jeu de la Feuillée*, que Massip califica como un "entretenimiento de gran libertad de estructura y lenguaje que congrega personajes y temas de la realidad y de la imaginación, en una sátira política y personal de gran audacia"[27].

Rutebeuf, por su parte, quien murió en el 1285, escribió El dicho de las hierbas, donde ejerce su crítica sobre un mundo transformado, "donde los caballeros han perdido capacidad de proeza, donde los religiosos concupiscentes se ven alejados de la piedad y la humildad, donde los hombres de nueva actividad, los mercaderes, no hacen sino engañar y concebir fraudes"[28].

Estos autores, que Nilda Guglielmi denomina "poetas burgueses" por la razón de que la nueva clase, la burguesía, ya estaba en puerta, expresan los cambios que comienzan a advertirse en un mundo que se acerca al Renacimiento y representan sus piezas para el público variado del ocaso medieval: el urbano de la plaza o, como se dijo más arriba, el cortesano que además actuaba de mecenas y protector.

Sin duda la expresión más popular y más identificatoria de los géneros cómicos de la Edad Media es la "farsa", que también se la reconocía como *sottie*, nombre que deriva de la palabra *sot*, loco o tonto en francés. Deducimos que el sinónimo responde a que en las farsas intervenían personajes de estas características: locos, tontos y sobre todo cornudos, "el motivo de burla más característico del teatro popular"[29].

Margot Berthold adjudica en exclusiva, tal vez con exceso, la farsa al ingenio galo (en Inglaterra y en España prosperan dos géneros que tienen parentesco, el "interlude", y el "entremés"), y es reconocida como la única y paradigmática especie textual de origen esencialmente medieval, cuya único objetivo era la producción de la risa. Subsisten fragmentos de algunas farsas y una entera, la de *Maistre Pierre Pathelin*, de autor anónimo y de origen presunto en la ciudad de Rouen. En esta pieza el tema es el ya clásico del burlador burlado, y aun cuando no satiriza a la burguesía, ya que la conciencia de clase todavía no existía como tal, se critican las profesiones hoy llamadas liberales, encarnadas por el abogado, el médico, los mercaderes, los usureros. Lo que da brío a la acción de la obra es el juego de ingenios y sutilezas, ya que el conflicto se desenvuelve a través de astucias, triquiñuelas, fingimientos y otras tretas similares. Los comentaristas han situado a esta obra entre 1464 y 1469, debido a que por estos años el verbo francés *pateliner* es utilizado en otras farsas con el sentido de fingir para engañar a alguien.

> [La farsa constituye un] entretenimiento cómico que no pretende edificar ni instruir, sino únicamente hacer reír. Toma sus temas de la realidad cotidiana y sus personajes no son individuos sino tipos (el marido burlado, la mujer astuta, el cura disoluto, el estudiante estúpido) […] Más que una intriga, la farsa desarrolla situaciones alrededor de la autoridad, de las funciones naturales (comer, beber, defecar, copular), de las malformaciones físicas o intelectuales o de la astucia. Su texto no es más que un apoyo: lo verdaderamente desencadenante de la risa es la fantasía gestual y mímica, los movimientos de brazos, piernas y cuerpo que ilustran la palabra […] Las grandes escenificaciones religiosas incluían la representación de farsas […] para hacerlas más agradables y sostener la atención de la gente, tan hambrienta de risa[30].

No obstante la autonomía que Massip le otorga a la farsa, la etimología de la palabra que proviene del latín *farcire*, que quiere decir rellenar, nos lleva a pensar que integraba una forma mayor que, suponemos, eran las moralidades o los misterios (de los que hablaremos más adelante). En los textos de los misterios se escribía a menudo: *cy interposse una farsse* (aquí ha de ubicarse una farsa). Esta suposición se afirma con la citada denominación que en España se le dio a la farsa, donde se la llamó entremés, un género que muy bien cultivó Cervantes. De acuerdo con nuestras averiguaciones, no existen, al menos al alcance sencillo del lector en castellano, ninguno de los *interludes* ingleses reconocidos, firmados por lo general por John Heywood.

Los textos de las farsas terminan por marcar el ocaso del latín y asignarle jerarquía a la lengua vulgar[31], ya que estaban escritos o penetrados por los dialectos

populares. Con frecuencia, en la práctica, los actores, habitualmente autores de las mismas, se permitían libres improvisaciones, de modo que una misma historia podía variar de acuerdo con quien encarara la versión. De este modo comienzan a desarrollarse algunas figuras escénicas que tendrán gran productividad en el teatro posterior, tal como el esclavo pícaro e infiel, el campesino rudo, tozudo e ignorante o el soldado fanfarrón, que aparece en la farsa anónima *Los tres caballeros* y *Felipe,* quien al verse rodeado de adversarios grita "¡Viva Francia! ¡Viva Inglaterra! ¡Viva Borgoña!", y al no obtener la piedad de ninguno de estos bandos termina suplicando "¡Viva el más fuerte de vosotros!".

Acaso ninguno de estos personajes alcance la estatura de un carácter, eso quedará a cargo de la escena del Renacimiento, pero en el ámbito de la Edad Media es posible considerarlos como tipos[32].

El teatro de edificación. El drama litúrgico

La ceremonia central del rito cristiano, el Sacrificio de la Misa, contiene una representación simbólica de la vida, pasión, muerte y resurrección de Jesús. La forma canónica de la misa, en latín y con el sacerdote dando la espalda a la feligresía, fue incluida por San Pío V (1504-1572) entre las disposiciones del Concilio de Trento (1542-1563), convocado en tiempos de conflicto con la Reforma protestante. En 1970, pleno siglo XX, el Concilio Vaticano II produjo una profunda reforma litúrgica, autorizando, entre otros cambios, el enfrentamiento del cura ante los fieles, el uso de los idiomas nacionales y el abandono del canto gregoriano por otras expresiones musicales contemporáneas y locales.

La misa latina[33] transcurría, siquiera en sus comienzos, en forma dialógica, entre el sacerdote celebrante y sus ayudantes, mediante un procedimiento denominado tropos ("células generadoras del drama litúrgico", señala Ruiz Ramón[34]), compuesto por diálogos o cantos breves. Es fácil deducir, aun más si agregamos que, además de los tropos, estos actos litúrgicos eran acompañados por *tableaux vivants* que rememoraban las circunstancias del martirio cristiano, que toda la ceremonia religiosa no puede menos que estar sobrecargada de una teatralidad incipiente.

> Se intentó marcar a través de episodios o personajes del Viejo Testamento la importancia y dominio de Jesús. Por ello fueron reiteradas las escenas de la vida del Señor. Se representaron los milagros, la predicación. Su enseñanza en el Templo. Su predicación al borde del lago. Su encuentro con los apóstoles… La vida terrena de Jesús fue especialmente representada en su infancia y en su

> pasión. En lo relativo a la vida pública se tomaron sobre todo cuatro episodios: bautismo, bodas de Caná, tentación y transfiguración[35].

En los comienzos, durante la época carolingia, estos hechos fueron narrados épicamente por un coro, pero posteriormente los miembros de este conjunto se fueron transformando en personajes que generaron lo que se entiende como el "drama litúrgico", una expresión que guardaba un explícito afán didáctico, del mismo tenor al que se le daba a las pinturas de las iglesias, que ilustraban a través de paneles expuestos en forma sucesiva acontecimientos de la historia sagrada.

Con el drama litúrgico se produce "el desdoblamiento del rito en el drama"[36], por otra parte, matriz originaria de la experiencia teatral griega ("también en el mundo cristiano el Teatro renace del rito", afirma Silvio D'Amico). El pensador cristiano Honorio de Autun (1090-1152) describió la misa y señaló que "el sacerdote, como un actor trágico, representa el papel de Cristo ante la multitud cristiana en el teatro del Altar". Los oficiantes eran clérigos que cumplían el rol de actores ante un público devoto. La exigencia de no intervención de mujeres en la ceremonia era tan estricta que los historiadores Baty y Chavance dan noticias de que en "un friso de Nuestra Señora de Beaucaire [en la región de Languedoc-Rosellón, a orillas del Ródano], las mujeres que compran los bálsamos para el cadáver de Jesús están representadas por barbudos sacerdotes que llevan el amito[37] sobre la cabeza, como un tocado"[38]. Los nombrados historiadores afirman que en los últimos años del siglo XV, "madame de Latour apareció por primera vez como actriz en Metz, el año 1468"[39].

Los actores sacerdotes no solo tenían que adaptarse a los aspectos dialógicos del texto que narraba la historia con rigor didáctico para muchedumbres iletradas, sino a las indicaciones precisas y obligatorias de gestos y actitudes, exigentes acotaciones escénicas pertinentes con la solemnidad del acto y con la obediencia absoluta a los dictados del dogma cristiano. La marcación escrita de estos gestos y estos actos (lo que hoy se entiende como didascalias) formaba parte de una dramaturgia cristiana, casi un guión de acciones, como se puede advertir en el primer texto religioso recuperado, *Regularis concordia*, redactado por San Ethelwold, un benedictino inglés, obispo de Winchester entre 965 y 975. Ahí describe las didascalias de la *Visitatio* de las tres Marías al Santo Sepulcro, donde perfumarán el cuerpo martirizado haciendo gestos "como quien busca algo". Esta acotación, y otras que, por ejemplo, señalan la orden estricta de que en el altar (el centro de la representación), se dispondrá de "una imitación del sepulcro", y que dos diáconos[40] deberán avanzar "llevando la cruz [envuelta] en un sudario", informa del cuidado que se ponía en lo que podríamos llamar la "puesta en escena" en un espacio venerable donde no se hubiera permitido ninguna desviación, ningún aspaviento ajeno a la solemnidad del acto.

Sin duda el teatro litúrgico medieval desoyó en casi todos sus aspectos la concepción clásica de la escena con que operaron griegos y latinos, pero mantuvo el concepto de *mímesis*, expresado en las didascalias que marcan con detalle la verosimilitud de gestos y andares de los intérpretes.

