

## FRANCISCO RODRÍGUEZ ADRADOS

### EL MODELO CLÁSICO COMO CONSTANTE HISTÓRICA

Autores como G. Highet<sup>1</sup> o E. R. Curtius<sup>2</sup> definieron lo clásico como algo «de primera clase», «de calidad adecuada para servir de modelo». Es un sentido, evidentemente, que difiere del de lo «clásico» como pura imitación de lo antiguo, por oposición, por ejemplo, a lo barroco o lo romántico, que por lo demás pueden contener igualmente ese factor de imitación. Y también es un sentido diferente del de lo clásico como equivalente a lo «antiguo», lo propio de los llamados «antiguos», es decir, los escritores griegos y romanos en su conjunto, de los que tantas veces se ha hablado, desde la Edad Media y aun desde época imperial, ya como modelo superior, ya como inferiores a los «modernos».

En realidad, el tema de la imitación de modelos literarios antiguos como la mejor vía para crear nuevas obras de literatura, arranca de la época helenística. Los filólogos alejandrinos establecieron ya cánones de los trágicos, los líricos, los oradores, etc. Y posteriormente se fue seleccionando cada vez más, reservándose para el uso en las escuelas unos pocos autores y unas pocas obras de los mismos: esta es la vía por la que, a partir, sobre todo, del siglo II d. C., se perdieron tantas obras antiguas, por dejar simplemente de copiarse. En contexto, precisamente, con el movimiento aticista, de vuelta a los antiguos, en el siglo II d. C., aparece por primera vez la palabra *classicus* en un texto de Aulo Gelio, las *Noches Aticas*, XIX 8.15: habla de *classicus adsiduusque aliquis scriptor, non proletarius* como autoridad para decidir entre dos usos lingüísticos.

Ya la literatura griega helenística y luego la literatura latina de edad republicana y las literaturas latina y griega de época imperial se desarrollaron con plena conciencia de que arrancaban de la imitación de modelos antiguos, por más que, en los momentos más creativos, se esforzaran por superarlos o modificarlos y, en ocasiones, lo lograran. Toda la poesía alejandrina, por ejemplo, surge en medio de una polémica entre Calímaco y Apolonio de Rodas, entre otros, sobre los modelos a imitar, el estilo y extensión deseables. Cicerón nos deja abundante testimonio sobre las escuelas de oratoria rivales de su época y los modelos de cada una. Otra polémica paralela tenía lugar en el ambiente de la poesía latina contemporánea, con la revolución de los *poetae noui*, imitadores de los alejandrinos, y la contrarrevolución clasicista de la época augustea. Para la prosa, ya hemos aludido al aticismo, que tiene sus raíces en el siglo I a. C., en que Dionisio de Halicarnaso, sobre todo,

<sup>1</sup> *The Classical Tradition*, Oxford, 1949, pág. 230.

<sup>2</sup> *Literatura Europea y Edad Media latina*, México, traducción española, 1955, I, págs. 349 ss

escribe sobre literatura griega desde este punto de vista de su utilidad como modelo.

Esto no es nada más que el comienzo, porque la imitación de los clásicos vuelve a surgir en la Edad Media, luego en el Renacimiento y en fecha posterior. Primero, sin grandes disquisiciones teóricas, pues era escasa la literatura antigua conservada y su superioridad no era discutida por nadie; en el Renacimiento, claro está, surgen ya escuelas discrepantes sobre, por ejemplo, el tipo de latín a imitar. Y luego vienen las polémicas ya conocidas sobre el grado en que debe imitarse a los antiguos —recuérdese la defensa por nuestro Lope del nuevo teatro— o, en un momento dado, sobre si esa imitación es conveniente o lo importante es la nueva creatividad y es superior la literatura moderna a la antigua. Recuérdese la famosa polémica francesa de los antiguos y los modernos, desde fines del siglo xvii, así como las reacciones anticlasicistas en varios momentos. Puntos de vista éstos, por otra parte, que no están ausentes en la Antigüedad. Recuérdese el desprecio de Horacio<sup>3</sup> por la vieja literatura latina anterior a la influencia griega o el de Aristófanes por sus predecesores los primitivos cómicos atenienses y por el mismo Cratino<sup>4</sup>, o el de los líricos como Alcmán o Timoteo<sup>5</sup>, tan orgullosos de sus novedades, por sus predecesores.

Según los momentos y las modas, lo antiguo se imita y elogia o se desprecia y olvida. Pero cuando se imita, se imita selectivamente, puesto que nadie toma de otro más que aquello que le interesa: y con este criterio de selección está unido el concepto de lo clásico. Y no sólo se imita selectivamente, sino que hay muchas maneras de imitar: ya servilmente, ya como mero punto de partida para algo esencialmente nuevo, ya en puntos aislados, ya con referencia a la forma, ya al contenido.

