

Préstamo e innovación en la literatura griega: épica, lírica y teatro
[Loans and innovation in Greek literature: epic, lyric poetry and drama]

Francisco R. Adrados*
C.S.I.C.

Resumen: Se ha puesto de moda el insistir sobre los préstamos tomados por Homero y Hesíodo de la literatura del Próximo Oriente, el *Poema de Gilgamés*, el *Reinado de los Cielos* hurrita, etc. Es cierto, pero el hecho se conoce ya desde los años sesenta del pasado siglo y se tiende a olvidar los enormes avances introducidos por estos: anticipan la literatura individualista, que es la marca de Grecia. Igual sucede con la lírica, ritual en Oriente, individual y nueva en Grecia. Y, sobre todo, Grecia inventó el teatro a partir de la lírica coral mimética.

Summary: It has become fashionable to insist on loans taken by Homer and Hesiod from the Near East literature, *the Epic of Gilgamesh*, the hurrian *Kingship in Heaven*, etc. This fact is known since the sixties, and it is fairly common to forget the significant progress facilitated by them: they bring forward individualist literature, which is Greece's hallmark. Something similar occurs with lyric poetry, ritual in the East, new and individual in Greece. Most importantly, Greece created drama from imitative choral lyric poetry.

Palabras clave: Homero, Hesíodo, Literatura del Próximo Oriente, Lírica Griega, Teatro Griego

Keywords: Homer, Hesiod, Near East literature, Greek lyric poetry, Greek drama

Recepción: 01/10/2011

Aceptación: 02/02/2012

1. Los Préstamos y las innovaciones en la Literatura griega

Existe hoy un gran movimiento crítico que investiga los préstamos tomados de las antiguas Literaturas del Próximo Oriente por la literatura griega antigua, y ello desde las más antiguas fechas de esta última. Se refiere a los préstamos procedentes de las literaturas sumeria, acadia, asiria, babilonia y anatolia, sobre todo.

* **Dirección para correspondencia:** Centro de Ciencias Humanas y Sociales (C.S.I.C.), C/ Albasanz 26-28. 28037 Madrid (España). E-mail: fradrados@gmail.com.

Este movimiento investigador tomó un impulso creciente desde los años sesenta del pasado siglo, sobre todo. Se insistió, antes que nada, en las influencias que esas Literaturas ejercieron sobre Homero y Hesíodo.

Véanse, por ejemplo, los dos libros de West sobre Hesíodo¹, que no son, por supuesto los únicos trabajos que se refieren al poeta de Ascra, luego indicaré otros trabajados, entre ellos dos míos y un libro posterior de West. Y son numerosos los que se ocupan de las fuentes de Homero: ya de las de la *Odisea*², ya de las de la *Iliada*, por ejemplo, el *Poema de Gilgamés*³. Por no hablar de los muchísimos autores que se ocupan del lenguaje formulario, que es de tradición indoeuropea: épica conservada en los poemas medievales de la Europa cristiana: germánica, eslava, francesa, española, etc.

Yo mismo me he ocupado de estos temas en relación con Hesíodo y Homero, pero también con la lírica, la fábula y otros temas más. Y West ha publicado un grueso volumen⁴ dedicado sobre todo a Homero y la lírica. No voy a comentarlo aquí en detalle, aunque podría compararlo con publicaciones mías que West no cita y que versan no sólo sobre Homero y Hesíodo⁵, sino también sobre la Fábula y la lírica⁶. Pero no es intención insistir ahora sobre esto.

Pero sí voy a insistir en otra cosa: por grande que haya sido el influjo de las literaturas del Próximo Oriente en las fases más antiguas de la griega, no puede olvidarse que la primera madre de la Literatura griega, antes de recibir esos influjos, es la Literatura indoeuropea. A ella podemos llegar, en buena medida, mediante la comparación de la Literatura griega y la indo-irania e incluso otras literaturas más recientes, pero también de origen indoeuropeo.

Este es un tema casi descuidado fuera del círculo de los indoeuropeístas. Como no puedo profundizar aquí, parto simplemente del hecho de que los indoeuropeos poseían una épica que es la matriz de la épica griega e india, pero también de la épica, más evolucionada, de las culturas indoeuropeas medievales, ya cristianizadas y que acabo de citar. Y poseía también una Lírica, que es raíz de la Lírica griega, india, hetita y ha dejado huella en la épica anatolia y en la de la

¹ M. L. WEST, 1966 y 1978.

² Cf. L. RADERMACHER, 1915; G. GERMAIN, 1954; L. A. STELLA, 1954; D. L. PAGE, 1973. Entre otra bibliografía.

³ Por ejemplo, H. PETRICONI, 1964, pp. 329-342.

⁴ M. L. WEST 1997.

⁵ Sobre Hesíodo: F. R. ADRADOS, 1986a, pp. 1-36; 1988a, pp. 45-49; 2001a, pp. 197-223. Sobre Homero: F. R. ADRADOS, 1984, pp. 15-87; 1988b, pp. 309-322; 1992, pp. 217-227.

⁶ Para la Lírica, véase más adelante. Sobre la Fábula, aparte de publicaciones anteriores, F. R. ADRADOS 1999-2003 y muchos trabajos recogidos en F. R. ADRADOS 2004.

literatura latina pre-literaria. E incluso en la de las literaturas medievales de raíz indoeuropea. Esta dualidad de Epica y Lírica es una constante, también existía en las Literaturas del Próximo Oriente, es en realidad un hecho universal.

Bien, esa Literatura indoeuropea, sobre todo la épica y la lírica, es la fuente de la Literatura griega. Una fuente que ha dejado claras huellas en Grecia, también en esas otras literaturas. La Literatura griega siguió luego evolucionando, recibiendo los préstamos a que hemos aludido.