Uno de los primeros motivos profanos estuvo dado por el idioma, ya que durante la ceremonia comienza a usarse la lengua vulgar, pero las didascalias mencionadas estaban escritas en latín, de modo que eran de exclusivo acceso para los tonsurados letrados, a cargo de la minuciosa concreción escénica.

Al drama litúrgico de San Ethelwold se pueden agregar otros títulos; el *Officium Pastorum*, que evocaba el nacimiento del Mesías; el *Officium Stellae*, que relata el viaje de los tres Reyes Magos orientados por la estrella; el *Officium Rachelis*, donde hace acto de presencia el Herodes de la matanza de los Santos Inocentes.

No obstante el cuidado y la vigilancia eclesial, la vulgaridad de la vida cotidiana terminó por introducirse en el templo. Iniciativas teatrales más elaboradas, representadas todavía dentro de la iglesia, fueron alejándose de la letra exacta de los textos sagrados para agregar situaciones triviales, tales como el camino previo al Santo Sepulcro de las Tres Marías, que se detienen en el trayecto para comprar los ungüentos a un personaje vulgar, el mercader y su familia, quien les rebaja el precio de la mercadería debido a la piadosa finalidad. Estos personajes pertenecían al patrimonio popular, del mismo modo que el boticario, el vendedor de ungüentos, el droguero, de manera que su inclusión no resultó una sorpresa pero sí un desacuerdo con los dictados de la escena religiosa.

> Es verosímil que desde los primeros tiempos en que un espectáculo tan rígido fue admitido en la iglesia, el instinto popular tendiese a colorearlo. La autoridad eclesiástica se resistió largamente a tolerar lo que consideraba como una profanación, ya porque un rito debería permanecer inmutable hasta donde fuera posible, ya porque las toscas costumbres medievales facilitaban alteraciones en sentido profano de cualquier espectáculo, aunque fuera sacro. Pero para satisfacer la sed humana del espectáculo, acabó por consentir una amplitud cada vez mayor, es decir, un verdadero desarrollo del drama litúrgico, de suerte que al quedar dueña del campo, esta forma dramática naciente se fue enriqueciendo, humanizando, y absorbió aquella parte no solo de verdad y de cosa vivida[41].

Y esta cuestión citada por D'Amico, la inclusión del afuera prosaico en las ceremonias de la Iglesia, ya insinuada por el uso inicial de la lengua vulgar, dio lugar a que muchos historiadores, entre otros el citado, le dé a las nuevas formas dramáticas la condición de "drama mixto", vale decir religioso y profano a la vez.

Este fue uno de los motivos por los que la clerecía dejó que el teatro tomara distancia del templo, se alejara de su interior para representarse en el atrio, la plaza o el mercado. Para D'Amico se constituye de este modo un "teatro de masas" medieval, que, para él, es la génesis de lo que luego se designará como drama moderno.

El teatro de rito civil

Como se dijo, los poderosos señores y los monarcas, necesitados de asegurar el control político de sus dominios, a veces muy vastos, advirtieron la capacidad del arte dramático para difundir la ideología aristocrática e instalar en el pueblo una visión del mundo dócil y conformista. Y en función de esta certeza se hicieron cargo de organizar representaciones teatrales o, al menos, parateatrales.

Los señores solían sumar, por ejemplo, a los actos de coronación la representación dramática de piezas laudatorias, que expresaban las grandes condiciones del investido, la legitimidad de su linaje y la capacidad militar que le había dado triunfos en el pasado y auguraba aun mayores para el futuro.

Entre las formas parateatrales, cabe incluir los actos de recibimiento de los grandes señores visitantes de las ciudades, ceremonias de gran fasto conocidas como *entrees*, que tenían el escondido propósito de lograr la mejor disposición del forastero, con el cual había que concertar entendimientos y alianzas. Nilda Guglielmi transcribe un relato de la llegada a París del duque de Bedford en 1624, que aunque ocurrido un poco más allá de la Edad Media sirve como buen ejemplo.

> En el ángulo de la calle de los Lombardos, miró cómo actuaba un hombre disfrazado de la mejor manera del mundo. Delante del Chatelet, los niños de París representaron, sin ninguna palabra ni signo, como las imágenes colocadas sobre los muros, un hermoso misterio del Viejo y del Nuevo Testamento[42].

Es también ejemplificadora de estos actos la narración que en *Opus nigrum* hace Marguerite Yourcenar de la *entree* de la Regente de los Países Bajos que, de regreso a su palacio, en 1529, se detuvo una noche en la casa del Gran Tesorero de Flandes (a su vez, acreedor de la corona). La escritora describe el fasto a que dio lugar el acontecimiento, donde el anfitrión agotó la provisión de velas para la iluminación, se esmeró en los manjares y mandó llamar "a los músicos del obispo, para preparar una fiesta a la antigua usanza, durante la cual habría Faunos vestidos de brocado y Ninfas de camisa de seda verde que ofrecerían [a la Regente visitante] un buen surtido de mazapanes, almendrados y confituras"[43].

Esta aristocracia también organizaba torneos donde se fingían teatrales escenas de combate, simulados asedios a castillos y como colofón, un gran baile de máscaras.

Entre los financistas más destacados de estas expresiones de teatro civil cabe nombrar a la familia d'Este, los Gonzaga de Mantua, el rey Fernando de Nápoles, los Sforza de Milán y los Medici florentinos.

Los espacios de representación teatral en la Edad Media

La representación en las iglesias

Se mencionó que una parte importante del teatro medieval se formó al amparo del rito litúrgico cristiano, lo que explica que el edificio de la iglesia, las antiguas y amplias basílicas techadas, haya sido el primer terreno de desempeño escénico. Asimismo, el templo, que contaba con su contenido sagrado, también detentaba un carácter cívico, de lugar de acceso abierto y de reunión de la comunidad de habitantes, supuesta o realmente cristianos.

El drama litúrgico que se desarrolló en esa morada reconoce, como se dijo más arriba, antecedentes en las representaciones durante la misa que rememoraban "la vida, la muerte y la resurrección del Salvador". Pero a medida que se amplía la temática y el drama litúrgico se constituye como tal, abriéndose a la expectación de la comunidad laica –vale decir, al público en general –, fue necesario realizar un ordenamiento de la cuestión escenográfica, sin olvidar que sitios y objetos eclesiásticos, tales como el altar, el coro o el claustro, guardaban un carácter sagrado y eran fuertes signos convencionales de la fe religiosa. La zona ante el altar, por ejemplo, fue el sitio privilegiado, donde se realizaban las acciones dramáticas de mayor importancia. Aunque la iglesia era ocupada en su totalidad, y los fieles transitaban por todos los lugares involucrados por el espectáculo, la delimitación de estos sectores de acuerdo con su jerarquía obligaron al uso de accesorios escenotécnicos –tarimas, tablados–, que al contrario de la manera clásica grecorromana, que elevó el lugar de la audiencia y dejó en el plano a los protagonistas, encumbró a los actores, otorgando al público una óptima visión de lo que allí ocurría.

Asimismo la simbología religiosa exigió de la imaginación de prelados y curas, a cargo de los actos teatrales, un esfuerzo mayor para marcar con caracteres gruesos ciertos signos santificados. La existencia del Paraíso, por ejemplo, requirió de la verticalidad, que si bien fue un antiguo procedimiento

griego (los dioses y semidioses olímpicos apareciendo en el techo de la *skené*), en el teatro de la Edad Media alcanzó una arriesgada aplicación, ya que en la práctica escénica se llegó a utilizar hasta la cúpula del templo, sitio donde metafóricamente estaba instalado el Edén.

La representación en las ciudades. Misterios, moralidades y milagros

La salida del teatro del recinto sagrado y su arribo al atrio y a la plaza es explicado de distintas maneras por los historiadores del teatro (fue el papa Inocencio III quien estableció la prohibición de representaciones teatrales dentro del templo en el año 1210). Una de las razones invocadas fue la necesidad de contar con un espacio de mayor amplitud que la iglesia, aun cuando estas eran de generosas dimensiones. La otra, acaso más plausible, que contradice la anterior y de la cual participa Massip, acuerda que fue el ingreso de lo prosaico y lo vulgar en lugares venerables lo que hizo que la Iglesia reviera su condición de anfitriona del teatro.

> La creciente participación del público de los fieles en las representaciones, supuso la inevitable penetración de elementos de la religiosidad popular y pagana, poco acorde con la estricta ortodoxia, y las lógicas manifestaciones festivas –no ajenas al alboroto– que tales espectáculos habían de producir en la receptiva emocionalidad de la gente. Por estos motivos (y no por falta de espacio, puesto que el diseño de los templos permitía los más fastuosos ceremoniales) ciertos dramas eclesiásticos fueron desplazados al atrio, al claustro, al cementerio y a los más diversos ámbitos de la ciudad[44].

Una opinión coincidente ofrecen los investigadores soviéticos Boiadzhiev y Dzhivelégov:

> En cuanto los ritos simbólicos empezaron a tomar forma de representación teatral y fueron engendrándose elementos de arte escénico en la misa, penetró de inmediato bajo las solemnes bóvedas del templo, contra la voluntad de los servidores de la Iglesia, la vida cotidiana con toda su riqueza y vario colorido[45].

Juan Carlos Gené, tocando este tema de la expulsión, sugiere "que se tome nota que la salida del hecho teatral del templo, recomienza el proceso de laicización que ya hemos visto en la antigüedad", cuando Eurípides, libre de presiones dogmáticas, "humaniza" sus personajes y recibe, a cambio, la condena de Aristófanes "como corruptor de la religiosidad de la tragedia"[46]. Sin embargo, hay una tercera

conjetura para explicar la salida del teatro de la iglesia. Algunos historiadores argumentan que las ciudades medievales del siglo XI ya se habían recuperado de la destrucción bárbara y se iban liberando de la autoridad de los señores feudales en beneficio de los derechos del monarca, que cada vez reinaba con mayor energía y consenso una geografía más extensa. Las ciudades se habían convertido en centros administrativos y económicos de una zona muy vasta, que excedía los límites de un feudo, y es en las ciudades donde comienza a generarse un comercio ágil y una ambiciosa industria artesanal, armando una área social para una clase que comienza a ser protagonista de la historia: la burguesía. Entonces el teatro sale del templo por imperio de su propia naturaleza, impulsado por los gremios nacientes que lo sacaron a la calle y, del mismo modo que el acomodado ciudadano de Atenas o el ambicioso cónsul romano, cargaron con gastos y esfuerzos. Se debe sumar la expectativa del público de las plazas y los mercados, que hasta ese momento solo podía entretenerse con las piruetas de los acróbatas y prestidigitadores.