Sobre estas distintas maneras de imitar, sobre las distintas circunstancias en que se imita y los distintos resultados de la imitación querríamos decir aquí algunas cosas. Pero centrándolas todas en un punto de arranque común: en el hecho de que la existencia de un modelo clásico, es decir, de una literatura previa, anterior, considerada como punto de arranque imprescindible para nuevas creaciones, y ello tanto desde el punto de vista formal como desde el del contenido, es un hecho general, esencial, además, de toda historia literaria. Algo sin lo cual no sólo no habría continuidad, sino que tampoco habría progreso y creatividad. Sin un clavo no se puede colgar un plato y sin una palanca no se puede mover una piedra. En una época en que de entre los dos extremos de la idolatría y copia de lo antiguo y el desprecio e ignorancia de lo mismo, con énfasis histórico en una originalidad a veces mediocre, tiende a dominar esta segunda posición, resulta oportuno recordarlo.

Habría que escribir toda una teoría de lo clásico, de la dialéctica de la imitación y la originalidad como factores de continuidad y de renovación. Los casos, las circunstancias, los resultados, son muy diferentes, pero son, quizá, susceptibles de dejarse reducir a tipos relativamente fijos y repetidos.

Y para ello, pensamos, habría que salirse de la estrecha definición de lo clásico como reducido al ámbito de la literatura greco-latina. Hemos hablado de autores griegos que eran imitados por otros autores posteriores, griegos o latinos; hemos aludido igualmente a autores griegos o latinos imitados posteriormente en la literatura medieval y en las literaturas modernas. Pero esto no lo es todo, ni mucho menos. El término «clásico» lo usamos hoy para referirnos a nuestros clásicos castellanos o franceses o ingleses, objeto de imitación en fecha posterior: aunque, ciertamente, en estos casos el concepto de lo «clásico» se centra más en la excelencia que en la imitación. Pero habría que añadir, entre tantos y tantos hechos, que la

<sup>3</sup> *Epí tolas*, II 1.

<sup>4</sup> *Caballeros*, 507 ss.

<sup>5</sup> Cfr. Alcmán, 14, 16, 39, 40, 41 *PMG*; Timoteo, 15, 202 ss. *PMG*.

Literatura griega pasó de oral a escrita y creó o desarrolló una serie de géneros, en sus orígenes, bajo el influjo, que hoy conocemos mejor que hace unos años, de diversas literaturas orientales descendientes, en último término, de la antigua Mesopotamia. También aquí ha habido una cultura o una literatura clásica, sea oral, sea escrita, que ha servido de modelo para el desarrollo de algo nuevo. Y el concepto se repite cuando se trata del influjo de las literaturas chinas y sánscrita clásicas sobre las posteriores o de la literatura árabe (con frecuencia derivada a su vez de la persa o la griega) sobre las nuestras medievales.

Para llegar a una mejor consideración de lo clásico y del fenómeno de su influjo habría que tener en cuenta todos estos hechos y otros muchos más todavía. No se trata sólo de comparar literaturas, sino de estudiar su interacción. Y ello en circunstancias cambiantes. El influjo de la literatura griega sobre la latina, por ejemplo, ha pasado por fases y circunstancias muy diferentes y ha producido resultados muy diferentes. Se impone, pues, tipificar, estudiando si hay paralelos a estos fenómenos, paralelos más o menos aproximados, en otras interacciones, anteriores o posteriores, entre literaturas diversas.

Hoy estamos mejor preparados para realizar esta tarea de lo que lo estábamos en épocas anteriores. Mal se podían estudiar estos fenómenos cuando dominaban el prejuicio clasicista o el anticlasicista. Mal cuando dominaba la idea de una evolución en línea recta o poco menos, es decir, de una línea recta con pequeños eclipses pasajeros, entre la Antigüedad y nuestros días. Peor cuando se llegó a teorías como la de Spengler, en que cada cultura era un círculo cerrado, original desde el principio, inalcanzable por influjos extraños salvo en forma reducida o en forma distorsionante, nociva. La idea de los ciclos culturales subsiste en teorías modernas como la de Toynbee, pero sin fatalismos ni exclusivismos y haciéndose compatible con la existencia de influjos poderosos que desencadenan acciones y reacciones esenciales en la nueva cultura.

La consideración de las diversas culturas, que hoy nos es familiar, como ciclos aparte, pero interconectados entre sí, nos permite ver los paralelismos entre las diversas fases de las literaturas, fuera de toda cronología absoluta. Nos hace ver, por ejemplo, el paralelismo entre los orígenes de la épica y la lírica en la Grecia antigua y la Europa medieval, por ejemplo. Y, de la misma manera —y a esto es a lo que queríamos llegar— el paralelismo entre la acción de modelos «clásicos» sobre las distintas culturas en circunstancias aproximadamente paralelas y con resultados comparables.