Pero, primero, conservó mucho de su antigua entraña indoeuropea. Segundo, ese conjunto, griego ya, que añadió préstamos orientales, tuvo una evolución propia. Esta evolución creó a su vez desarrollos muy distantes de los orígenes indoeuropeos y de los préstamos orientales. Entre ellos el teatro. De esos desarrollos he hablado en otros lugares, pero añadiré aquí algunos anticipos de lo que quiero explicar más despacio en un libro que preparo sobre el que llamo «Río de las Literaturas», esto es, las corrientes Literarias que circulan desde el Oriente Próximo y luego de Grecia y Roma a nuestras Literaturas europeas.

O sea: creo que la investigación de los géneros más antiguos de la Literatura griega no debe reducirse a localizar los préstamos, debe preguntar: ¿qué es lo nuevo, qué añadieron los griegos? Y, también, ¿qué es lo que de géneros asiáticos en principio próximos, no aceptaron? Porque los préstamos no se aceptan mecánicamente, se aceptan cuando interesan, ayudan al desarrollo propio. Se rechazan cuando no interesan.

O sea: sin negar lo que de nuevo recibió de otras la Literatura griega, ampliándolo o desarrollándolo incluso, hay que añadir el estudio de lo que la Literatura griega creó por sí misma, la hizo diferente. Por mucho que retenga y aproveche los préstamos, estos son limitados, y existen tanto herencias como innovaciones indígenas. O sea: cosas que existen en Grecia, pero no en el próximo Oriente. Y que, a su vez, evolucionaron y crecieron. Son zonas en que hay un contraste, una diferencia entre lo griego y lo no griego. Los préstamos no lo explican todo, explican una pequeña parte. Y lo sin duda conocido, pero no aceptado, dice mucho sobre el ser de la Literatura griega.

Esto es lo que apenas se estudia porque existe el deslumbramiento ante los préstamos: existen, hay que ver fechas y orígenes, pero no son suficientes para comprender todo lo griego. Esto es lo que más me interesa: de mis conclusiones, ya dije, este artículo es un anticipo.

Son dos puntos los que voy a tratar aquí muy brevemente.

1. Por mucho que haya en Homero procedente del *Gilgamés* y en Hesíodo del tema oriental de los orígenes del mundo y, dentro de él, por ejemplo, del de la generación de dioses que matan al padre para ser muertos por el hijo, con esto no quedan definidos ni Homero de Hesíodo. Son eso y mucho más.

2. Y Grecia ha podido crear un género sin ayuda de precedentes orientales, aunque sí en paralelismo más o menos exacto con el Oriente. Voy a dar el ejemplo del teatro, sobre todo de la Tragedia. El teatro se desarrolló paralelamente, pero con rasgos muy diferentes, en Grecia y la India. Son dos desarrollos paralelos e independientes, sin influjos del uno en el otro. Ambos proceden, independientemente, insisto, de la danza mimética unida a la lírica danzada y ello tanto en Grecia como en la India.

Para Grecia, he de insistir en lo que he escrito sobre esto, en ofrecer nuevos argumentos, hacer la crítica de repeticiones rutinarias de algo insuficiente cuando no erróneo, a saber, las propuestas de Aristóteles y Wilamowitz, que increíblemente se repiten sin crítica. Para la India, he de citar nueva bibliografía sobre el tema, el libro del profesor Bharat Gupt, *Dramatic Concepts, Greek and Indian*, Nueva Delhi 1994, que coincide con las ideas de mis trabajos sobre el tema, sobre todo el libro *Fiesta, Comedia y Tragedia. Orígenes griegos del teatro*⁷, pero traslada el escenario a la Literatura india.

En los dos lugares, Grecia e India, la danza y su lírica danzada acompañante, que mimaban los antiguos mitos, se transformaron en teatro en un momento dado: pero, insisto, independientemente, en fechas, lugares, circunstancias diferentes y con rasgos también diferentes.

Voy, pues, a recordar mi teoría sobre los orígenes del teatro griego, pero voy a apoyarla en lo que ahora sabemos sobre el fenómeno paralelo, pero independiente, en la India. Antes voy a hablar de la épica y Hesíodo.

2. Algunas innovaciones, no préstamos, en Homero y Hesíodo

West traza una comparación de Gilgamés y Aquiles, algo señalado repetidas veces⁸. Son conocidos los pasajes más o menos similares que unen a Aquiles, hijo de un humano, Peleo, y una diosa, Tetis, y Gilgamés que procede de una semejante «mésaliance». Ambos son más que humanos, pero ambos tienen que morir. Aquiles suplica a su madre Tetis cuando Briseida le es arrebatada, y ella ora a Zeus en vano; Gilgamés suplica a Ninsun, su madre, cuando muere Enkidu, ésta implora al dios Enlil, que no le contesta. Ambas madres lloran por sus hijos que deben morir. En vano todo.

Es una escena típica que imita Estesícoro cuando Calírroe, la madre del monstruoso Gerión, le pide, en vano, que no se enfrente a Heracles⁹. El héroe debe

⁷ F. R. ADRADOS 1972, luego 1983, y, en traducción inglesa, 1975. Es citado profusamente por el prof. Gupt, que se puso en contacto conmigo y me envió su libro en 2011.

⁸ Véase M. L. WEST, 1997, p. 336.

⁹ Estesícoro, fr. 19 (en F. R. ADRADOS, 1980, p. 191).

morir para ser héroe, igual lo dice Píndaro¹⁰, así es en estos poemas y en otros más. Pero el paralelismo puede ir más allá: al tema de la muerte del amigo, sea Enkidu o Patroclo, el lamento por ambos. A la muerte de los dos héroes, Gilgamés y Aquiles.