Pero a diferencia de Grecia y Roma, que contaron con lugares específicos para la representación, el teatro medieval se ofreció en ámbitos impensados, poco preparados para el destino escénico.

> Basado en la dramatización ritual o festiva, el espectáculo medieval carece de una auténtica reflexión sobre su organización espacial y escénica. Precisamente, la particularidad del teatro medieval reside en el hecho de que no se apoya en ninguna teoría del espacio escénico específica, cosa que le otorga una gran libertad de realización[47].

El teatro recién volvió a encontrar su lugar propio en el Renacimiento, con los edificios afines con la actividad que se construyeron en Inglaterra, cerrados o abiertos, o en los famosos corrales españoles. Transcurrida esta etapa y acatando un proceso inexorable que comienza cuando estas grandes teatralidades se van extinguiendo, víctimas de distintas circunstancias, el teatro termina por adoptar el que fue (y sigue siendo) el espacio canónico: el teatro a la italiana.

Alrededor de este tema durante la Edad Media quedan muchas cuestiones en suspenso, pero no cabe duda que la inexistencia de un ámbito específico para la práctica teatral del Medioevo (los teatros romanos se derrumbaron por falta de atención) hizo que lo escénico se llevara a cabo en espacios fortuitos, "espacios hallados", imprevistos, "espacios teatralizados" pero siempre públicos, que exigían una plasticidad de adecuación ya que el espectáculo debía adaptarse a diferentes dimensiones e inusitadas geografías.

> A falta de un espacio autónomo pensado para el teatro […] el espectáculo medieval asume el llamado espacio hallado, nunca propiamente escénico

> sino solo designado como teatral en el momento oportuno, que acepta, sin transformarlos, los elementos dados de un espacio cualquiera. El espectador medieval podrá tener una visión global del espacio escénico, donde todos los puntos de vista son distintos pero ninguno privilegiado, o una visión múltiple, pero parcial, que solo podrá seguir una parte del espectáculo y puede cambiar de punto de vista trasladándose[48].

En la ciudad tienen lugar los "misterios", donde los actores serán los propios artesanos, menos dúctiles y menos preparados que los histriones, pero investidos de la autoridad que les da la pertenencia a la corporación que se hará cargo de los costos de la representación.

El misterio es un género de imprecisa definición y cuya traducción literal y obvia contribuye aún más a la confusión, ya que no deviene de la palabra misterio sino de *ministerium*, oficio, ministerio. Contiene, por otra parte, una condición contradictoria, consecuencia lógica de haber tomado contacto con lo prosaico de la vida cotidiana sin perder su origen religioso, pues en el misterio conviven los extremos. "En el misterio se oponen misticismo y realismo, fe y escepticismo, individualismo y acatamiento a los poderes eclesiástico y feudal"[49].

Los misterios, como parte de los festejos urbanos, adquirieron muy pronto dimensiones espectaculares. *El Misterio de los actos de los Apóstoles* constaba de ochenta mil versos (nótese que la *Odisea* y la *Ilíada* sumadas superan apenas los treinta mil). En los mismos participaba la ciudad entera y aunque eran organizados por los gremios, subsistía la vigilancia de la Iglesia, siempre atenta a signos de desviación o irreverencia. Del templo salían los actores para encarnar el drama y a él volvían luego de la representación, que con frecuencia se iniciaban o terminaban con un oficio divino, mostrando en la práctica un vínculo con la institución que la circunstancia no había roto. Es por eso que, también, se advierte en los pocos textos del género que se conservaron, que están profusamente acotados en latín por los prelados, un modo de poner por escrito los pasos válidos que se debían dar durante la representación sin caer en barbarismos.

> Poner en escena el misterio exigía una gran organización. El Consejo Municipal y la Iglesia tenían por costumbre proporcionar organizadores que se distribuían las diferentes obligaciones: dirigían la construcción de los tinglados y decoraciones indispensables, componían el texto del misterio, trabajaban con los realizadores, se ocupaban de los asuntos financieros de la empresa, preparaban el recibimiento de las visitasilustres, etc.[50]

Pero en realidad la verdadera pretensión del misterio era ofrecer una imagen total del universo. D'Amico afirma que el principal recurso para generar esta ilusión del cosmos a los espectadores estuvo dado por la "escena múltiple".

> [El misterio] no solo ignora las reglas de las tres unidades, sino que ni siquiera siente nostalgia de ellas, ni remotamente. Toma un héroe –citemos al máximo, Jesús– niño y lo sigue a través de todas las edades; toma un pueblo, toma la humanidad entera, y pone en escena su historia desde la creación de Adán hasta la predicación y el martirio de los Apóstoles, si no hasta el fin del mundo y el Juicio […] La escena múltiple sigue siendo su característica fundamental, la que revela su íntima esencia. El escenario medieval no representa un lugar, representa el universo; es decir, muchos lugares, y no uno después de otro, sino ofreciéndolos todos simultáneamente a la vista del espectador[51].

Esta condición de simultaneidad se obtenía desarrollando la acción sobre carros que desfilaban ante los espectadores. En Francia se llamaron *jeux sur cars* y en Inglaterra, donde acaso se desarrollaron mejor, *pageants*. Precisamente para Macgowan y Melnitz este medio fue utilizado solo en Inglaterra pero, en cambio, los historiadores Boiadzhiev y Dzhivelégov sostienen que también fueron de aplicación en los Países Bajos, España y Alemania.

Asimismo se apelaba a un atractivo procedimiento inverso: el espectador debía "trabajar", armando el hilo del relato, que se le ofrecía sin solución de continuidad, transitando entre escenarios dispersos llamados "mansiones". El nombre tiene, quizás, origen en la palabra inglesa *mansion* (casa grande y lujosa, casa solariega). En Italia se las conoció como *luoghi deputati* (lugar disputado o cabañitas) y en Alemania como *burgen*. A cada mansión se le adjudicaba una identificación precisa, como en el caso registrado del *Misterio de Valeciennes* o *La pasión de Valenciennes*, donde se reconoce en cada una el Paraíso, la ciudad de Nazaret, el templo, Jerusalén, el palacio, la casa de los obispos, el mar, el limbo, etc. Esta "polifonía escenográfica", como la denomina Surgers, podía variar pero mantenía dos puntos inmutables: el Paraíso y el Infierno, ubicados a mucha distancia entre sí, en los extremos más alejados.

Para estas representaciones callejeras se llegó a utilizar una maquinaria escénica de bastante complejidad, ya que el propósito de producir apariciones y desapariciones y otros trucos parecidos, que dejaban perplejo a un público ingenuo, exigía mucho de la imaginación de los que todavía no podemos llamar escenógrafos ni tramoyistas pero sí, como se los conocía en esa época, *conducteurs de secrets*. Con habilidad y fantasía se simulaban prodigios, tal como la aparición súbita de personajes, la corona de nubes en el Cielo, el ascenso celestial de los

piadosos y el diluvio universal. Se tiene testimonio que se llegó a prender fuego sobre un escenario para representar escenas de martirio.

> Los efectos más espectaculares y, si se permite la expresión, los más realistas, eran los que se inventaban para la mansión del Infierno. Esta, de hecho, era frecuentemente representada por una cabeza de dragón que escupía fuego, y que tragaba a los "malos" con su mandíbula llamada "rostro del Infierno"[52].

En el mismo sentido, los historiadores Baty y Chavance señalan que dos mansiones, el Cielo y el Infierno, excitaban "principalmente la ingeniosidad de los escenográfos"[53].

Respecto al Diablo y su apariencia recurrimos a la descripción que de él hace Adeleita, uno de los personajes de la obra de Albertino Mussato, *Ezzelinda*:

> Tenía las proporciones de un toro. Torcidos cuernos le salían de la cabeza, crestas rodeadas de hirsutos pelos. De la cuenca de los ojos caía una baba sanguinolenta, de la nariz, junto con sus bufidos, salían lenguas de fuego, y chispas de la boca, que llegaban hasta las largas orejas, incluso la respiración estaba hecha de llamas y una llama perenne le lamía la barba[54].

La monumentalidad que exigía la representación de los misterios conspiró contra su continuidad. La intención de abarcar la vida entera requería de numerosos actores, a veces centenares, y el uso de varios días para completar la historia.

> El espectáculo podía durar un día entero; y en los llamados "misterios cíclicos", de proporciones enormes, se necesitaban varios días para la representación, a veces semanas enteras [en Mons usaron cuarenta días de ensayos y cuatro de representación] Se construían entonces en una plaza o en una explanada escenarios hasta de cuarenta o más metros por ocho o diez de fondo, y en ellos se alineaban las mansiones, en uno o más planos[55].

La "mano de obra", vale decir los actores que sobrellevaban las largas representaciones –al principio solo hombres, luego mujeres y hasta niños–, recibían paga por su trabajo, aunque la intervención en el acto era considerada obra pía. Macgowan y Melnitz dan interesantes datos sobre esta cuestión: "un hombre recibió tres chelines y cuatro peniques "por hacer de Dios"; otro, cuatro peniques "por ahorcar a Judas", y otro, un chelín por hacer de Noé. La paga estaba a menudo bien ganada: el hombre que hizo de Jesús, en Metz, en 1437, hubiera muerto en el árbol de la cruz, pues se desvaneció y podría haber fallecido si no se lo rescataba"[56]. No obstante esos riesgos, Boiadzhiev y

Dzhivelégov anotan que "los interesados en representar a Cristo o a santos eran tantos, que en ocasiones esos papeles eran rematados"[57]. El Diablo, en cambio, no tenía tanta demanda, se convocaba para el rol a algún histrión, siempre dispuesto a actuar bajo ese riesgo a cambio de bastante dinero.