Naturalmente, la tipología a que nos hemos estado refiriendo ha por fuerza de ser muy complicada. Puede tratarse, a veces, no de imitar tal o cual obra, sino de hacer nacer géneros enteros, como la Filosofía y la Ciencia medievales, que no se comprenden sin la Filosofía y la Ciencia antiguas, y ello no sólo en lo relativo al contenido, sino también a la forma, al tratado, por ejemplo, del tipo de las *Tekhnai* o *Artes*. Pero otras veces más bien parece que lo que ha influido es la temática, así cuando Shakespeare crea tragedias sobre las *Vidas* de Plutarco o cuando, para referirnos a un momento muy anterior, las aventuras de Hércules y su mismo tipo se conforman, al menos en parte, sobre el modelo del Gilgamés de la epopeya mesopotámica. Aunque no hay diferencias radicales respecto al tipo anterior, pues una obra de Estesícoro como la *Gerioneida*, que narra las aventuras de Hércules en el lejano Occidente, es no ya un mito con puntos de contacto con el de Gilgamés, sino una obra literaria en cierto modo comparable, aunque no sabemos si inspirada directamente o a través solamente del mito.

Y luego se trata de si el modelo es escrito o solamente oral o consiste principalmente en el conocimiento de su mera existencia, como sin duda sucedió en la imita-

ción del teatro antiguo y aun de la historiografía en ciertos momentos de la Edad Media. Y de si la literatura que recibe el influjo clásico lo utiliza para crear un género nuevo por decirlo así de la nada o para desarrollar pequeños inicios orales hasta hacerlos literarios o, al contrario, para sustituir un tipo de lírica o épica por otro nuevo (como sucedió en nuestro Renacimiento) o para intentar continuar, resucitar por así decirlo, géneros antiguos que estaban prácticamente muertos, como sucedió en época alejandrina. Aunque es conocido el error de los que creen estar simplemente copiando, restaurando y están, en realidad, realizando algo nuevo. Todo esto sin tocar los casos de imitación más parcial y limitada, que dan lugar a títulos de trabajos del tipo «Un eco de A en B».

El modelo clásico opera en circunstancias muy variadas y con resultados muy variados: da desde pobres imitaciones a nuevos géneros que superan ampliamente el modelo, baste pensar en la novela moderna en sus diferentes subgéneros, que tienen que ver con la novela antigua, sea la de tipo idealizante y de viajes, a veces con elementos pastoriles, es decir, la llamada novela griega, sea con la novela realista y satírica del tipo del *Satiricón* o la *Vida de Esopo*. A veces origina productos laboriosamente imitados en el detalle, así las epopeyas renacentistas, a veces otros de infinita libertad, como la *Divina Comedia*; a veces exige un penoso esfuerzo, otras parece operar por su mera presencia, como cuerpo químico que produce un efecto de catálisis.

Queríamos aquí, dentro de este breve tratamiento nuestro del tema, ocuparnos, aunque sea someramente, de un caso especial, muy ilustrativo. Se trata de la creación de grandes literaturas: primero de la griega (con influjo oriental), después de la latina (con influjo griego), luego de las literaturas medievales, latina y en lenguas modernas (con influjo griego y latino). Se trata de circunstancias semejantes: de literaturas orales, cuyos paralelismos en ciertos aspectos, en la épica y la lírica sobre todo, son realmente sorprendentes; sus comienzos, hasta cierto punto, representan, fuera de toda cronología absoluta, tipos de literatura muy comparables entre sí. Y en los tres casos existe el fuerte influjo de literaturas previas, escritas, aunque a veces hayan llegado disminuidas o a través de una transmisión indirecta, incluso oral. Siendo esto así, nada de extraño tiene que puedan encontrarse tipos comunes en la acción de los modelos que estamos llamando clásicos.

Tal vez convenga, antes de empezar a especificar esos modelos, echar una brevísima ojeada a la comunidad de circunstancias a que nos estamos refiriendo. Nos encontramos en las tres ocasiones, efectivamente, ante sociedades en que el conocimiento de la escritura o no existe o está limitado a círculos reducidísimos; en que lo religioso, con sus manifestaciones rituales y festivas, domina toda la vida social; en que existe una estratificación social estricta y un peso fuerte de la tradición. En este ambiente prosperan diversas manifestaciones de la literatura, unidas a la palabra cantada y a las celebraciones rituales o festivas; por más que, evidentemente, en la Edad Media el peso de la tradición literaria latina de la Iglesia sea grande. Pero tenemos siempre bien cantos épicos, bien elogios de tipo oral, unidos a una tradición heroica, de literatura oral y formularia, de raigambre indoeuropea. Y una tradición de lírica unida a la danza y el canto, a veces con acentos satíricos, otras trenéticos.