¿Ha imitado Homero al *Gilgamés*? ¿O es un tema épico, el de la muerte del héroe, también Roldán y otros héroes más? Hay temas épicos recurrentes: la reunión de los héroes en una gran expedición (la *Ilíada*, el *Mahabharata*, el *Beowulf*), el rescate de la mujer robada (la *Ilíada*, el *Ramayana*), el traidor (la *Chanson de Roland*, los *Nibelungos*), el destierro y la reconquista del reino (*Mahabharata*, *Mío Cid*); el viaje a los confines del mundo (el *Gilgamés*, la *Odisea*), las diosas seductoras que quieren retener al héroe (el *Gilgamés*, la *Odisea*).

No siempre es fácil decidir entre esa tradición múltiple y el préstamo. Lo más interesante, en todo caso, es estudiar las variaciones, los matices.

Por ejemplo, veamos algunos en la *Odisea*. Su héroe ya no busca la isla en el mar desconocido de la muerte, ni la flor de la inmortalidad. Marcha a Occidente por puro extravío, las diosas seductoras no son hembras ansiosas, implacables, son criaturas bellas y humanas, hasta ayudan al héroe, pero éste prefiere a su mujer mortal, envejecida.

Pero, sobre todo, ya que hablamos de Grecia, los dos poemas anticipan la Grecia del futuro, la del individuo humano. Vean la *Ilíada*. Sí, hay el estereotipo de los héroes que tenían rasgos comunes, pese a sus diferencias. Pero existen otros personajes que están trabajados en detalle. Vean la escena inicial de la *Ilíada* y luego la primera Asamblea. Agamenón no es exactamente un héroe: es rapaz y brutal, amenaza al viejo sacerdote Crises, dice abiertamente que prefiere a Criseida frente a su esposa Clitemestra, casi se adivina lo que ésta hará cuando él retorne a casa.

Y el sacerdote es digno pero implacable, Briseida delicada, se enamora de su amo, y aquello es casi una democracia con su Asamblea libre. Aquiles y Térsites hablan libremente en la primera Asamblea, Néstor los concilia señalando el interés común: es casi una Asamblea como las de Atenas, Néstor es casi como Solón invitando a los atenienses a unirse para reconquistar Salamina, casi como Pericles, casi como Demóstenes, según éste se presenta a sí mismo en el *de Corona*. Y hablan todos como si fueran rétores al estilo de los atenienses de los siglos V y IV a. C.

Aquí está ya *in nuce* la oratoria y en Térsites está la Comedia, es casi un bufón de comedia siempre que se recuerde aquello de Aristófanes de que también la Comedia tiene su justicia¹¹.

Y es que en la *Ilíada* están en germen no sólo la tragedia, esto se ha dicho muchas veces, también la Oratoria, también la Comedia. Y en ella están recogidos

¹⁰ O. I 84.

¹¹ *Ach.* 500.

muchos momentos líricos: danza y canto, actuación del exarconte y el coro en relación con ceremonias varias, de la boda al canto funeral, al culto de los dioses¹².

Y es que en Homero todo ese fondo tradicional que vemos en Oriente, lo vemos ahora ya evolucionado. También en la *Odisea*, ya he hablado del paso de la diosa erótica que asedia al héroe, una Inanna o Istar, a bellas deidades humanizadas. La *Odisea* une estos y otros motivos eróticos con los triunfos casi imposibles del héroe, tan imposibles como los de los héroes de Aristófanes, es casi un anticipo de la Comedia¹³.

Sobre todo, hay ya un anticipo del que yo llamo movimiento predemocrático, el de los líricos, filósofos, escritores diversos, artistas desde el siglo VII en adelante. En Homero, junto a los temas épicos tradicionales, más o menos modificados, a las fórmulas y símiles tradicionales, los procedimientos de composición tradicionales, encontramos tipos humanos que no son una mera repetición de los de la épica de siempre. Hay una evolución, una modernidad, que son nuevas.

En Oriente lo que hay es el dominio de lo colectivo. Claro que hay individualidades egregias: grandes reyes, grandes innovadores religiosos, apenas grandes poetas y grandes escultores con nombre propio. Sí, hay algunas excepciones, como los grandes faraones, tal Hatsepsut - una mujer que osó desempeñar ese papel -, tal Akenatón, que todo lo cambió, como Ramsés II, como los grandes arquitectos. Esto en Egipto. Fuera de allí, hay el rey Darío. Y los creadores religiosos, Buda o Zoroastro o Cristo o Mahoma o los profetas hebreos. Dejaron su impronta en el futuro.

Pero son las grandes excepciones. Los grandes monumentos del antiguo y no tan antiguo Oriente son anónimos, conformados dentro de una tradición, simplemente.

O véase la cultura India antigua. Hay Buda y Mahavira, son diferentes entre sí dioses como Siva e Indra. Pero no puede ni especularse sobre el autor del *Veda* y de los *Upanisad*.

¿Y el amor, la erótica? Bellas mujeres, pero sus cuerpos y sus almas son idénticos. Nada que comparar con Safo o las mujeres de Eurípides o Catulo. Aquí el amor es vivo, personal. ¿Y Kalidasa? Ahí están la reina y su joven rival, la reina se irrita y mete a su rival en prisión, al final - en esta y otras obras - un azar todo lo resuelve, una pintura, un collar de perlas, un papagayo imprudente. Las dos mujeres se amigan, no hay tragedia (¿qué diferentes las *Traquinias* de Sófocles!) O vean en Kajuraho y Konarak las grandes fachadas ornadas de cuerpos desnudos, de amor repetitivo y en serie, nada individual.

No se trata de despreciar esto. ¿Quién podría despreciar nuestra Edad Media, llena de hermosas obras anónimas o colectivas o la lírica popular, las catedrales, las

¹² Cf. F. R. ADRADOS, 1976, p. 52 ss. («Celebraciones líricas en Homero»).