Aunque no hay acuerdo entre los historiadores acerca de la denominación que se le asignó al misterio según el país donde era representado, es posible aceptar que en Italia adquirió el de *sacre reppresentazioni* y en España el de *autos sacramentales,* una forma que frecuentó la genialidad de Calderón pero de la cual también se hizo tal abuso que fue prohibida en forma definitiva, en el año 1736, por el rey Carlos III.

Por obvias razones religiosas, el rompimiento de la Inglaterra protestante con la Santa Sede, este teatro y sus formas fueron desterrados de la isla en el siglo XVI.

La mencionada contradicción del misterio, donde conviven elementos religiosos y profanos en una mezcolanza a veces poco discernible, desaparece totalmente en la "moralidad".

> La contradicción entre lo concreto y lo alegórico, apuntada como rasgo distintivo del misterio, desaparece en la moralidad (que tuvo auge en los siglos XIV y XV), en la cual solo tuvo cabida la naturaleza alegórica de sus temas y personajes[58].

En la moralidad los personajes se transforman en abstracciones; la Ira, la Soberbia, la Lascivia, la Humildad, el Pudor, eran encarnados, estableciendo de manera clara la lucha entre las aspiraciones del alma y los apetitos del cuerpo. Como ejemplo notable de esta forma dramática los historiadores suelen ofrecer *The Summoning of Everyman (El llamado de cada hombre)*, moralidad inglesa que desarrolla la historia del hombre común, consagrado a gozar sin límites de los placeres de la vida y que en el momento de enfrentar a la Muerte (por supuesto, alegorizada) comprueba la vacuidad de su tránsito terrenal.

> La moralidad es el género didáctico por excelencia, que tiene como finalidad ilustrar una acción moral, recurriendo a la alegoría y a personajes abstractos como los vicios y las virtudes, los cuales, caracterizados como seres humanos reconocibles por sus vestidos y símbolos icónicos, establecían un vivo debate tendiente a promover la adhesión al código cristiano de conducta[59].

Moralidades y misterios conviven con los "milagros" (*miracles*), que afrontan el desarrollo de la vida de los santos que, precisamente, han realizado sus prodigios entre la gente común. El más famoso milagro, el de San Nicolás[60], que se reconoce como de autoría de Jean Bodel, muerto de lepra en 1210, se refiere a la

intervención milagrosa de un ángel y del propio santo para ayudar a los cristianos en su lucha contra los sarracenos. En el mismo siglo, el trovador Rutebeuf escribió el *Milagro de Teófilo*, célebre por abordar por primera vez la leyenda de Fausto. La Virgen María interviene al final de la historia para salvar de las garras del demonio al protagonista que malvendió su vida.

La incorporación de nuevos temas, provenientes de otras fuentes, tal como la folclórica y la legendaria, comenzó a marcar el camino del teatro hacia la secularización que se daría con plenitud y grandeza en el Renacimiento.

Milagros, misterios y moralidades fueron formas patrimoniales de territorios bien identificados, como Inglaterra y Francia (país que, por otra parte, aporta la mayor documentación existente sobre teatro medieval), y también de influencia decisiva en otras zonas de Europa donde, salvando leves particularidades, incluso de denominación, se representaron expresiones escénicas similares. España, por ejemplo, donde estos dramas adquirieron el nombre genérico de autos sacramentales, fue la nación donde las formas sacras, por lo general perdidas con excepción del *Auto de los Reyes Magos* (de finales del siglo XII y comienzos del XIII), tuvieron mayor supervivencia, prolongándose aun más allá del Renacimiento.

El *Auto de los Reyes Magos*, de autor anónimo, que confiablemente puede ser datado en el siglo XII, es, nada menos, que el primer referente del teatro español. El texto, dividido en siete escenas y escrito en castellano, en mozárabe y en gascón (vale decir, apartado del uso habitual del latín), fue transcripto en un códice[61] latino conservado en la catedral de Toledo y descubierto en el año 1785 (no se sabe si completo). Ramón Menéndez Pidal hizo la primera edición crítica, en 1900, y fue él quien situó el origen del auto en el siglo XII.

Las formas dramáticas enumeradas y clasificadas compartieron cartel con otras expresiones que podríamos llamar parateatrales o cercanas a lo que se concibe como objetos escénicos. Entre ellas, acaso la más destacada, figura la célebre Fiesta de los Locos, un evento que no recurría a un texto fijado sino a un canevá satírico e hiriente, destinado por lo general a estructurar una historia burlona acerca de las malas costumbres de los falsos religiosos. Los personajes actuaban ataviados con un vestuario particular y cargaban una cabeza de asno. No obstante es difícil establecer el verdadero perfil de esta celebración por la condición ambigua que, durante la Edad Media, tuvo la palabra loco, a veces igualada a la connotación del vocablo tonto, ignaro, demasiado simple y sin luces, y otras como portador de sabiduría y de palabras que deben ser escuchadas y respetadas (Shakespeare hizo hábil uso de esta ambigüedad en *El rey Lear*).

La representación en los espacios privados

> Solo los grandes potentados (reyes, señores, prelados) que disponían de elegantes palacios o amplios castillos, tenían espacio suficiente en el interior de sus moradas para organizar fiestas espectaculares, bien en patios, aprovechando los porches y el extenso espacio central […], bien en grandes salas como los comedores (práctica que desembocaría en la escena a la italiana)[62].

Sin duda estos señores debían recurrir para generar buena diversión a las expresiones que producían el deleite popular de los ciudadanos. Ángel Vilanova anota la representación del *Jeu de Robin y Marion* en la corte de Carlos d'Anjou de Nápoles, que se le atribuye a Adam de la Halle como autor y actor, y que relata con resquicios de picardía los requerimientos que un noble le hace a una pastora que se mantiene fiel a su humilde esposo. Adam de la Halle debió haber estado acompañado por un "reparto" seleccionado entre los cortesanos y aristócratas y haber gozado del beneplácito del señor, ya que este reconocido trovador residió en la corte de Nápoles durante largo tiempo, hasta su muerte a finales del siglo XIII.

También se tienen noticias de la especial protección que los actores recibieron de la corte de Francia y del rey de León y Castilla, Sancho IV (1257-1295). Ilse M. de Brugger asegura que en Inglaterra, "antes de finalizar el siglo xv, todos los lores y personajes distinguidos disponían de sus actores particulares. Ricardo III [1452-1485] fue uno de los primeros que practicaron este mecenazgo"[63]. Nos atrevemos a contradecir a la historiadora, el decreto del Parlamento inglés que les exigió a los actores la adscripción a una casa noble, so pena de ser declarados vagabundos, es de 1572, bastante lejos de la fecha de la muerte de Ricardo III.

Acaso cercanos al chauvinismo, los historiadores Baty y Chavance aseguran que en el siglo XIV Francia termina por crear el patrón escénico de la cristiandad entera. "Francia presidirá hasta el Renacimiento el desarrollo del teatro"[64].

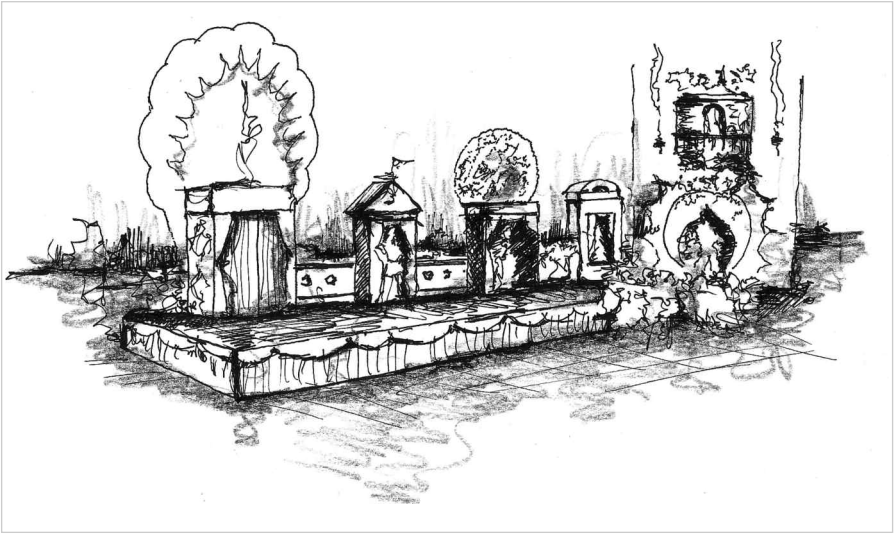
A partir de esta consolidación comienzan los cambios, precisamente como lo afirman los historiadores mencionados y también los rusos Boiadzhiev y Dzhivelégov, impulsados por el brío renacentista.

> En el transcurso de mil años, el teatro, muy lentamente por cierto, pero venciendo con perseverancia una cantidad de obstáculos, tanto de carácter externo como interno, pasaba de los primitivos espectáculos del cristianismo y paganismo, a una representación más completa de la vida. Los cánones religiosos de los dramas cristianos se derrumban ante el empuje impetuoso

del contenido viviente, real, mientras en los espectáculos de géneros medievales iban surgiendo los brotes del futuro teatro renacentista[65].

Como conjeturan estos autores, se acercaba la gran era, la era del Renacimiento.

Teatro medieval, escenario callejero



Notas

1. Guglielmi, Nilda. 2000. *Aproximación a la vida cotidiana en la Edad Media.* Buenos Aires. Ediciones de la Universidad Católica Argentina.

2. Castagnino, Raúl. 1981. *Teorías sobre texto dramático y representación teatral.* Buenos Aires. Editorial Plus Ultra.

3. M. de Brugger, Ilse. 1959. *Breve historia del teatro inglés.* Buenos Aires. Editorial Nova.

4. Surgers, Anne. 2004. *Escenografías del teatro occidental.* Buenos Aires. Edicionesartesdelsur.

5. Oliva, César y Torres Monreal, Francisco. 1994. *Historia básica del arte escénico.* España. Cátedra.

6. Berthold, Margot. 1974. *Historia social del teatro.* España. Ediciones Guadarrama SA.

7. Pavis, Patrice. 1980. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología* (traducción de Fernando de Toro). España. Paidós.