El paralelismo de las distintas manifestaciones de la épica primitiva de los pueblos indoeuropeos es algo perfectamente estudiado y conocido y sobre la lírica me remito a mis estudios anteriores en mis libros sobre los orígenes del teatro y de la lírica griegos<sup>6</sup>, donde doy la bibliografía pertinente. En realidad, hay un fondo universal de literatura oral que llega mucho más allá de estas culturas: me basta, por

---

<sup>6</sup> *Fiesta, Comedia y Tragedia*, Barcelona, 1972, y *Orígenes del Teatro griego*, Madrid, 1975.

ejemplo, referirme, para lo que a las culturas africanas se refiere, al libro de R. Finnegan, *Oral Literature in Africa* (Oxford, 1970), cuyos paralelismos con hechos griegos, entre otros, orales o preliterarios, son realmente sorprendente. Pero no es sólo esto: en esas literaturas germinales no existen equivalentes a los futuros géneros en prosa y cuando éstos se inician con, por ejemplo, los *Anales* romanos o las *Crónicas* medievales o las obras de los logógrafos griegos, los paralelismos siguen existiendo.

Son culturas primitivas que, sin embargo, están permeadas por culturas superiores que están a su lado como adstratos o debajo como substratos o actúan desde fuera, influyéndolas: nunca de golpe, sino en etapas y con diferencias locales. Pues bien, sin querer insistir en paralelismos que son conocidos y en los que, para ciertos aspectos, me he detenido más ampliamente en otros lugares, si quería presentar una clasificación tentativa de los efectos de los modelos literarios clásicos en el desarrollo de esas culturas y de esas literaturas. Aunque es bien claro que toda clasificación simplifica excesivamente los hechos, yo diría que estas literaturas oscilan entre un desarrollo autónomo y efectos diversos producidos por el influjo del modelo clásico. Y que estos efectos podrían clasificarse en efecto de presencia, efecto de sustitución y efecto de inserción. Habría que añadir, todavía, los que llamaríamos influjos de detalle. Vamos a estudiar uno por uno los diferentes casos.

### 1. *Desarrollo autónomo*

Ciertamente, no es fácil determinar en qué casos hay desarrollo absolutamente autónomo o hay influjo extraño, aunque sea reducido; tal vez nunca pueda hablarse de desarrollo absolutamente autónomo, salvo en los mismos orígenes de la Literatura. Pero, abreviadamente, llamamos así al caso en que surge un género nuevo de uno anterior o en que, aunque sigamos considerando que el género es el mismo, se ha producido un giro absolutamente nuevo y, en lo esencial, original.

Un buen ejemplo puede ser el teatro griego. Es, simplemente, una continuación de la lírica, es propiamente hablando lírica de un tipo especial, a saber, mimética y dialógica y desarrollada en torno a temas determinados. Sus raíces, por otra parte, tienen algunas características especiales en Grecia, pero tipos muy semejantes de lírica mimética y dialógica los encontramos a todo lo largo y ancho del mundo y en todas las épocas: en mi libro sobre el tema<sup>7</sup> he ordenado una parte del abundante material que se conoce. Por otra parte, la derivación a partir de ese tipo de lírica, que es esencialmente ritual y festiva, de un espectáculo en el que domina un argumento en parte libremente elaborado, encuentra paralelos fuera de Grecia, así, sobre todo, en la India y en la China. Pero el teatro griego, con su estricta división en los subgéneros de la tragedia, el drama satírico y la comedia, con una serie de particularidades que sólo allí se dan, es un hecho único, sin paralelos en el entorno cultural de Grecia. La tragedia, concretamente, fue, sin duda, una invención, una creación para las fiestas Panatenaicas a las que el tirano Pisístrato quiso rodear de un nuevo esplendor. A partir, hemos propuesto, de un tipo especializado de *comos* o cortejos lírico-festivos en que unos *tragoidoi* dramatizaban el ritual en torno al coro, en el sentido de centrarlo en la leyenda heroica, es decir, a partir de algo que era ya un espectáculo ambulante con una *troupe* de danzantes, se creó con todas sus piezas la tragedia, como fue creada Atenea de la cabeza de Zeus. Los desarrollos posterior-

---

<sup>7</sup> Cfr. *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, 1972, páginas 495 y ss.

res a Téspis, por importantes que nos parezcan, son secundarios después de ese acto inicial de creación que consistió en estabilizar la figura del actor (luego de varios actores) como diferente de los danzantes del coro y de su jefe el corifeo: recita o canta y tiene una personalidad propia.