¹³ Véase F. R. ADRADOS, 1996, pp. 237-256; 2001b, pp. 12-17; 2001c, pp. 13-22; 2009, pp. 37-70.

imágenes de Cristo o de la Virgen? O el arte chino o japonés o americano prehispánico o africano? No, pero son bien diferentes del arte individual de los griegos.

Igual en Literatura: la misma épica sumeria o acadia o babilonia son grandiosas, pero son otra cosa. De los relatos de la vida y hazañas de Sargón, escritas por él mismo, o las de su nieto Naram Sin, digo lo mismo, sólo nos hablan de su fortaleza sobrehumana, sus grandes ejércitos, la protección divina, rasgos individuales no encontramos. E incluso una obra excepcional, el ya citado *Gilgamés* sumerio y acadio y asirio, conocido sin duda por Homero, nos hace ver en este héroe su lucha sin desaliento buscando la inmortalidad, pero después su fracaso y muerte, un eco de tragedia. No más.

Lo que cambió el mundo fue el individualismo de los griegos. Y esta fue su gran invención, de ningunos otros. E impactó a las culturas que llegaron después. Y está, en una cierta medida, ya en Homero. Esto es lo esencial en él, no las tradiciones que seguía o los modelos que copiaba, si es que los copiaba. Y es lo que siguió vivo tras él.

Tan cierto es esto como que, en Grecia y en otros lugares ha sobrevivido una cultura oral subterránea que a veces aflora en los proverbios, así como la lírica popular, la fábula, la sátira, también en culturas extrañas a la griega: aflora siempre lo colectivo. Y que hay épocas en que el individualismo decrece o se sumerge por un tiempo, vuelve la cultura colectiva. Como ocurrió en la primera Edad Media.

Y como había sucedido antes: en la Edad Micénica, en la que sin duda poemas de poetas predecesores de Homero eran cantados por los aedos, era una Edad de copistas y de artistas anónimos, luego se hundió y llegó una edad de individualismo que comenzó por Homero.

Creo que es claro, bien conocido por lo demás, lo que intento decir: los préstamos no son lo fundamental en la cultura griega, lo fundamental es la creación individual. En Literatura, en arte, en política, en pensamiento, en invención. Muy bien que estudiemos los préstamos, mal que insistamos en ellos demasiado haciendo de lo griego una mera copia.

Igual panorama encontramos cuando estudiamos a Hesíodo. Sí, la sucesión de los grandes dioses, asesinados por sus hijos, en el *Reinado de los Cielos* hurrita o el *Enuma Elish* babilonio, es semejante a la de la *Teogonía* hesiódica.

Hesíodo conserva la misma tradición, pero más bien la otra cara de la misma: la visión negativa del hombre trabajador del pueblo que vive una vida austera y tradicional, la crítica de la vida restringida y sumisa del pueblo, que es la suya: está sujeto a la injusticia, cree y no cree en la ayuda de Zeus y su hija Dike, Justicia.

Y, de otra parte, Hesíodo es un individuo con personalidad propia, no un simple número. Todo lo sabemos de él: las obras que escribió, su queja de los reyes, de las mujeres, de los vecinos, de la dureza del mundo en su edad, la de hierro. Y es

contradictorio: cree a veces en la justicia de Zeus, cree incluso que los hombres poseen la justicia, en contraste con que el halcón que devora al ruiseñor, desatendiendo su súplica. Algo nuevo, moderno, hay en él.

Homero y Hesíodo son los expositores del primitivo pensamiento tradicional indoeuropeo y griego, pero con marcas de una crítica creciente, de un espíritu de renovación. Y de referencias al individuo humano. Aparte de las grandes excepciones a que me he referido, sólo raramente hallamos en Oriente individuos de las clases menos poderosas, pero poderosas todavía: podemos encontrar algunos en ciertas lápidas funerarias egipcias con elogios firmados por los propios difuntos. Y algunos personajes hebreos bien conocidos. No mucho más.

3. Una gran creación griega: la tragedia

En un breve artículo como este no puedo entrar en toda la problemática de la evolución de los géneros literarios griegos desde su comienzo en el Indoeuropeo, seguida de su recepción de influjos varios de las Literaturas del Oriente Próximo y, luego, de las innovaciones creativas de los propios griegos. Entre estas innovaciones están las relativas a la lírica, muchas de ellas tratadas ya por mí en mis *Orígenes de la Lírica Griega* ya citados y en otras publicaciones posteriores.

Las estudiaré más en detalle en el libro a que arriba he hecho referencia. Y haré ver, entre otras cosas, que en la lírica griega arcaica falta, por supuesto, la magnificente lírica de los himnos a los grandes dioses, también al rey, en los palacios de Asiria y Babilonia, entre otros. A veces los dioses o reyes que celebra la lírica son los mismos de la épica y es posible que en celebraciones como las de los asirios, hetitas o ugaríticos, en la danza intervinieran celebrantes que mimaban a los reyes que citaba el texto del poema, eran ya verdaderos actores.

Conocemos la lírica en Sumeria¹⁴, en Egipto¹⁵, en Babilonia y Asiria¹⁶, en los hetitas y hurritas¹⁷. Y no hay que olvidar, dentro de la Literatura hebrea, los Salmos de David.

La lírica que encontramos en Grecia es mucho más modesta y popular, y es que en Grecia no existían grandes palacios ni grandes reyes, todo era más pequeño, de poco boato. Me refiero, por ejemplo, a inscripciones grabadas en piedra en Delfos y

¹⁴ Cf. C. S. EHRlich, 2009, p. 25 ss.; Y. SEFATI, 1998.

¹⁵ Cf. M. LICHTHEIM, 1975, p. 15 ss., 82 ss.