8. D'Amico, Silvio. 1961. *Historia del Teatro Dramático* (traducción de Baltasar Samper). México. U.T.E.H.A.

9. Macgowan, Kenneth y Melnitz, William. 1966. *La escena viviente. Historia del teatro universal* (traducción Horacio Martínez) Buenos Aires. EUDEBA.

10. Massip, Fransec. 1992. *El teatro medieval.* España. Montesinos.

11. Vilanova, Ángel. 1971. *Historia de la literatura mundial. La Edad Media.* Buenos Aires. CEAL.

12. Macgowan, Kenneth y Melnitz, William. Obra citada.

13. Guglielmi, Nilda (recopilación y notas) 1980. *El teatro medieval.* Buenos Aires. EUDEBA.

14. En la historia del teatro de Silvio D'Amico, citada en la bibliografía, el autor transcribe los títulos de las seis comedias escritas por la monja y hace un somero análisis de su contenido argumental.

15. Traducción de Francesc Massip, transcripta en la obra citada.

16. Guglielmi, Nilda. 1980. Obra citada.

17. D'Amico, Silvio. Obra citada.

18. *Los Cuentos de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer, suma los relatos que, para entretener el viaje, desplegaban los peregrinos que se dirigían al relicario a la catedral de Canterbury, lugar de adoración de Santo Thomas Becket.

19. Massip, Fransec. Obra citada.

20. Vilanova, Ángel. Obra citada.

21. Vilanova, Ángel. Obra citada.

22. Oliva, César. 2009. *Versos y trazas*. España. Ediciones de la Universidad de Murcia.

23. Quien se muestre interesado en rastrear con profundidad los orígenes y desarrollo del carnaval recomendamos el libro de Mijail Bajtín, 1974. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais.* España. Barral. También los primeros capítulos del citado libro de César Oliva, *Versos y trazas.*

24. La cuestión judía fue enfrentada de distintas maneras por la Edad Media, sobre todo la feudal. Si bien los grandes enemigos eran los musulmanes, los judíos también sufrieron persecuciones de variable intensidad, que iban desde la confiscación de bienes cuando las necesidades económicas apretaban a los reinos, hasta la prohibición del Talmud, considerado libro blasfemo.

25. Vilanova, Ángel. Obra citada.

26. Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. 1947. *Historia del Teatro Europeo (desde sus orígenes hasta 1789)* (traducción Sergio Belaieff). Buenos Aires. Editorial Futuro SRL.

27. Massip, Fransec. Obra citada.

28. Guglielmi, Nilda. 1980. Obra citada.

29. Oliva, César. Obra citada.

30. Massip, Fransec. Obra citada.

31. Solo en Alemania, y hasta el siglo XVIII, el latín siguió siendo la lengua del teatro.

32. En el capítulo I hemos marcado las diferencias entre tipos y arquetipos.

33. Se ha discutido mucho si fue la misa latina o la oriental las que dieron origen a la ceremonia teatral sagrada. A la última se la distingue por su boato y espectacularidad y, acaso por eso, algunos la toman como antecedente del teatro que nace en el Medioevo. Nosotros adoptamos el criterio, mucho más generalizado y aceptado, que la matriz de ese teatro es la misa latina.

34. Ruiz Ramón, Francisco. 1967. *Historia del Teatro español.* España. Alianza Editorial.

35. Guglielmi, Nilda. 2000. Obra citada.

36. Massip, Fransec. Obra citada.

37. Lienzo fino, cuadrado y con una cruz en medio, que el preste, el diácono y el subdiácono se ponen sobre la espalda y los hombros para celebrar algunos oficios divinos (RAE).

38. Baty, Gaston y Chavance, René. 1956. *El arte teatral* (traducción de Juan José Arreola). México. FCE.

39. Baty, Gaston y Chavance, René. Obra citada.

40. Ministro eclesiástico y de grado segundo en dignidad, inmediato al sacerdocio (RAE).

41. D'Amico, Silvio. Obra citada.

42. Gugielmi, Nilda. 1980. Obra citada.

43. Yourcenar, Marguerite. 2004. *Opus Nigrum* (traducción de Emma Calatayud). España. Anagrama.

44. Massip, Fransec. Obra citada.

45. Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. Obra citada.

46. Gené, Juan Carlos. *Diez proposiciones sobre teatro y política* en "Cuadernos de Florencio", Argentores, N° 1.

47. Massip, Fransec. Obra citada.

48. Massip, Fransec. Obra citada.

49. Vilanova, Ángel. Obra citada.

50. Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. Obra citada.

51. D'Amico, Silvio. Obra citada.

52. Surgers, Anne. Obra citada.

53. Baty, Gaston y Chavance, René. Obra citada.

54. Traducción de Nilda Guglielmi, en *El teatro medieval*.

55. D'Amico, Silvio. Obra citada.

56. Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. Obra citada.

57. Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. Obra citada.

58. Vilanova, Ángel. Obra citada.

59. Massip, Fransec. Obra citada.

60. San Nicolás era venerado en el este y norte de Francia. Se lo considera el santo de los estudiantes y fueron ellos los que mantuvieron la tradición mediante fiestas que tenían lugar el 6 de diciembre.

61. Libro anterior a la invención de la imprenta (RAE).

62. Massip, Fransec. Obra citada.

63. M. de Brugger, Ilse.

64. Baty, Gaston y Chavance, René. Obra citada.

65. Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. Obra citada.

• **Aries, Philippe y Duby, Georges.** 1987, *Historia de la vida privada; Imperio romano y antigüedad tardía* (traducción de Francisco Pérez Gutiérrez) Madrid. Taurus.

• **Aristófanes.** 1995, *Las nubes. Las ranas. Pluto* (traducción de Francisco Rodríguez Adrados y Juan Rodríguez Somolinos). España. Cátedra.

• **Aristóteles.** 1798, *Poética* (traducción de José Goya y Muniain). España. Editorial Espasa-Calpe.

• **Aristóteles.** 1991, *Poética* (traducción y notas de Alfredo Llanos). Buenos Aires. Editorial Leviatán.

• **Aristóteles.** 1993, *Poética* (edición trilingüe por Valentín García Yebra). España. Gredos.

• **Aristóteles.** 2003, *Poética* (traducción de Eilhard Schlesinger). Buenos Aires. Editorial Losada.

• **Atwood, Margaret.** "Entrevista de Juana Libedinsky", publicada en *Adncultura, La Nación*, sábado 12 de julio de 2008.

• **Bajtin, Mijail.** 1974, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (traducción de Julio Forcat y César Conroy) España. Barral.

• **Barral, Xavier.** 2001, *Del románico al gótico.* http://www.almendron.com

• **Barrow, R.H.** 2006, *Los romanos* (traducción de Margarita Villegas de Robles). México. Fondo de Cultura Económica.

• **Barthes, Roland.** 1992, *Lo obvio y lo obtuso* (traducción de C. Fernández Medrano) Barcelona, España. Paidós.

• **Baty, Gaston y Chavance, René.** 1956, *El arte teatral* (traducción de Juan José Arreola). México. Fondo de Cultura Económica.

• **Bauzá, Hugo Francisco.** 1998, *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica.* Fondo de Cultura Económica.

• **Bauzá, Hugo Francisco.** 1997, *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo.* Buenos Aires. Editorial Biblos.

• **Beare, W.** 1964, *La escena romana* (traducción de Eduardo J. Prieto) Buenos Aires. EUDEBA.

• **Bermúdez, María Elvira.** 1987, Introducción a *Marco Polo. Viajes.* México. Editorial Porrúa.

• Berthold, Margot. 1974. *Historia social del teatro* (traducción de Gilberto Gutiérrez Pérez). España. Ediciones Guadarrama.

• **Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A.** 1947, *Historia del Teatro Europeo (desde sus orígenes hasta 1789)* (traducción Sergio Belaieff). Buenos Aires. Editorial Futuro SRL.

• **Bowra, Cecile Maurice.** 2005, *Historia de la literatura griega* (traducción de Alfonso Reyes). Buenos Aires. FCE.

• **Bracons, José.** 1986, *Las claves del arte gótico.* España. Editorial Arín.

• **Breyer, Gastón.** 1968, *Teatro: el ámbito escénico.* Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

• **Brieva Salvatierra, Fernando Segundo.** 1942, *Introducción y traducción de Las siete tragedias de Esquilo.* España. Librería y Casa Editorial Hernando S.A.

• **Brotton, Jerry.** 2004, *El bazar del Renacimiento. Sobre la influencia de Oriente en la cultura occidental* (traducción Came Castells) Buenos Aires. Paidós.

• **Burke, Peter.** 1993, *El Renacimiento* (traducción castellana de Carme Castells). España. Crítica.

• **Camus, Albert.** 1997, *Calígula* (traducción de Aurora Bernárdez y Guillermo de Torre). Buenos Aires. Editorial Losada.

• **Cané, Miguel.** Prólogo a la traducción de las dos partes de *Enrique IV*, editadas por primera vez en Buenos Aires, en el año 1900, por Arnoldo Moen, Editor, y reeditada en 1943, también en Buenos Aires (texto que consultamos) por Ángel Estrada y Cía. S.A.

• **Capra, Fritjof.** "El enfoque de Da Vinci es el de un pintor". Revista *Ñ* del sábado 6 de abril de 2008.

• **Cardona, Francesc.** 1996, *Mitología griega.* España. Edicomunicación SA.

• **Cardona, Francesc.** 1996, *Mitología romana.* España. Olimpo.

• **Carilla, Emilio.** 1958, *El teatro independiente en la Buenos Aires* (posibilidades y limitaciones). Santa Fe. Universidad Nacional del Litoral.

• **Cassin, Barbara.** "Es peligroso confundir cultura con información". Artículo publicado en *Adncultura, La Nación* del sábado 21 de junio de 2008.