Hay, pues, unas raíces pero hay luego un giro radical que traiciona la intervención de una individualidad destacada. No es un caso único. No otra cosa puede decirse, por ejemplo, de la creación de la novela moderna, la novela realista, por obra fundamentalmente de Cervantes. Claro que había precedentes. En primer lugar, el hecho mismo de la existencia de la novela, la llamada novela bizantina o novela griega que Cervantes mismo imitó en el *Persiles* y en pasajes del *Quijote*. Existen también otros modelos: la novela biográfica o picaresca, en que aparecen un criado y uno o varios amos en un ambiente nada idealizado, como en la novela griega; la pastoril; los libros de caballerías, cuya parodia es confesadamente una de las fuentes; la descripción de los caracteres y la acción humanas en obras históricas y teatrales. Pero de todo esto sale algo radicalmente nuevo, cuya distancia de la novela griega es infinita y que es mucho más que una parodia. He aquí un giro radical, sin duda producto de una larga germinación, de un complejo de elementos. No por ello es menos un brusco cambio de timón que ha de determinar, para los siglos venideros, sobre todo a partir del XIX, un género propiamente moderno y nuevo. Allí donde existe la novela es por influencia europea, como allí donde existe la tragedia (no el teatro, quede claro) es por influencia griega.

## 2. Efecto de presencia e influjo

Si hemos destacado el papel de la invención original es para no incidir en el peligro de que se piense que todo es derivación o imitación. No: incluso cuando se toma o imita, sólo se hace en la medida en que interesa, la imitación está condicionada por unas necesidades, un momento especial.

Por ello el problema de las influencias está, con frecuencia, mal planteado. Ha habido durante mucho tiempo, no sé si sigue habiéndola, una rama de la investigación literaria que llamaban en Alemania la *Quellenforschung*, investigación de fuentes, y que tendía a descomponer las obras literarias en un agregado de elementos prestados, una especie de centón o sayo bufonesco fabricado con retazos de telas multicolores. Ninguna concepción puede ser más ajena, estar más alejada de la concepción de la obra literaria como un todo, una estructura cuyas partes son interdependientes y que a su vez entra en sistemas de oposiciones fijas frente a otras obras de diferentes géneros, épocas, estilos, autores.

El modelo que influye en el desarrollo de un género ya existente, haciéndole avanzar en una nueva dirección (lo que es exactamente el caso inverso del antes mencionado), actúa, por el contrario, favoreciendo cosas ya existentes, aunque sea en germen o *in nuce*. Con su sola presencia, con el solo conocimiento de su existencia, hace ver cómo pueden ampliarse, desarrollarse posibilidades latentes dentro de ciertas obras o géneros literarios. He hecho ver, por ejemplo, en mis *Orígenes de la Lírica griega* —y por ello no voy a insistir sobre este ejemplo— cómo la lírica griega monódica tiene su apoyo en la antigua lírica griega popular en que un solista contestaba, en forma breve y estereotipada, al coro; y cómo, dentro de unas circunstancias sociales determinadas, en el siglo VII a. C., esas breves intervenciones del solista pasaron a ampliarse, a veces a absorber el poema entero. Ello sucedió por el conocimiento de la monodía oriental —tenemos datos de literatura mesopotá-

mica, hebrea, hetita, etc.—, existente desde fecha anterior en poemas por lo demás de contenidos semejantes: himnicos, trenéticos, eróticos, etc.

Un típico ejemplo de problema mal planteado es el de los orígenes de la fábula. La pregunta tradicional era la de si la fábula griega venía de la India o al revés: ahora, después que conocemos la fábula mesopotámica desde la época sumaria a la neobabilónica, la hipótesis más general es la de que la fábula griega (y quizá la india) vienen de ésta. Pues bien, para limitarse a lo griego, hoy es evidente que la fábula arquilopea del águila y la zorra deriva del mito acadio (en la epopeya *Etana*) del águila y la serpiente; cito en nota alguna bibliografía<sup>8</sup>. O que la fábula del toro y el mosquito en Babrio 84 es idéntica a la fábula babilonia del elefante y el mosquito<sup>9</sup>.

Pero hechos como estos están lejos de decidir la cuestión, ni tampoco la deciden otros como el indudable influjo del *Libro de Abikar* asirio, en que el protagonista, secretario de Sennaquerib, cuenta proverbios y símiles animales, prácticamente fábulas, sobre la antigua leyenda de Esopo, desde el siglo v, y la *Vida de Esopo*, helenística<sup>10</sup>. Pues la fábula griega, con sus tipos animales, su carácter satírico, su forma típica de relato, está absoluta y totalmente enraizada en la poesía yámbica y, más lejos todavía, en una serie de festividades en que esta especie de mito burlesco y popular que es la fábula tuvo su origen. Del mismo modo que algunos elementos de la leyenda de Esopo, su muerte por los delfios y su defensa a base de fábulas, son estrictamente griegos.

Hay, entonces, una especie de acción del modelo a la manera de la que ejercen, decíamos, ciertos cuerpos químicos, los llamados catalizadores, una «acción por presencia» que favorece el desencadenamiento de reacciones potenciales. Y esto no es, ni muchísimo menos, exclusivo de la literatura griega.