¹⁶ Cf. B. TELONI, 1902 (contiene, entre otras cosas, el himno de la coronación de Assurbanipal, se pide felicidad y triunfos para este rey); M.-J. SEU, 1968 (a Istar, Nana, Papulaguerra, Samas, Sin, Marduk, etc.); F. LARA PEINADO, 1990.

¹⁷ Véanse numerosos ejemplos en A. BERNABÉ, 1979, p. 251 ss.

otros lugares, de muy corta extensión. Y a la hímica popular, con un breve coro y un corifeo, a que he de hacer referencia. Luego veremos cómo esta lírica halló cabida en el teatro, que en realidad es un derivado de la lírica danzada.

Pero tuvo la lírica popular otra descendencia en Grecia: la lírica monostrófica de poetas como Safo, Alceo, Anacreonte y otros más. Pero no sólo esto, hay lírica popular consistente en pareados de ritmo dactílico: la elegía, lírica ya personal, y el epigrama, personal o no, grabada en sepulturas y con otros usos muy variables. También hay poesía yámbica de ritmo yámbico o trocaico, usada en pareados o en poemas más extensos y generalmente con tono satírico, no siempre. Esta es la que está en la base del diálogo yámbico (y trocaico) en el teatro, así como de composiciones más extensas.

Dejo este tema aquí, sólo hago ver que la lírica griega está a distancia de la oriental, aunque ésta haya ejercido en un momento dado un influjo: los griegos localizaban en Asia Menor y Tracia a antiguos poetas míticos o reales que iniciaron, se nos dice, la lírica griega, tales como Olén, Olimpo, Tamiris, Litiensis, Bormo, Maneros. Hay que añadir personajes míticos como Marsias y Orfeo, éste en Tracia. Además del libro citado sobre los orígenes de la lírica quiero referirme a un trabajo mío antiguo sobre el tema del influjo de la lírica oriental en la griega, «La lírica griega y el Oriente» (en *Travaux du VI Congrès International d'Etudes Classiques*, París, 1976, pp. 251-263).

Y añádase, y con esto paso al tema del origen del teatro griego a partir de la lírica: de la danza mimética y cantada, en que intervienen coro y solista. Con esto doy un paso adelante respecto a publicaciones mías anteriores, comenzando por *Fiesta Comedia y Tragedia*, ya citado.

Porque el mismo Aristóteles reconoce en su *Poética* que la tragedia viene de la lírica coral, es en realidad lírica danzada, e igual la Comedia. Propone que la Tragedia viene de los coregos del ditirambo, la Comedia del φαλλικόν o himno fálico: es decir, vienen del diálogo entre corego y coro, esto responde bien a los hechos, sólo con que se amplíe la definición de la siguiente manera:

1. No se trata exactamente de estos dos corales muy específicos, ambos dionisiacos, sino de diversos corales de tipo religioso (himnos, agones, trenos, etc.), corales en que el corego se convierte en actor y luego otros varios coreutas se convierten en actores. Estos actores encarnan miméticamente a antiguos héroes (en la tragedia; a diversos animales y personajes, a veces inventados por el autor, en la Comedia). El reducir los corales de la tragedia y comedia a estos dos de tipo dionisiaco desatiende la mayoría de nuestros datos y da al ditirambo y los himnos fálicos una extensión de uso que no tienen. Y el «coro de sátiros» es una hipótesis que ningún dato apoya.

2. Una pieza de teatro consiste en que estas unidades lírico-miméticas se enlazan unas con otras en una acción común.

3. Las celebraciones líricas de un héroe, con el planto de uno o más personajes y del coro, tienen un antecedente en la misma epopeya: así en los funerales de Héctor (*Il.* XXIV 723 ss.), o en los de Patroclo (*Il.* XXIII 12 ss.). Semejantes son los coros de vírgenes y jóvenes cantando el *lino* en el escudo de Aquiles *Il.* XVIII 567 ss.¹⁸.

En el himeneo, en Safo, hay que reconstruir el ritual antiguo (*agón* de amigas de la novia y amigos del novio, elogio de ambos, cortejo que lleva a la novia a su nueva casa, obstáculos que encuentra el novio para entrar, todo acompañado de lírica)¹⁹.

4. En la lírica popular griega es frecuente el esquema del solista y el coro celebrando al dios: así en el himno de los «curos» o Jóvenes en honor del Curo o Joven, es decir, el Zeus cretense. Doy la parte inicial como muestra:

Coro

Oh el más grande de los Jóvenes, salud, oh hijo de Crono todopoderoso, tú que penetraste en la tierra a la cabeza de los démones: ven a Dicte al cabo del año y disfruta de la música

Solista

que hilamos con nuestras cítaras y mezclamos con las flautas, mientras, de pie, cantamos en torno a tu altar bien cercado.

O la canción de las fiestas Leneas:

Solista: *Invocad al dios.* Coro: *Hijo de Sémele, Yaco, dador de riquezas.*

O la canción de las mujeres eleas:

Solista: *Ven, héroe Dioniso, al templo santo de los eleos, junto con las Gracias, al templo, entrando con tu pie de toro.*

Coro: *hermoso toro, hermoso toro.*

5. Lo más notable, de todos modos, es que en el teatro subsiste el himno que celebra al dios o héroe (o a algún equivalente), siguen intervenciones de actores: recuérdese, por ejemplo, el himno a Zeus en el *Agamenón* 160 ss., a Darío en *Persas* 598 ss., al Rayo de Sol en la *Antígona* 100 ss. (al Sol hay himnos en varias de las literaturas citadas), a *Santidad* en *Bacantes* 310 ss., a las *Nubes* en Aristófanes, *Nubes* 276 ss.

¹⁸ Cf. F. R. ADRADOS, 1976, p. 53 ss.

¹⁹ Cf. W. SCHMID - O. STÄHLIN, 1911, I, 1, p. 347 ss.