• **Castagnino, Raúl H.** 1981, *Teorías sobre Texto Dramático y Representación Teatral.* Buenos Aires. Editorial Plus Ultra.

• **Copleston, Frederick.** 2008, *Aristóteles. Vida, pensamiento y obra* (traducción Juan Manuel García de la Mora). Buenos Aires. La Nación.

• **Copleston, Frederick.** 2008, *Sócrates y Platón. Vida, pensamiento y obra* (traducción Juan Manuel García de la Mora). Buenos Aires. La Nación.

• **Costa, Ivana.** "Pico y la osadía del Quattrocento". Revista *Ñ* del sábado 10 de enero de 2009.

• **D'Amico, Silvio.** 1961, *Historia del Teatro Dramático* (traducción de Baltasar Samper). México. U.T.E.H.A.

• **De Sauvigny, G. de Bertier.** 2009, *Historia de Francia* (traducción de Claudio Juan Crespo, revisada por Joaquín Campillo). Madrid. Ediciones Rialp, S. A.

• **Denis, H.** 1970, *Historia del pensamiento económico* (sin registro de traductor) Barcelona. Editorial Ariel.

• **Estébanez Calderón, Demetrio.** 1999, *Diccionario de términos literarios*. Madrid, España. Alianza Editorial.

• **Etchegaray, Ricardo y García, Pablo.** 2000, *Apuntes de filosofía*. La Plata, Argentina. Grupo Editor Tercer Milenio.

• **Fernández, Sara.** *Epístola a los Pisones*. www2.udec.cl

• **Fortescue, Adrián.** *Liturgia de la misa* (transcripto por Douglas J. Potter y traducido por Javier Algara Cossio). http//ec.aciprensa.com

• **Frank, Tenney.** 1971, *Vida y literatura en la República Romana* (traducción de Alberto Bixio, revisión del Dr. Gerardo Pagés y notas de Isaías Lerner). Buenos Aires. EUDEBA.

• **Gándara, Diego.** 2007, *Séneca. Vida, pensamiento y obra.* España. Planeta DeAgostini SA.

• **García Yebra, Valentín.** 1982, Introducción y traducción en *Medea, Séneca.* España. Gredos (edición bilingüe).

• **García Yebra, Valentín.** 1993, *Introducción a la Poética*, edición trilingüe del autor. España. Gredos.

• **Gené, Juan Carlos.** *Diez proposiciones sobre teatro y política* en "Cuadernos de Florencio". Argentores. N° 1.

• **Gombrich, E. H.** 1994, *Historia del arte* (traducción de Rafael Santos Torrella). España. Ediciones Garriga S.A.

• **Graves, Robert.** 1993, *Los mitos griegos* (traducción de Luis Echávarri y revisión de Lucía Graves). Buenos Aires. Alianza Editorial.

• **Graves, Robert.** 1993, *Los mitos griegos. Tomo I y II* (traducción de Luis Echávarri, revisión de Lucía Graves). Buenos Aires. Alianza editorial.

• **Graves, Robert.** 2005, *Yo, Claudio* (traducción de Floreal Mazzia). España. Editorial diario *El País.*

• Gray, John. "Ahora dicen que Dios no es bueno". Revista *Ñ*, sábado 7 de junio de 2008, N° 245 (traducción de C. Sardoy).

• **Grimal, Pierre.** 1997, *Diccionario de mitología griega y romana* (traducción Francisco Payarols). Buenos Aires. Paidos.

• **Guglielmi, Nilda** (recopilación y notas). 1980, *El teatro medieval.* Buenos Aires. EUDEBA.

• **Guglielmi, Nilda.** 2000, *Aproximación a la vida cotidiana en la Edad Media.* Buenos Aires. Ediciones de la Universidad Católica Buenos Aires.

• **Hauser, Arnold.** 1962, *Historia social de la literatura y el arte* (traducción de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes). España. Ediciones Guadarrama.

• **Hearder, Harry.** 2003, *Breve historia de Italia* (edición revisada y actualizada por Jonathan Morris; traducción de Borja García Bercero). España. Alianza Editorial.

• **Herrera Zapien, Tarsicio.** 1970, Introducción, versión rítmica y notas en *Horacio. Arte Poética*. México. UNAM.

• **Hesíodo.** 2005, *Teogonía* (traducción de Adelaida Martín Sánchez y María Ángeles Martín Sánchez). España. Alianza editorial.

• **Horacio.** 1968, *Ilíada, La Batracomiomaquia, Himnos homéricos* (traducción de Luis Segalá y Estalella; prólogo y edición cuidada por Pedro Henríquez Ureña) Buenos Aires. Editorial Losada.

• **Horacio.** 2001, *Odisea* (traslación en verso de Fernando Gutiérrez). España. Planeta.

• **Horacio.** 2003, *Ilíada* (traducción de Luis Segalá y Estalella). Buenos Aires. Editorial Losada.

• **Horacio.** 2003, *Odisea* (traducción de Luis Segalá y Estalella). Buenos Aires. Editorial Losada.

• **Horacio.** 1970, *Arte poética* (introducción, versión rítmica y notas de Tarsicio Herrera Zapién). México. UNAM.

• **Horacio.** 1992, *Arte poética* (traducción Francisco Montes de Oca). México. Editorial Porrúa.

• **Horacio.** 1992, *Odas y Épodos. Sátiras. Epístolas. Arte Poética* (estudio preliminar y ¿traducción? de Francisco Montes de Oca) México. Editorial Porrúa SA.

• **Horacio.** *Versión parafrástica* (sin fecha) de Felix María de Samaniego (1738-1801) del *Arte poética* de Horacio; edición de Emilio Palacio Fernández. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

• **Hugo, Víctor.** 1977, Prefacio de *Cromwell* (sin registro de traductor) México. Editores Mexicanos Unidos SA.

• **Ibsen, Henrik.** 1981, *Casa de muñecas. Espectros* (traducción de Mario Pumarega) Buenos Aires. Ediciones del 80.

• **Jannuzzi, Giovanni**. 2006, *Breve historia de Italia.* Buenos Aires. Letemendia Casa Editora.

• **Jauss H. R.** 1976, "La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria" en *La literatura como provocación* (sin registro de traductor) España. Editorial Península.

• **Kapuscinski, Ryszard.** 2004, *Ébano* (traducción de Agata Orzeszek) Buenos Aires. Anagrama.

• **Kitto, H.D.F.** 1962, *Los griegos* (traducción de Delfín Leocadio Garasa) Buenos Aires. EUDEBA.

• **Kott, Jan**. 1977, *El manjar de los dioses* (traducción de Juan Tovar) México. Ediciones Era S.A.

• **Kowzan, Tadeuz.**1986, *El signo en el teatro, Introducción a la semiología del arte del espectáculo* (traducción de María Raquel Bengolea) Venezuela. Monte Ávila Editores.

• **Kristeller, Paul Oskar.** 1996. *Ocho filósofos del Renacimiento italiano.* España. Fondo de Cultura Económica.

• **Lagarce, Jean-Luc.** 2007, *Poder y poder en Occidente* (traducción de Marta Taborda). Buenos Aires. Atuel.

• Le Goff, Jacques, con Jean-Louis Le Goff. 2007, *La Edad Media explicada a los jóvenes* (traducción de Jordi Terré) España. Ediciones Paidós Ibérica SA.

• **Lérida Lafarga, Roberto.** *Grecia y Persia en el mundo antiguo. Las Guerras Médicas*. http://clio.rediris.es

• **Lesky, Albin.** 2001, *La tragedia griega* (traducción de Juan Godó revisada por Montserrat Camps). España. El acantilado.

• **Levy-Strauss, Cl.** 1984, *El pensamiento salvaje* (traducción de F. González Aramburu). México. Fondo de Cultura Económica.

• **Liberatti, Anna María y Bourbon, Favio.** 2007, *Roma Antigua. Auge y decadencia del Imperio romano.* España. Planeta DeAgostini SA.

• **López Férez, Juan Antonio.** 1995, Introducción y traducción de *Eurípides. Tragedias*. España. Cátedra.

• **López, Aurora y Pociña, Andrés.** 1986. Introducción y traducción de *Terencio. Comedias*. España. Akal.

• **M. de Brugger, Ilse.** 1959, *Breve historia del teatro inglés*. Buenos Aires. Editorial Nova.

• **Macgowan, Kenneth y Melnitz, William.** 1964, *Las edades de oro del teatro* (traducción Horacio Martínez) Buenos Aires. EUDEBA.

• **Macgowan, Kenneth y Melnitz, William.** 1966, *La escena viviente. Historia del teatro universal* (traducción de Carlos Villegas con la revisión de Julio Prieto). México. FCE.

• **Magee, Bryan.** 1999, *Historia de la filosofía* (traducción de Jorge González Batle). España. Editorial La Isla.

• **Malinovski, Bronislaw.** 1974, *El mito en la psicología primitiva. Magia, ciencia y religión (sin registro de traductor) Barcelona. Editorial Ariel.*

• **Martín Sánchez, Adelaida y Martín Sánchez, María Ángeles.** 2005, Introducción y traducción de *Hesíodo. Teogonía. Trabajo y días. Escudo. Certamen.* España. Alianza Editorial.

• **Massip, Fransec.** 1992, *El teatro medieval.* España. Montesinos.

• **Maurois, André.** 1951, *Historia de Francia* (traducción de María Luz Morales y F. Oliver-Brachfeld). España. José Janés Editor.

• **Melero Bellido, Antonio.** 1990, Traducción y notas de *Eurípides. Cuatro tragedias y un drama satírico.* Madrid. Akal.

• **Menandro.** 1987, *Comedias. Volumen I y II* (traducción y notas de Arturo Ramirez Trejo). México. UNAM.

• **Méndez, Patricia.** 2006, *Esbozo de una larga historia inconclusa*. Santiago de Chile. Chile. http://patrmendez.gooplepages

• **Menéndez Pelayo, Marcelino.** *Historia de las ideas estéticas en España.* Obra publicada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

• **Menéndez Pidal, Ramón.** 1963, *Idea Imperial de Carlos V. España.* Espasa-Calpe S.A.

• **Merezhkovski, Dmitri.** 2005, *El romance de Leonardo. El genio del Renacimiento* (traducción Juan Santamaría) Buenos Aires. Edhasa.

• **Miranda Cancela, Elina.** 1982, *Comedia y Sociedad en la Antigua Grecia.* La Habana. Editorial Letras Cubanas.

• Mitre Fernández, Emilio. 1992, *Textos y documentos de época medieval* (análisis y comentario). España. Editorial Ariel SA.

• **Morrison, Toni.** Reportaje de Alessandra Farkas publicado en *Adncultura, La Nación* del sábado 21 de febrero de 2009.

• **Mossé, Claude.** 1971, *Historia de una democracia: Atenas. Desde sus orígenes a la conquista de Macedonia* (traducción de M. Aspitarte Almagro) España. Akal Editor.

• **Muñoz Molina, Antonio.** *Una conversación*, artículo publicado en *El País* de España, el día sábado 1 de noviembre de 2008.

• **Natorp, Paul y Brentano, Franz.** 2004, *Platón y Aristóteles* (sin registro de traductor) Buenos Aires. Editorial Quadrata.

• **Oliva, César y Torres Monreal, Francisco.** 1994, *Historia básica del arte escénico*. España. Cátedra.

• **Oliva, César.** 2009. *Versos y trazas*. España. Ediciones de la Universidad de Murcia.

• **Olson, Elder.** 1978. *Teoría de la comedia* (traducción de Salvador Oliva y Manuel Espín) Barcelona. Editorial Ariel.

• **Paoli, Ugo Enrico.** 2007, *Vida cotidiana en la antigua Roma* (sin registro de traductor) La Plata, Argentina. Derramar Ediciones.

• **Parada, Carlos.** 1999, *Aspectos básicos de los mitos griegos.* http://homepage.mac.com

• **Pardo, Jesús Simón.** (sin fecha) *El Cisma de Oriente*. http:// mgar.net

• **Pavis, Patrice.** 1980, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología* (traducción de Fernando de Toro). España. Paidós.

• **Pianacci, Rómulo.** 2008, *Antígona: una tragedia latinoamericana.* USA. Gestos.

• **Plauto y Terencio**. 1985, *Comedias* (traducción, prólogo y notas de Germán Viveros). México. Secretaría de Educación Pública.

• **Plauto**. 1998, *Comedias* (introducción, traducción y notas de Mercedes González-Hara). España. Planeta-DeAgostini.

• **Plauto**. 2007, *El soldado fanfarrón* (introducción, traducción y notas de Juan Adolfo Goldín Pagés). Buenos Aires. Editorial Losada.

• **Plauto**. 1978, *Comedias* (introducción, traducción y notas de Germán Riveros). México. Universidad Autónoma.

• **Plutarco.** 1991, *Vidas paralelas* (traducción de Antonio Sanz Romanillos). España. Planeta.

• **Ramirez Trejo, Arturo.** 1987, Traducción y notas en *Menandro. Comedias.* México. UNAM.

• **Repetto, A.** 1973, *Breve historia de la estética.* Buenos Aires. Editorial Plus Ultra.

• **Reyes, Alfonso.** 1966, *Obras completas. Tomo XVIII. Estudios helénicos.* México. FCE.

• **Rodríguez Adrados, Francisco y Rodríguez Solominos, Juan**. 1995, Introducción y traducción de *Las nubes.* Madrid. Cátedra.

• **Rodríguez Adrados, Francisco.** 1983, *Fiesta, comedia y tragedia.* España. Alianza.

• **Rodríguez Adrados, Francisco.** 1994, Introducción y traducción de *Aristófanes. Las avispas. La paz. Las aves. Lisístrata.* Madrid. Editorial Cátedra.

• **Rodríguez Adrados, Francisco.** 1996, Introducción a *La asamblea de las mujeres*. Madrid. Cátedra.

• **Rodríguez Adrados, Francisco.** 1996, Introducción y traducción de *Lisistrata*. Madrid. Cátedra.

• **Romero, José Luis.** 1953, *La cultura occidental.* Buenos Aires. Editorial Columba.

• **Romero, José Luis.** 2003, *La Edad Media.* Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

• **Rozas, Juan Manuel.** 2002, *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*. Obra publicada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

• **Ruiz Ramón, Francisco**. 1967, *Historia del Teatro español.* España. Alianza Editorial.

• **Salembier, Louis.** (sin fecha) *Cisma de Occidente* (transcripción de Judy Levandoski y traducción de Eduardo Torres) http:// www.mercaba.org

• **Santos Hernández A.** 1991, Cisma de Oriente. http:// www.canalsocial.net

• **Seibel, Beatriz.** 2002, *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930.* Buenos Aires. Corregidor.

• **Séneca, Lucio Anneo.** 1982, *Medea* (traducción de Valentin García Yebra, edición bilingüe) Madrid. Gredos.

• **Sófocles.** (sin fecha de edición), *Tragedias* (traducción de Leconte de Lisle). España. Prometeo Sociedad Editorial.

• **Steiner, George.** 1991, *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura* (traducción de Alberto L. Bixio). Barcelona. Gedisa Editorial.

• **Suplee, Curt.** "Cómo vivía el mundo en el año 999". Artículo publicado por *Internacional Herald Tribune* y reproducido por *La Nación* de Buenos Aires el 31/12/1999 (traducción Mara Farhat).

• **Surgers, Anne.** 2004, *Escenografías del teatro occidental* (traducción de Magdalena Arnoux) Buenos Aires. Edicionesartesdelsur.

• **Terencio, Publio Afro**. 1986, *Comedias* (traducción de Aurora López y Andrés Pociña). Barcelona, España. Akal.

• **Terencio**. 1961, *Comedias* (traducción del latín y prólogo de Pedro Voltes Bou). España. Obras Maestras.

• **Tursi, Antonio.** "Breve historia de la palabra imperio". Artículo publicado en la Revista *Ñ.* N° 217. Buenos Aires, 24 de noviembre de 2007.

• **Ubersfeld, Anne.** 2002, *Diccionario de términos claves del análisis teatral* (traducción de Armida María Córdoba) Buenos Aires. Galerna.

• **Uscatescu, George.** 1968, *Teatro Occidental Contemporáneo* (sin registro de traductor) Madrid. Guadarrama.

• **Vernant, Jean-Pierre.** 1999, *Érase una vez… El universo, los dioses, los hombres. Un relato de los mitos griegos* (traducción de Daniel Zadunaisky). Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

• **Veyne, Paul.** 1990, *Imperio romano y antigüedad tardía* (traducción de Francisco Pérez Gutiérrez). Buenos Aires. Taurus.

• **Vidal Guzmán, Gerardo.** 2004, *Retratos del Medioevo.* Chile. Editorial Universitaria.

• **Vilanova, Ángel.** 1971, *Historia de la literatura mundial. La Edad Media*. Buenos Aires. CEAL.

• **Villegas, Juan.** 1991, *Nueva Interpretación y Análisis del Texto Dramático*. Otawa, Canadá, Girol Books.

• **Virasoro, Mónica.** 2000, *Los griegos en escena.* Buenos Aires. EUDEBA.

• **Virgilio.** 2004, La *Eneida* (traducción de Eugenio de Ochoa). Buenos Aires. Editorial Losada.

• **Viveros, Germán.** 1978, Introducción y traducción de *Teatro Latino. Plauto y Terencio.* México. UNAM.

• **Viveros, Germán.** 1985, Traducción, prólogo y notas en *Plauto y Terencio*. México. Secretaría de Educación Pública.

• **Yourcenar, Marguerite.** 1986, *Memorias de Adriano* (traducción de Julio Cortázar). Buenos Aires. Editorial Sudamericana.

• **Yourcenar, Marguerite.** 2004, *Opus Nigrum* (traducción de Emma Calatayud). España. Anagrama.

> índice

prólogo.....7

introducción.....9

I. el teatro en Grecia.....19
Síntesis de la historia de Grecia. Las civilizaciones del Egeo.....21
Etapas históricas de Grecia.....27
El período clásico.....45
La Grecia helenística. Alejandro Magno.....48
El mito y la mitología en el mundo griego.....51
El teatro en Grecia.....75
Los temas de la tragedia griega.....79
Los personajes de la tragedia griega. El héroe.....83
Los poetas trágicos.....84
Esquilo.....86
Sófocles.....90
Eurípides.....93
La comedia griega.....101
Comedia Antigua y Comedia Nueva.....103
Aristófanes.....108
Menandro.....112
El drama satírico.....114
Aristóteles. La *Poética*.....115
La cuestión de las unidades clásicas o unidades aristotélicas.....128
Definiciones modernas de comedia.....132
Elder Olson.....133
Patrice Pavis.....133
Anne Ubersfeld.....134
Las representaciones teatrales en Grecia. Los concursos.....135
El edificio teatral.....139

II. el teatro en Roma.....153
Los tiempos míticos.....155
El relato histórico. La monarquía romana.....157
La República Romana.....160
El Imperio Romano.....169
La sociedad romana.....182
La introducción del teatro en la República Romana.....186
La estructura de la comedia latina.....195
Los dos grandes comediógrafos. Plauto y Terencio.....197
La tragedia latina en la República.....206
El teatro en el Imperio y otros entretenimientos.....207
Las tragedias de Séneca.....213

Horacio y su Arte poética 228
El edificio teatral romano 228
Los años finales 232

III. los mil años de la Edad Media 239
Introducción 241
La Edad Media 248
La Temprana Edad Media (años 300 al 800). Carlomagno 250
La Alta Edad Media (años 800 al 1100). El feudalismo 263
Las cruzadas 275
La Baja Edad Media (años 1200 al 1500). El nacimiento de la burguesía 282
El Imperio Bizantino o Imperio Romano de Oriente 288
Las diferencias religiosas entre Oriente y Occidente. El Gran Cisma de Oriente 296
El Cisma de Occidente 301
El cristianismo 303
El judaismo 309
Las artes durante la Edad Media. Histriones, juglares y trovadores 313
Arte prerrománico, románico y gótico 317
El arte bizantino 326

IV. el teatro en la Edad Media 339
Introducción 341
Formas del teatro medieval 344
El teatro de diversíon 345
Los géneros cómicos. Los jeux y la farsa 350
El teatro de edificación. El drama litúrgico 352
El teatro de rito civil 355
Los espacios de representación teatral en la Edad Media 356
La representación en los espacios privados 364

bibliografía 369

- narradores y dramaturgos
  Juan José Saer, Mauricio Kartun
  Ricardo Piglia, Ricardo Monti
  Andrés Rivera, Roberto Cossa

  En coedición con la Universidad Nacional del Litoral

- el teatro, ¡qué pasión!
  de Pedro Asquini
  Prólogo: Eduardo Pavlovsky

  En coedición con la Universidad Nacional del Litoral

- obras breves
  Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón, Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez, Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y Ricardo Thierry Calderón de la Barca

- de escénicas y partidas
  de Alejandro Finzi
  Prólogo del autor

- teatro (3 tomos)
  Obras completas de Alberto Adellach

  Prólogos: Esteban Creste (Tomo I), Rubens Correa (Tomo II) y Elio Gallipoli (Tomo III)

- las piedras jugosas
  Aproximación al teatro de Paco Giménez
  de José Luis Valenzuela
  Prólogos: Jorge Dubatti y Cipriano Argüello Pitt

- siete autores (la nueva generación)
  Prólogo: María de los Ángeles González
  Incluye obras de Maximiliano de la Puente, Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández, Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel Giacometto y Santiago Gobernori

- dramaturgia y escuela 1
  Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo
  Antóloga: Gabriela Lerga
  Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo

- dramaturgia y escuela 2
  Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti
  Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni, Luis Sampedro

- didáctica del teatro 1
  Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampedro
  Colaboración: Sara Torres
  Prólogo: Olga Medaura

- didáctica del teatro 2
  Prólogo: Alejandra Boero

- teatro del actor II
  de Norman Briski
  Prólogo: Eduardo Pavlovsky

- dramaturgia en banda
  Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun
  Prólogo: Pablo Bontá
  Incluye textos de Hernán Costa, Mariano Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak, José Montero, Ariel Barchilón, Matías Feldman y Fernanda García Lao

- personalidades, personajes y temas del teatro argentino (2 tomos)
  de Luis Ordaz
  Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo (Tomo I) - José María Paolantonio (Tomo II)

- manual de juegos y ejercicios teatrales
  de Jorge Holovatuck y Débora Astrosky
  Segunda edición, corregida y actualizada
  Prólogo: Raúl Serrano

- antología breve del teatro para títeres
  de Rafael Curci
  Prólogo: Nora Lía Sormani

- teatro para jóvenes
  de Patricia Zangaro

- antología teatral para niños y adolescentes
  Prólogo: Juan Garff
  Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés Falconi, Los Susodichos, Hugo Midón, M. Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa, Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki

- nueva dramaturgia latinoamericana
  Prólogo: Carlos Pacheco
  Incluye textos de Luis Cano (Argentina), Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucila de la Maza (Chile), Victor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú) y Sergio Blanco (Uruguay)

- teatro/6
  Obras ganadoras del 6º Concurso Nacional de Obras de Teatro
  Incluye obras de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina y Marcelo Pitrola.

- becas de creación
  Incluye textos de Mauricio Kartun, Luis Cano y Jorge Accame.

- historia de la actividad teatral en la provincia de corrientes
  de Marcelo Daniel Fernández
  Prólogo: Ángel Quintela

- la luz en el teatro
  manual de iluminación
  de Eli Sirlin
  Prólogo de la autora

- diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000 (2 tomos)
  de Perla Zayas de Lima

- laboratorio de producción teatral 1
  Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos
  de Gustavo Schraier
  Prólogo: Alejandro Tantanián

- hacia un teatro esencial
  Dramaturgia de Carlos María Alsina
  Prólogo: Rosa Ávila

- teatro ausente
  Cuatro obras de Arístides Vargas
  Prólogo: Elena Francés Herrero

- el teatro con recetas
  de María Rosa Finchelman
  Prólogo: Mabel Brizuela
  Presentación: Jorge Arán

- teatro de identidad popular
  En los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino
  de Manuel Maccarini

- caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura
  Textos teatrales de Rafael Monti

- teatro, títeres y pantomima
  de Sarah Bianchi
  Prólogo: Ruth Mehl

- por una crítica deseante
  de quién/para quién/qué/cómo
  de Federico Irazábal
  Prólogo del autor

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo I (1800-1814)
  Sainetes urbanos y gauchescos
  Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
  Presentación: Raúl Brambilla

- teatro/7
  Obras ganadoras del 7º Concurso Nacional de Obras de Teatro
  Incluye obras de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca y Roxana Aramburú

- la carnicería argentina
  Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Gobernori, Julio Molina y Susana Villalba

- saulo benavente, ensayo biográfico
  de Cora Roca
  Prólogo: Carlos Gorostiza

- del teatro de humor al grotesco
  Obras de Carlos Pais
  Prólogo: Roberto Cossa

- teatro/9
  Obras ganadoras del 9º Concurso Nacional de Obras de Teatro
  Incluye textos de Patricia Suárez y M. Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport y Amalia Montaño

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo II (1814-1824)
  Obras de la Independencia
  Selección y Prólogo: Beatriz Seibel

- nueva dramaturgia argentina
  Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila (Córdoba), Sacha Barrera Oro (Mendoza), Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi (San Juan), Martín Giner, Guillermo Santillán (Tucumán), Leonel Giacometto, Diego Ferrero (Santa Fe) y Daniel Sasovsky (Chaco)

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo III (1839-1842)
  Obras de la Confederación y emigrados
  Selección y Prólogo: Beatriz Seibel

- dos escritoras y un mandato
  de Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia
  Prólogo: Beatriz Salas

- 40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología
  Selección y estudios críticos: Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino

- las múltiples caras del actor
  de Cristina Moreira
  Palabras de bienvenida: Ricardo Monti
  Presentación: Alejandro Cruz
  Testimonio: Claudio Gallardou

- la valija
  de Julio Mauricio
  Coedición con Argentores
  Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza

- el gran deschave
  de Armando Chulak y Sergio De Cecco
  Coedición con Argentores
  Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza

- una libra de carne
  de Agustín Cuzzani
  Coedición con Argentores
  Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo IV (1860-1877)
  Obras de la Organización Nacional
  Selección y Prólogo: Beatriz Seibel

- referentes y fundamentos. hacia una didáctica del teatro con adultos I
  de Luis Sampedro

- una de culpas
  de Oscar Lesa
  Coedición con Argentores

- desesperando
  de Carlos Moisés
  Coedición con Argentores

- almas fatales, melodrama patrio
  de Juan Hessel
  Coedición con Argentores

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo V (1885-1899)
  Obras de la Nación Moderna
  Selección y prólogo: Beatriz Seibel

- técnica vocal del actor
  de Carlos Demartino

- el teatro, el cuerpo y el ritual
  de María del Carmen Sanchez

- tincunacu. teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino
  de Cecilia Hopkins

- teatro/10
  Obras ganadoras del 10º Concurso Nacional de Obras de Teatro.
  Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erica Halvorsen y Andrés Rapapor.

- la risa de las piedras
  de José Luis Valenzuela
  Prólogo de Guillermo Heras

- concurso nacional de obras de teatro para el bicentenario
  Incluye textos de Jorge Huertas, Stela Camilletti, Guillermo Fernández, Eva Halac, José Montero y Cristian Palacios

- piedras de agua
  Cuaderno de una actriz del Odin Teatret
  de Julia Varley

- el teatro para niños y sus paradojas
  Reflexiones desde la platea de Ruth Mehl
  Prólogo: Susana Freire

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo VI (1902-1908)
  Obras del siglo XX
  Selección y Prólogo: Beatriz Seibel

- antología de teatro latinoamericano 1950-2007
  de Lola Proaño y Gustavo Geirola (3 tomos)

- dramaturgos argentinos en el exterior
  Incluye obras de J.D. Botto, C. Brie, C. Castrillo, S. Cook, R. García, I. Krugli, L. Thenón, A. Vargas y B. Visnevetsky.
  Compilación: Ana Seoane

- el universo mítico de los argentinos en escena
  de Perla Zayas de Lima (2 tomos)

- air liquid
  de Soledad González
  Coedición con Argentores

- un amor de Chajarí
  de Alfredo Ramos
  Coedición con Argentores

- un tal Pablo
  de Marcelo Marán
  Coedición con Argentores

- casanimal
  de María Rosa Pfeiffer
  Coedición con Argentores

- las obreras
  de María Elena Sardi
  Coedición con Argentores

- molino rojo
  de Alejandro Finzi
  Coedición con Argentores

- teatro/11
  Obras ganadoras del 11º Concurso Nacional de Obras de Teatro Infantil
  Incluye obras de Cristian Palacios, Silvia Beatriz Labrador, Daniel Zaballa, Cecilia Martín y Mónica Arrech, Roxana Aramburú y Gricelda Rinaldi

- títeres para niños y adultos
  de Luis Alberto Sánchez Vera

- historia del teatro en el Río de la Plata
  de Luis Ordaz
  Prólogo: Jorge Lafforgue

- memorias de un titiritero latinoamericano
  de Eduardo Di Mauro

- teatro de vecinos
  De la comunidad para la comunidad
  de Edith Scher
  Prólogo: Ricardo Talento

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo VII (1902-1910)
  Obras del siglo XX -1ra. década-
  Selección y Prólogo: Beatriz Seibel

- cuerpos con sombra
  Acerca del entrenamiento corporal del actor
  de Gabriela Pérez Cubas

- gracias corazones amigos
  La deslumbrante vida de Juan Carlos Chiappe
  de Adriana Vega y Guillermo Luis Chiappe

- la revista porteña
  Teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930)
  de Gonzalo Demaría
  Prólogo: Enrique Pinti

apuntes sobre la historia del teatro occidental. tomo 1
se terminó de imprimir en Buenos Aires, julio de 2011.
Primera edición: 2.000 ejemplares.