Los comienzos de la historiografía romana, ya en verso ya en prosa, con obras como el *Bellum Punicum* de Nevio, los *Annales* en prosa de Fabio Pictor y otros, y los en verso de Ennio, pueden ser otro ejemplo. Los precedentes son claros: los *elogia* en saturnios, que llegan en las inscripciones funerarias hasta fines del siglo II a. C.; las *laudationes funebres*; los *Carmina conuiuialia*, con su mezcla de temas míticos y, diríamos, históricos, que se continuaron con el *carmen Priami* y el *carmen Nelei*; los *Libri pontificum*, los *Annali Maximi*, etc.<sup>11</sup>. Eliminado el elemento lírico, desaparecido a partir de un momento dado el saturnio, nos quedamos con la doble tradición de la analística en prosa y de los *Annales* hexamétricos de Ennio, que combinan, como antes Nevio, el tratamiento de los orígenes míticos y de la historia contemporánea. Ahora bien, esto no pudo tener lugar sin mediar la influencia griega. La unión del mito y de una historia contemporánea expandida, por así decirlo, épicamente, se encontraba en modelos griegos arcaicos, del tipo de los poemas de Jenófanes y Mimnermo titulados, respectivamente, la *Fundación de Colofón* y la *Esmirneida* e incluso en Hecateo y Heródoto; pero también en poemas helenísticos del tipo de las *Fundaciones* de Apolonio de Rodas, las *Bitiniacas* de Demóstenes de Bitinia y obras diversas, entre ellas los *Cantos Mesenios* de Riano de Creta. En realidad nos hallamos, como en el caso de la lírica griega y la oriental,

<sup>8</sup> Cfr. R. J. Williams, «The literary History of a Mesopotamian Fable», *The Phoenix*, 10, 1956, págs. 70-76; L. Trencksény-Waldapfel, «Eine äsopische Fabel und ihre orientalische Parallelen», *Acta Antiqua*, 7, 1959, págs. 317 ss., y mi trabajo, «El tema del águila de la épica acadia a Esquilo», *Emerita*, 32, 1964, págs. 267-82.

<sup>9</sup> Cfr. Perry, *Babrius and Aesopus*, Londres<sup>2</sup>, 1975, págs. 32 y 60.

<sup>10</sup> Cfr. mi trabajo, «The Life of Aesop and the Origins of Greek Novel», *QUCC*, N.S. 1, 1979, págs. 93-112, con la bibliografía que allí doy.

<sup>11</sup> Cfr. detalles en A. Rostagni, *Storia della Letteratura Latina*, I, 3.<sup>a</sup> ed., Turín, 1964, páginas 40, 45, etc.

ante dos desarrollos fundamentalmente simétricos, pero mucho más avanzado en un caso que en otro, sirviendo el primero de modelo para el segundo.

A una luz semejante habría que estudiar, pienso, el problema de los orígenes del teatro medieval y de todo el teatro occidental previo al desarrollo del teatro que imita al clásico. El fondo de la danza y la lírica miméticas es omnipresente: de cortejos y enfrentamientos de este tipo nacen géneros preteatrales que van de la moresca a las fiestas de moros y cristianos, de las mayas y demás variantes lírico-eróticas a la pieza del arado inglesa; de las celebraciones carnavalescas (llevadas a veces al teatro renacentista, así en la *Égloga de Antruejo*, de Juan del Enzina) a las mascaradas tracias o vascas o a la *Commedia dell'Arte*; de diversas pastorales a elementos dramáticos religiosos en procesiones y otras celebraciones. En el siglo xv se estaba en trance de crear un teatro occidental sobre una serie de géneros diferentes: luego todo esto quedó o eliminado o reducido a niveles populares o folklóricos.

Pero sus productos más relevantes, sean la *Mummer's Play* inglesa, el *Jeu de la Feuillée* y el *Robin Hood* y *Marion de la Halle*, la *Commedia dell'Arte*, los Autos medievales, las recreaciones del xv de temas pastoriles o carnavalescos, etc., no pueden concebirse sin el conocimiento de la existencia de un teatro antiguo ciertamente casi ignorado pero del que se tenía noticia. Sólo así se explica que los antiguos *agones* o enfrentamientos de grupos de danzantes hayan absorbido materia más o menos histórica y ello no sólo en las fiestas de moros y cristianos, sino también en los mayos épicos italianos, y en muy numerosas historizaciones y mitologizaciones. De otra parte, estaban los modelos clásicos que producían a partir de las mayas y otras celebraciones eróticas piezas como el *Triunfo del Amor*, de Petrarca o la *Égloga de Plácida y Victoriano*, de Enzina. Y estaba el modelo de la Escritura, que a través de la liturgia dio el impulso fundamental al primitivo teatro religioso<sup>12</sup>.

En suma: todo un desarrollo fundamentalmente autónomo y paralelo al de otros muchos pueblos y países se veía potenciado y producía o estaba en trance de producir obras ya verdaderamente literarias bajo el impacto del modelo antiguo.

### 3. Efecto de sustitución

Todo este efecto de presencia e influjo es, pensamos, el más importante en el estudio de la evolución de la literatura con su continuidad y discontinuidad y el más sujeto, al tiempo, a conducir a soluciones equívocas o falsas. Por supuesto, aquí no hemos hecho otra cosa que apuntar algunos rasgos. En cada caso hay que precisar las características del conocimiento de los modelos y de su influjo.

Es muy diferente, por otra parte, este efecto del que yo llamaría de sustitución: exagerando un tanto, ciertamente, sustitución total y absoluta no la hay nunca.

El ejemplo más conocido y notable de sustitución es el que tiene lugar cuando se produce un influjo apabullante en que razones que llamaríamos de sociología de la literatura proponen un prestigio incomparable del modelo, un desprestigio de lo propio. Es lo que ocurre con el movimiento del Humanismo a partir del siglo xv en Europa.

Muy *grosso modo*, muy en forma simplificada, podríamos decir que las literaturas nacionales de Europa presentan un desarrollo en principio espontáneo, pero favorecido a partir de un cierto momento por la presencia e influjo de las literaturas antigua, conocidas, por lo demás, muy fragmentariamente y aun esto por parte de una capa de doctos muy reducida. Así puede explicarse el desarrollo «libre»,

<sup>12</sup> Cfr. más datos en *Fiesta*, cit., págs. 497 ss., 573 ss.



diríamos, durante mucho tiempo, de los géneros populares; y su evolución, sin embargo, a partir de un cierto momento en manos de algunos doctos que hacen evolucionar las formas populares en ciertas direcciones anticipadas ya por los modelos. Hemos hablado del teatro, pero podrían decirse cosas semejantes de la lírica europea, del nacimiento de la historia y de los géneros novelísticos y biográficos.

Ahora bien, es cosa sobradamente conocida que, a partir de un cierto momento, surge, por ejemplo, una nueva lírica que deriva directamente de Virgilio y los demás antiguos, que los historiadores abominan de las Crónicas y pasan a imitar a Tito Livio o a Tácito, que el naciente teatro medieval queda al menos parcialmente interrumpido, etc. No puede, por supuesto, generalizarse, el proceso es complicado: pero es como si Europa rompiera con su pasado inmediato, creara una nueva literatura que es imitación de su pasado más remoto. A esto le llamo efecto de sustitución.

Querría indicar aquí que el efecto de sustitución es una constante histórica, ni más ni menos que los demás: cabría estudiar, pues, sus rasgos más propios, sobre todo, el problema de en qué medida lejos de romper o de romper totalmente el curso de la Historia la empuja hacia adelante, es, al menos en ciertos momentos, factor de progreso. Porque los humanistas de nuestros siglos xv y xvi se consideraban más modernos que la literatura popular que trataban de sustituir, avanzaban más rápidamente hacia el futuro al tiempo que miraban al pasado. Pero este es otro problema que sólo dejo apuntado.

Lo que me interesa es sentar paralelos a ese efecto de sustitución de que estoy hablando. Se encuentran fácilmente con sólo que miremos a la literatura latina. La historia épica de un Ennio, resultado de un desarrollo interno estimulado por el influjo externo, griego, es de repente sustituida: bien por la épica virgiliana, que bebe tanto de Homero como de la épica helenística, bien por la Historia de un César o un Tito Livio, que dependen de la tradición de la historiografía helenística y aun de la anterior. La vieja lírica de los *carmina conuiuialia*, de las *nemiae*, etc., es arrasada para ser sustituida por otra derivada primero, de los modelos helenísticos; luego, con Horacio, de los modelos clásicos de los siglos vi y v a. C. El teatro latino, que a partir de las viejas farsas locales había producido, sin duda bajo influjo griego, piezas del tipo de la Atellana, de la *satira* de que habla Tito Livio en el pasaje sobre la introducción de los *ludi scenici* en Roma en el 364 a. C. (VII 2, 4-7), quedó prácticamente arrumbado, objeto de atención para anticuarios, por obra de la introducción del teatro griego a través del griego Livio Andrónico.

Hay un estricto paralelismo entre lo que pasó en Roma en el siglo II a. C. y lo que ocurrió en Occidente, sobre todo desde el xv, por más que nuestro conocimiento de la fase previa, anterior, sea infinitamente más completo en el segundo caso. En cambio, la literatura griega fue desarrollada a partir de raíces populares, indígenas, bajo el influjo de la literatura oriental: influjo que se da, a más de en la lírica y en la fábula, en la poesía cosmogónica, genealógica y didáctica, en menor medida en la épica y la historia. Pero no puede detectarse en parte alguna un «efecto de sustitución» e incluso el de presencia e influjo es mucho más débil que en otros lugares. Prácticamente, no sólo el teatro, sino también la Filosofía y la Historia, entre otros, son géneros esencialmente griegos.

#### 4. Efecto de inserción

Se plantea ahora el problema de si bajo los efectos de un modelo pueden crearse géneros sin precedentes populares, indígenas, en la nueva literatura. Todo parece indicar que sí, aunque, por supuesto, el problema puede estar sujeto en ocasiones a dudas de tipo histórico-filológico.

Diríamos, por ejemplo, que toda la Filosofía y la Ciencia medievales, con los rasgos de originalidad que puedan tener, proceden siempre de la vía docta, de modelos, sea en la Filosofía y la Ciencia antiguas, sea en la Escritura. Y ello lo mismo en cuanto al fondo que en cuanto a la forma. E independientemente de la vía de acceso al modelo: a través de la literatura latina, de traducciones árabes, etcétera. El hecho es que hay aquí algo nuevo cuyos precedentes, si los hay, en las creencias populares son demasiado lejanos o son, en definitiva, eco distante de la cultura o la religión de los doctos.

Y lo mismo podría decirse, sin duda, de diversos géneros de la literatura latina. ¿Qué es la novela latina o la fábula latina, por ejemplo, sino una continuación de los modelos griegos? Al menos, nada hay que pueda descubrirnos un modelo indígena. Creo que tampoco en el caso de la sátira, pese a la tan traída y llevada afirmación de Quintiliano de que *satura tota nostra est*. Ya sé que aquí se toca el delicado y aun vidrioso problema de la originalidad de los latinos y que las soluciones no son tajantes, en blanco y negro. Pero hay motivos para, en algunos casos al menos, postular ese modelo del efecto de inserción. Modelo que quizá pueda postularse, a veces, para la literatura griega: para los poemas cosmogónicos, por ejemplo. Aunque aquí chocamos con dificultades, como la que hay en separar creencias y literatura y en investigar períodos históricos preliterarios.

Estos son los tipos de relación entre una literatura en pleno desarrollo y otra literatura u obras de esta otra literatura que calificaríamos de modelo, de clásicas. Habría que añadir, ciertamente, el influjo de detalle, en pasajes, datos, formas especiales, etc.

Lo importante es que una literatura en pleno desarrollo, pues a estas fases de primera creatividad es a las que hemos venido refiriéndonos, se encuentra, a veces, en situaciones de vacilación. ¿Detenerse o desarrollar determinados elementos? ¿Crear oposiciones y cuáles, o bien fundir los límites y crear síntesis? ¿Llenar o no llenar ciertas casillas vacías o lo que, desde nuestro punto de vista, lo son? ¿Cómo combinar las formas y los contenidos? En estos instantes es cuando opera el modelo, sentido como algo dotado de antiguo, lejano prestigio. Puede ser rechazado, pero también puede suministrar un estímulo en determinadas direcciones: y aun puede sustituir o añadir simplemente. Pero siempre dentro de un sistema orgánico, no casual ni arbitrario. Ni de una búsqueda exasperada y exasperante de la originalidad.

No es preciso que ese modelo clásico sea perfectamente conocido ni entendido. Pueden conocerse textos literarios y orales o puede, simplemente, saberse que existen o estar su difusión limitada a una capa cortísima de doctos. Los textos conocidos pueden no ser los esenciales de una cultura, éstos pueden haberse perdido o ser desdeñados. De Troya o de Alejandro sólo a través de obritas tardías y más bien mediocres se llegó a saber en la Edad Media. En ésta, géneros de literatura que desde el punto de vista de la Antigüedad eran marginales, así los aludidos o ciertas obras sapienciales del tipo de la *Vida de Secundo* u obras de compiladores de la Ciencia antigua como Isidoro, fueron esenciales.

Hay en todo ello obra del azar, como la hay en el escalonado descubrimiento de los grandes clásicos latinos y griegos desde el siglo xv y su influencia también escalonada. Pero junto a este azar hay también necesidad de modelos diferentes en momentos diferentes. Esta combinación de hechos, más los diversos tipos de influjo, más los impulsos en cada momento de la sociedad contemporánea fueron configurando poco a poco las Literaturas. No en línea recta ni con ayuda de pastiches o rupturas totales, o en forma mecánica ni inorgánica. En forma difícil de comprender,

pero evolucionando de una manera orgánica que puede hacerse, quizá, más comprensible si atendemos a las constantes, a los hechos repetidos en Literaturas diferentes. Y, entre ellos, al influjo de los modelos que hemos llamado clásicos y a que nos hemos referido en las páginas que preceden.

FRANCISCO RODRÍGUEZ ADRADOS  
Universidad Complutense