Desde mi *Fiesta, tragedia y comedia* hasta mis últimas publicaciones sobre los orígenes del teatro he partido del hecho incontestable de que una pieza teatral griega es un agregado de unidades que, enlazadas, conforman un argumento. Ahora bien, esas unidades comportan un elemento lírico y un elemento de elocución oral, a cargo este último del corifeo y de los coreutas que componen el coro. Hemos dado ejemplos de un tipo, el tipo del himno.

Cada una de estas unidades, para poder ser unidades teatrales, ha de tener una función en la pieza, una función que al combinarse con otras unidades da a ésta un sentido total. Pero no sólo hay unidades de tipo himnico: las hay de súplica, las hay de duelo o trenéticas, las hay de agón o enfrentamiento de individuos y semicoros, etc. Pero la pieza resultante puede presentar rasgos que la caractericen como tragedia o como comedia o como drama satírico: son variaciones que en el teatro introdujeron los griegos.

Por otra parte, cada uno de esos tipos de unidad teatral está emparentado con tipos líricos que le corresponden. Hay en la lírica, efectivamente, precedentes claros de las unidades en torno al himno, al canto de victoria, a la súplica, al agón, al treno, con variantes múltiples. Pueden funcionar o en la tragedia o en la comedia o en el drama satírico o no pueden o lo hacen con ciertas alteraciones.

El treno, por ejemplo, no tiene cabida en la Comedia, si no es en forma paródica, los agones son diferentes en Comedia y Tragedia, etc.

Lo que yo he propuesto es que el análisis de una obra de teatro tiene que hacerse en unidades rituales, porque el poeta funcionaba así al escribirla. Igual, por ejemplo, las escenas de súplica²⁰, con las mismas restricciones. Las escenas de cortejo sexual pertenecen a la Comedia. Etc.

Hay toda clase de variantes y una posibilidad de flexibilidad en las escenas y en su organización que los poetas aprovechan: en esto muestran su talento. En esto y en el manejo de variantes de forma y contenido en general, también de léxico y estilo de cada unidad y en el papel de cada una en el contexto. De ahí resultan variantes desde muchos puntos de vista, también desde el de los distintos autores y el de las variantes.

Todo esto lo conocen los estudiosos, lo que aquí hago es decir que sólo el análisis interno del teatro puede darnos luces sobre su origen: deriva de la lírica, de ciertos tipos de unidades líricas que combinan canto coral y recitado de actores y pueden engarzarse unas con otras. Manteniendo los límites de tragedia, comedia y drama satírico en cuanto al contenido, la organización formal y el estilo.

Con eso no hago otra cosa que fundamentar más ampliamente algo que se ve poniendo simplemente el ojo o el oído en el teatro griego: es un derivado simplemente de la lírica que combina corales y recitativos de actores individuales.

²⁰ Sobre ellas, véase F. R. ADRADOS, 1986b, pp. 27-45.

Y ahora viene una pregunta: si estos corales eran, muchas veces, religiosos y miméticos, o sea, se dirigían de un modo u otro a dioses o héroes lejanos y sus componentes se integraban en un ambiente muy especial, no el de todos los días, ¿cómo sólo en Grecia hubo tragedia y comedia, en el sentido estricto?

Una respuesta absoluta es difícil de dar, sólo podemos decir que esa bipartición es un invento griego. Pero lo que sí es claro es que ha habido en muchos lugares lo que he llamado pre-teatro: breves intercambios entre un coro mimético y un solista también mimético y que responde al coro. He presentado ya ejemplos de la lírica popular griega.

Y en mi *Fiesta, Comedia y Tragedia*²¹ he dado muchos ejemplos más. Entre ellos hay coros miméticos que cantan y otros que sólo actúan y, desde luego, solistas en diversos papeles: a veces buscan en unión del coro, así Deméter y los mistas buscan a Perséfone, en la fiesta de los Misterios de Eleusis; un coro busca al dios Carno, posiblemente un hombre enmascarado como carnero, en las Carneas de Esparta, en muchos lugares un coro expulsa al *pharmakós* al son de un nomo de flauta, otras veces coro y solistas se enfrentan (el sacerdote persigue amenazante a las mujeres en las Agrionias de Orcómeno, el coro de muchachos pide donativos al ama de casa, entre amenazas burlescas en la Canción de la Golondrina de Rodas). Etc., etc.

Otras veces hay enfrentamiento entre dos coros, así en las *lithobolíai* o pedreas, verdaderos agones, en la fiesta de Deméter en Eleusis. O en los agones de hombres y mujeres enfrentados en las Hibrísticas de Argos, en la fiesta de Damia y Auxesia en Trecén, entre otros ejemplos. Hay agones lúdicos como los de varios juegos de pelota, a veces de enmascarados como el enfrentamiento de asnos que tiran de ambos lados de una cuerda en un fresco de Micenas, otros varios coros con máscaras animales en la cerámica, otros más, también en la cerámica, de sátiros danzantes. Y hay los coros de mujeres que lloran a Dafnis, el mismo tema de las Ἀδωνιαζοῦσαι de Safo. Etc. etc.

Pero lo que me interesa aquí es hacer ver que este es un fenómeno universal²². Piénsese por ejemplo en el mundo del Carnaval y otros emparentados, hay ejemplos en Frazer, me refiero a enfrentamientos entre los coros festivos y personajes que presentan el año pasado: la Vieja es aserrada, el Carnaval es perseguido y muerto. O interviene el futuro, representado, por ejemplo, por el árbol en fiestas en torno a él, así las Mayas en España o en la fiesta de *Yarilu* en Rusia.

En fin, hay fiestas populares mil, en las que intervienen enmascarados que se enfrentan o compiten. A veces estas fiestas comportan un desfile - que es una forma de

²¹ Cf. F. R. ADRADOS, 1972, p. 444 ss.

²² Véanse ejemplos en F. R. ADRADOS, 1972, p. 497 ss. También en una inmensa bibliografía, cf. por ejemplo J. CARO BAROJA, 1965.

danza - como en el caso del *bruscello* y la *befanata* en Italia. A veces hay simplemente enfrentamiento de coros danzantes, así, en la India, cuando se enfrentas coros de Krisna y Kamsa, en el antiguo Egipto, en el agón de sectarios de Seth y Horus; o en la fiesta de *Moros y Cristianos* española o la *Moresca* italiana o la *Morrish dance* inglesa: el original coro negro, de demonios, ha pasado a ser de moros, la pieza representa a dos ejércitos con sus dos capitanes, que recitan. Esto es ya pre-teatro.

Todo esto puede complicarse cuando entre danza y danza hay detenciones para el cantos y otras actuaciones, así en las mascaradas vascas y en la *befanata* italiana.

Nótese que en estos rituales aparecen personajes fijos, en realidad ya actores. Y que a veces, en Europa, han dado origen a piezas ya literarias, representadas o no: como en España la lucha de D. Carnal y D^a Cuaresma, del Arcipreste de Hita; en Francia el *Jeu de la Fouillée*, representado en Arras en 1276, obra de Adam de la Halle cuyo tema es la Boda de Arlequín y el Hada Morgana. El Italia Arlechino, un antiguo ser demoníaco, interviene en piezas presentadas por varios artistas populares.

Hay, pues, antes y después de los griegos, en varios lugares, una escala en que gradualmente se crean piezas breves, improvisadas sobre pequeños guiones, que se aproximan ya al teatro, son lo que debieron ser las danzas de la compañía de Tespis, en Grecia: un teatro germinal. Hay que comparar teatros orientales como el Katakali en la India, el Kabuki en Japón, la ópera china: siempre con música y danza y con personajes míticos y tradicionales, siempre representaciones breves y repetitivas, abiertas a la improvisación.

El teatro griego de Tespis, debió de ser en el origen algo semejante, ofrecido a diversos públicos por una compañía ambulante, que presentaba esta especie de teatro germinal sin duda en Fiestas populares. Su originalidad estuvo, pues, en crear textos relativamente amplios con acciones complejas, a base de enlazar entre sí unidades lírica diversas que forman un argumento total. Y todo ya fijado por escrito, pero sin duda con libertades para el coro y los actores.

La que se llama primera representación de Tespis en Atenas, que se fija hacia el año 536 a. C., se celebró en la fiesta de las Panateneas, creada por Pisístrato: éste hizo venir a Atenas a este artista ambulante para ofrecer a los atenienses todos el mejor espectáculo existente, como hace cualquier alcalde en nuestra aldeas y ciudades.

Para ello fue importante que este teatro inicial, a partir de un momento, se inspirara en Grecia en la gran poesía griega, la épica y la lírica literarias. De allí tomó sus temas. La primera creación fue, como se sabe, la tragedia, que utilizó tanto los gérmenes teatrales populares como la lírica literaria: organizó varias unidades para poner en escena un argumento complejo. Un argumento procedente del mito heroico en su vertiente de angustia y muerte. El lenguaje dorio o semidorio de los coros imita la mejor lírica coral del mundo griego.

Luego, en contraste con la tragedia, recogiendo elementos populares varios, ajenos a ella, fueron creadas la comedia (se da la fecha del 585) y el drama satírico.

La originalidad de Grecia fue, entonces, reelaborar y llevar más lejos una tradición popular con ayuda de la gran literatura, épica y lírica. Y crear así un género nuevo, la Tragedia, y luego, en paralelo y contraste con éste, otros dos géneros, la Comedia y el Drama Satírico.

No es, pues, el teatro griego una creación *ex nihilo*: no hizo sino llevar más lejos gérmenes líricos que ya existían, en torno a una lírica derivada de la ya existente. Pero es notable que recientemente se nos ha hecho ver que existió en la Antigüedad, en la India, un teatro paralelo al griego, con precedentes líricos también: más concretamente en la lírica popular mimética. Ello en fecha muy posterior a la del teatro griego, los siglos III y IV d. C., en la época gupta. Estamos viendo, en efecto, que los géneros de la lírica, incluida la lírica mimética, se extienden a muchos lugares y a muchas épocas: derivados suyos como el preteatro y el teatro pueden haber nacido, por ello, en fechas diversas y lugares diversos. Son desarrollos paralelos.

Pues bien, todo esto, tantas veces desconocido pese a las publicaciones citadas, recibe ahora el apoyo de las tesis que sobre el origen de los teatros tanto griego como indio, ha presentado recientemente un profesor indio de la Universidad de Nueva Dehli, Bharat Gupt²³. No entorpecido por las interpretaciones de Aristóteles, Wilamowitz y tantos otros ha podido mirar directamente a los hechos indios (a lo que sigue siendo transparente en el teatro indio, incluso al de hoy) y, conociendo además el libro mío citado, ha podido proponer que los orígenes de ambos teatros son los mismos: están en danzas sacrales que desarrollan historias míticas.

Creo que debemos felicitarnos todos de que nos llegue de la India -*ex Oriente lux*- una confirmación de lo que, para mí, era desde hace tiempo evidente.

Insistiré en el tema en una «Nota» en *Emerita* y luego, en el libro que preparo y que he citado al comienzo.

Pero me gustaría explicar la razón, a mi parecer, por la que tantos críticos eminentes de Europa y América han dejado de aprovechar el gran acierto de Aristóteles cuando derivó tanto tragedia como Comedia como derivados del diálogo de un actor y un canto coral, aunque limitando esto a festivales dionisiacos demasiado concretos.

Yo podría proponer que el acierto de un profesor indio procede de la presencia viva, aun hoy en día, en la india, de un ambiente religioso y sacral en las

²³ Cf. B. GUPT, 1994. El libro cita profusamente mi *Fiesta, Comedia y Tragedia*, de 1972 (por la edición inglesa de 1975, como digo), cuyas conclusiones quedan así confirmadas. Insistiré en ello en el libro anunciado al comienzo de este trabajo.

representaciones religiosas. Y en cambio en Europa ese ambiente sacral ha prácticamente desaparecido, el teatro se ha convertido en algo profano.

El sentido colectivo de lo religioso ha sobrevivido, en cambio, parcialmente, en algunas regiones de España y en toda ella inspiró el auto sacramental. Y ha seguido existiendo, hasta hoy, una tradición de representaciones vivas del Evangelio, que son casi un teatro religioso. Algo no tan distante del teatro griego original. Quizá esto pesó en mí cuando propuse el origen sacral, lírico y popular del teatro griego.

Los filólogos de Europa y América, que vivían en sociedades que habían dado la espalda a todo esto, no quisieron ni escucharme cuando propuse que el origen del teatro griego estaba en coros sacrales que dialogaban con los personajes del mito.

En la India estaban más preparados para aceptar esta hipótesis para su propio teatro y para comprender que yo hubiera propuesto lo mismo para el griego antiguo. La tradición religiosa estaba viva en la antigua Grecia, pese al laicismo que, impulsado por los sofistas, penetró en Atenas en los años cuarenta del siglo V, esto es, unos 80 o 90 años después de la invención de la tragedia.

Bibliografía

- F. R. ADRADOS, 1972, *Fiesta, Comedia y Tragedia. Orígenes griegos del teatro*, Barcelona.
- F. R. ADRADOS, 1975, *Festival, Comedy and Tragedy*, Leiden.
- F. R. ADRADOS, 1976, *Orígenes de la lírica griega*, Madrid.
- F. R. ADRADOS, 1980, *Lírica Griega Arcaica*, Madrid.
- F. R. ADRADOS, 1983, *Fiesta, Comedia y Tragedia. Orígenes griegos del teatro*, Madrid.
- F. R. ADRADOS, 1984, «La cuestión homérica» en *Introducción a Homero*, F. R. Adrados, M. Fernández-Galiano, L. Gil y J. Sánchez Lasso de la Vega (eds.), 2ª ed., Barcelona, I, pp. 15-87
- F. R. ADRADOS, 1986a, «Las fuentes de Hesíodo y la composición de sus poemas», *Emerita* 54, pp. 1-36.
- F. R. ADRADOS, 1986b, «Las tragedias de súplica», *EC* 28, 1986, pp. 27-45.
- F. R. ADRADOS, 1988a, «Hesíodo y sus modelos orientales», *Anais*, Porto Alegre, 1, pp. 45-49.
- F. R. ADRADOS, 1988b, «La épica romance a la luz de la épica indoeuropea», en *Nuevos estudios de Lingüística General y de teoría literaria*, Barcelona, pp. 309-322.
- F. R. ADRADOS, 1992, «Mito e historia en la Epopeya», en *3º Coloquio de Estudiantes de Filología Clásica*, Valdepeñas, pp. 217-227.

- F. R. ADRADOS, 1996, *Sociedad, Amor y Poesía*, Madrid.
- F. R. ADRADOS, 1999-2003, *History of the Graeco-Latin Fable*, Leiden.
- F. R. ADRADOS, 2001a, «La composición de los poemas hesiódicos», *Emerita* 69, pp. 197-223.
- F. R. ADRADOS, 2001b, «Odiseo y las mujeres», *Limes* 12, pp. 12-17.
- F. R. ADRADOS, 2001c, «The Odyssey as Comedy», *Eranos*, Itaca, pp. 13-22.
- F. R. ADRADOS, 2004, *De Esopo al Lazarillo*, Huelva.
- F. R. ADRADOS, 2009, «Sobre el sentido y orígenes de la *Odisea*», *EC* 136, pp. 37-70.
- A. BERNABÉ, 1979, *Textos literarios hetitas*, Madrid.
- J. CARO BAROJA, 1965, *El Carnaval*, Madrid.
- G. GERMAIN, 1954, *Genèse de l'Odyssee. Le fantastique et le sacré*, Paris 1954.
- S. EHRlich, 2009, *From an antique Land. An introduction to Ancient Near Eastern Literature*, Lanham, Maryland.
- B. GUPT, 1994, *Dramatic Concepts, General and Indian. A Study of the Poetics of Aristoteles and the Natya-Sastra*, New Delhi.
- F. LARA PEINADO, 1990, *Himnos babilónicos*, Madrid.
- M. LICHTHEIM, 1975, *Ancient egyptian Literature*, Universty of California Press.
- L. PAGE, 1973, *Folktales in Homer's Odyssee*. Cambridge (Mass.).
- H. PETRICONI, 1964, «Das *Gilgamesch-Epos* als Vorbild der *Ilias*», en *Linguistic and literary studies in honor of Helmut A. Hatzfeld*, A. S. Crisafulli (ed.), Washington, pp. 329-342.
- L. RADERMACHER, 1915, *Die Erzählungen der Odyssee*, Wien.
- W. SCHMID - O. STÄHLIN, 1911, *Geschichte der griechischen Literatur*, München.
- Y. SEFATI, 1998, *Love songs in Sum. Lit.*, Bar-Ilan.
- M.-J. SEU, 1968, 1968, *Hymnes et prières aux dieux de Babylonie et d'Assirie*, Paris.
- L. A. STELLA, 1954, *Il poema di Ulisse*, Florencia.
- B. TELONI, 1902, *Letteratura Assiria*, Milano.
- M.L. WEST, 1966, *Hesiod. Theogony*, Oxford.
- M. L. WEST, 1978, *Hesiod. Works and Days*, Oxford.
- M. L. WEST, 1997, *The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford.