

Las formas literarias en prosa en los siglos I-II d. C.: el ensayo y Plutarco

I. Las formas literarias en prosa de los siglos I-II d. C. deben ser tratadas en relación con sus antecedentes, desde los más lejanos a los más próximos a estos siglos.

Plutarco debe situarse, simplificando mucho, dentro de esa línea de autores con inquietud didáctica, que habría que remontar, primero, a Homero y a Hesíodo, y dentro de la más pura tradición ática, en la época antigua, a Teognis, Solón, Esquilo, y ya en el siglo IV, con nuevos rumbos políticos y culturales a Isócrates, Platón y Aristóteles.

Los géneros poéticos han ido pasándose el cetro, en su transformación, a través de la historia de la literatura griega y ese cetro lo recogen, entre otros géneros, en la época de Plutarco (vive, aproximadamente, entre 45-125 d.C.), los escritos en prosa, las obras que, con unos términos relativamente modernos, llamaríamos de «carácter ensayístico». Plutarco cultiva el género con una gran libertad. Queremos ver en él uno de los mayores precursores del ensayo moderno, dentro de una tradición anterior¹, y coincidente, en su cultivo, con los escritores de su época. Las circunstancias sociales, políticas y cultura-

(1) Cf. los capítulos, para la prosa helenística, de J. L. Calvo (para la Filosofía), J. Lens Tuero (para la Historiografía), J. A. López Fdez (para la Ciencia), pp. 878-906, 907-963, 964-988, respectivamente, en *Historia de la Literatura Griega*, ed. J. A. López Fdez, Madrid, Cátedra, 1988.

les de ese mundo grecorromano explican el gran desarrollo que ese género experimenta.

En el ensayo, como características que lo definen, sobresalen la experiencia e interpretación personal del autor y la relación que el autor establece con su público lector; el ensayista saca al exterior las cosas como él las ve y las interpreta y las siente, de ahí ese carácter errático, ese pasar rápidamente de una idea a otra, de un tema a otro, sin consultar las leyes de la lógica. Este roza muchos problemas sin profundizar en ninguno². El tratado difiere, creemos, del ensayo, porque el autor pretende, en el tratado, que sea completo, elaborado con rigor, sistemático y que responda a la verdad objetiva.

El ensayo está, por un lado, en la frontera de la didáctica y de la poesía, y, por otro, entre la crítica y la filosofía. Es algo así como filosofar poetizando. El término es relativamente moderno³, pero la cosa es muy antigua. Habría que remontarse a los poemas, en verso, de carácter didáctico, de la época arcaica de

(2) Según el Diccionario de la Real Academia el ensayo *es un escrito generalmente breve, constituido por pensamientos del autor sobre un tema, sin el aparato ni la extensión que requiere un tratado completo sobre la misma materia*. Según esta definición el ensayo está caracterizado por la brevedad, reflejar el pensamiento del autor sobre un tema, no tratado en toda su extensión; es como un tratado breve, es algo inacabado.

(3) Véase, J. Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1974, p. 299: procede del latín tardío *exagium*, 'peso', en la acepción de 'acto de pesar (algo)', del mismo origen que los términos clásicos *exigere*, 'pesar' y *examen* 'acción de pesar'. Primera documentación en Berceo. El significado castellano, común a todas las lenguas romances (it. *saggio*, fr., oc. *essai*, cat. *assaig*, port. *ensaio*), debe venir ya de la época latina: el latinismo griego *εξαγια*, de baja época, tiene ya el significado 'comprobación', de donde era fácil el paso a 'prueba' e 'intento'. En griego aparece en textos tardíos; véase, *A Greek-English Lexicon*, H. G. Liddell, R. Scott, Oxford, 1968, p. 580: *εξαγια* (το) 'assying, testing', *ποιει'εσαιν τινα* *Geoponica*, 2, 32 (titulus); 'peso de 1 1/2 dr', Oribasio (s.IV) *Frag.* 1, 67. La acepción 'obra literaria didáctica ligera y provisional', que aparece a principio del s. XIX, es copiada del francés *essai*, ingl. *essay* (vid. Baralt. s.v.). Montaigne, en el siglo XVI, escribe los *Essais*, composiciones cortas e informales, sin rigor sistemático, en las que trata de sí mismo y de sus opiniones sobre hechos y cosas. Precisamente a partir del cual se va a tener una más clara definición del género, que va a influir mucho en su desarrollo posterior, y, especialmente, en el ensayo moderno español desde el siglo XVIII en adelante.

la literatura griega. Homero es un poeta didáctico, canta las glorias de los héroes y a la vez sus poemas contienen parte del saber de su época; lo es también cuando compone los catálogos geográficos del canto II de la *Ilíada*. Hesíodo, en *Trabajos y Días*, crea un modelo de los géneros didáctico y protréptico. Con la referencia directa a una segunda persona y con el empleo frecuente del imperativo, alecciona y exhorta a su hermano Perses, sobre los temas del trabajo y de la justicia; es una síntesis de experiencias personales, mitos, tradiciones agrícolas y sabiduría popular, todo ello unido con los procedimientos arcaicos de la composición literaria. En el poema, la *Teogonía*, pretende ofrecer una imagen más verdadera del pasado desde los orígenes del mundo a la creación de las sucesivas generaciones de dioses, hasta llegar a Zeus, dios inteligente y protector de la justicia, tomando el catálogo como la forma habitual de composición. La poesía de carácter teogónico, genealógico, didáctico y parenético está representada por la escuela de poesía hesiódica⁴, que va a ser continuada, si bien modificada, por los presocráticos –que también se expresan en verso– con una imagen de los orígenes del mundo que pretende ser racional, y por los poetas arcaicos, Arquíloco, Tirteo, Solón y Esquilo, con Zeus como garante de la justicia⁵. Los poemas homéricos y los

(4) Esta poesía hesiódica es diferente, en parte, de la homérica, aunque ambas pertenecen a la poesía de transmisión oral postmicénica y se expresan en hexámetros y en un dialecto artificial literario épico. Son diferentes en el fondo social, ideológico y mítico que reflejan. En la homérica se cantan las glorias de los antiguos héroes, propuestos como modelos de virtudes aristocráticas, para los nobles.

(5) Sobre los antecedentes orientales de este tipo de poesía, teogónica, didáctica hay bibliografía abundante que lo confirma. La *Teogonía* incluye elementos sagrados y catálogos muy parecidos a determinados textos orientales. Y los *Trabajos y Días* contienen mitos, pero sobre todo un material didáctico que se ha comparado con otros del Próximo Oriente. Véase, D. Thompson "The possible Hittite Sources for Hesiod's *Theogony*", *Parola del Passato* 22 (1967), 241-251; P. Walcot, *Hesiod and the Near East*, Cardiff, 1966; "Hesiod and didactic literature of the Near East", *Revue des Etudes Grecs* 75 (1962). Véase la Introducción General de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez, en *Hesíodo. Obras y Fragmentos*, Madrid, Gredos, 7-54; y el capítulo de F. Rodríguez Adrados "Hesíodo", en *Historia de la Literatura Griega*, o.c., pp. 66-86.

hesiódicos pertenecen, en definitiva, al género de la poesía narrativa épica, que comporta estructuras abiertas, esto es, elementos que se añaden unos a otros sin un esquema cerrado. En ambos, el vehículo común de expresión es el hexámetro. En Hesíodo está ya la voz de un autor, con unas características biográficas personales, que habla de su propia experiencia, enjuicia la realidad que le rodea y trata de influir en esa realidad, si bien no debemos olvidar que pertenece a esa época en que la poesía era de carácter oral y era el cauce y el instrumento que conforma la cultura y la creación poética del autor, y los géneros literarios tenían una enorme influencia social, a través de los cantos y recitaciones de los aedos y rapsodos y de las representaciones dramáticas.

Cuando este carácter oral se pierde y se pasa a una cultura escrita, se produce un corte en las normas de los géneros, esta nueva situación cultural hará que todo avance en una transformación rápida. Las obras literarias no se crean para la celebración de un acontecimiento, para una ocasión determinada, sino es una creación literaria en sí misma. El autor adquiere conciencia literaria; escribe sus obras para la lectura, y por tanto de manera mucho más libre y autónoma. Las formas literarias, ya desde el siglo IV a.C.⁶, unas son fruto de la descomposición de

(6) Cf. para el paso de la cultura oral a la escrita, G. Cerri, "Il passaggio della cultura orale alla cultura di comunicazione scritta nell'età di Platone", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 8 (1969), 119-133. B. Gentili -G. Cerri, *Storia e biografia nel pensiero antico*, Roma-Bari 1983, pp. 103-109.

Platón, en *Leyes*, 700a-e, se hace eco ya de los cambios con referencia a los tiempos anteriores en que el hombre obedecía libremente a las leyes que regulaban la música de aquellos tiempos, en los cuales los géneros estaban bien definidos (himnos, trenos, peanes, ditirambos, nomos) y no se permitía cambiar unos por otros, los poetas se atenían a las leyes de cada género; frente a los tiempos actuales (de Platón) en los que la masa de ciudadanos se permitía juzgar tumultuosamente, y también los creadores. Dice: (...) después de esto, al correr el tiempo, la autoridad en las transgresiones contra la música eran los poetas, que eran creadores por naturaleza, pero desconocedores de lo justo y de las normas de la Musa; en el placer báquico al que se entregaban más allá de lo debido, mezclaban trenos e himnos, peanes y ditirambos, e imitaban en la cítara la música de la flauta, y lo mezclaban todo con todo (...). (700d-e).

viejos géneros y otras intentan nuevos rumbos literarios que van a tener plena vida en la época grecorromana⁷, y de nuevo en la época del Renacimiento y en siglos posteriores⁸.

Es en la época helenística y en siglos siguientes, cuando se crea una separación entre la épica didáctica y la épica heroica, como dos subgéneros diferentes dentro de la épica, y aparece el poeta didáctico propiamente dicho (son ejemplos, autores como Arato y Nicandro), que toma como modelo a Hesíodo, cuyos fines didácticos se dejan ver en su obra de modo expreso. El hombre, aislado, y alejado ya de una *polis*, que daba sentido a su vida, busca una literatura de evasión, o bien se pone a sí mismo, es decir al hombre, en el centro de sus escritos, o bien, trata de analizar e interpretar la realidad que le rodea. En este aspecto, la literatura se hace más humanista. Aparecen nuevos géneros: la novela, la autobiografía, la prosa ensayística, en las más variadas formas. El discurso sofístico, a partir de estos momentos, será más un instrumento para expresar el pensamiento y formar a los individuos, que como arma política, como medio para hacerse con el poder, como ocurría en la época clásica, en los tiempos de la democracia.

La crisis de valores de la época de Platón que da al traste con las leyes establecidas de los géneros poéticos va a ser el motor principal de cambios grandes en la concepción de lo bello y de lo feo en la estética de los tiempos siguientes; de ahí nacen los principios estéticos con los que los escritores de la época helenística van a componer sus obras. Si bien siguen existiendo muchos de los géneros tradicionales, son impregnados de un espíritu nuevo, y se crean otros nuevos como modificación de formas antiguas. A partir de ahí surgen nuevas corrientes filosóficas y una nueva actitud del autor-creador, que llega a la época grecorromana. El escritor pierde su papel de portavoz comunitario.

(7) Sobre este tema hay una tesis doctoral de F. Mestre, publicada, bajo el título, *L'assaig a la literatura grega d'època imperial*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1991, que me ha llegado después de tener redactado este trabajo. Véase también, C. García Gual, "Ensayando el 'ensayo': Plutarco como precursor", *Revista de Occidente*, 116, 1991, pp 25-42.

(8) Cf. J. Ferreras, "Didactismo y arte literario en el diálogo humanístico del s. XVI", *Criticón* 58, 1993, pp. 95-102. El número entero de esta revista está dedicado a Literatura y Didactismo en la España del Siglo de Oro, con numerosos artículos que manifiestan esta pervivencia.

La tendencia moralizante, común a toda la filosofía después de Platón⁹, particularmente visible en la secta cínica y posteriormente en la estoica, lleva consigo la necesidad de proselitismo, y ya desde finales del siglo IV y en el siglo III a. C. aparece el tipo del «predicador» que va a ser característico de la época grecorromana; el que propaga doctrinas e ideas moralistas que formaban parte de un patrimonio común, constituido por el cinismo, el estoicismo, el epicureísmo y otras doctrinas filosóficas. Ello hace que se desarrolle mucho el discurso filosófico, bajo forma de diálogo, y bajo otras formas discursivas en prosa. La diatriba¹⁰ cínica es un ejemplo de cómo la sofística obra un cambio en el modo de concebir la filosofía. Esta creciente moralización, con más influencia en la prosa que en la poesía, que se va imponiendo en la literatura como un modo de instrumentalizar la cultura, es favorecida por el poder político romano. Plutarco, como escritor, debe entenderse dentro de este marco, con una actitud ensayística. El carácter moralizante y didáctico de toda su producción creemos que explica, en parte, la gran variedad de formas discursivas que aparecen en sus escritos. Nuevos géneros y subgéneros en prosa nacen como cauce de la nueva ideología y de las nuevas circunstancias sociopolíticas, con frecuencia por contaminación y transposición de los ya existentes.

A esa época hesiódica, como hemos dicho, es posible remontar el origen de la prosa ensayística, con carácter didáctico, protréptico y moralizante, que tiene su gran desarrollo en los siglos IV-III a.C. y que aumentará mucho su cultivo en la época grecorromana. Será en el siglo IV a. C. cuando más se cultive la prosa literaria, bajo el influjo de la sofística. Es con

(9) Para la época del helenismo, véanse los dos trabajos de M. Brioso: "Sobre la poética y los límites del helenismo" en el primer número de *Excerpta Philologica*, Cádiz, 1990, 19 pp. Y "Algunas consideraciones sobre la 'poética' del helenismo", en *Cinco lecciones sobre la cultura griega*, Sevilla, 1990, de varios autores, en pp. 31-70.

(10) A propósito de este género, véase más adelante.

Aristóteles cuando el término *sunagghiv* –empleado como síntesis filosófica en Platón– llega a tener un uso corriente de «reunión de materiales» y de su elaboración en una exposición continua, con una cierta pretensión literaria. Después de Aristóteles se acudirá a este género en trabajos de historia, de filosofía y en la serie antigua de biografías de los filósofos¹¹. En el género protréptico, el verdadero continuador, en prosa, es Isócrates quien, bajo forma nueva, conserva el espíritu de exhortación hesiódico, Platón cultivó ampliamente el género¹², y también Aristóteles con su *Protréptico* y *A Nicocles*.

Prosa o verso pueden ser diferentes moldes, con los mismos y otros contenidos, con fines semejantes. Plutarco mismo¹³ es

(11) A esta tradición pertenece, entre otros, el *epítome* de Plutarco. El *επιτομή* en el sentido griego de ‘resumen o compendio’ de una obra extensa, que expone lo más fundamental o preciso de la materia tratada.

(12) Véase, sobre los textos de Platón de carácter protréptico, la obra de A. J. Festugière, *Les trois ‘Protreptiques’ de Platon: Euthydème, Phédon, Epinomis*, Paris, 1972.

(13) En *De Pythiae oraculis* (*Sobre los oráculos de la Pitia*), 24, 406B-E, Plutarco, un escritor ya maduro, –ésta es una de sus últimas obras–, observa los cambios de forma sufridos por los géneros literarios en su tiempo, investiga e interpreta las causas que él cree han llevado a esa situación. Dice: *Pues el empleo del lenguaje se parece a la circulación de la moneda: la moneda que es familiar y conocida es también aceptada, aunque tome diferente valor en diferentes tiempos. Así pues, hubo un tiempo en que los hombres empleaban la moneda de los versos, melodías y cantos, y reducían a forma poética y musical toda la historia de la filosofía y, en una palabra, toda experiencia y hecho que requiriese una expresión más elevada. Pues no sólo en el presente apenas unos pocos escuchan, y en los tiempos de entonces todas las gentes prestaban atención y se complacían con los cantos, –los pastores y los labradores y también los pajareros, como dice Píndaro (Ist. 1,68)–, sino debido a su aptitud para la composición poética, la mayor parte de los hombres por medio de la lira y del canto reprendían, se hablaban con franqueza y se exhortaban, alcanzaban sus fines por medio de mitos y proverbios, y además componían himnos, súplicas y peanes en honor de los dioses en verso y en cantos, unos gracias a su talento natural, otros debido a la costumbre (...). Pero como la vida dio un cambio a la vez que las circunstancias y los temperamentos de los hombres, el uso iba desterrando lo superfluo, suprimía las horquillas de oro y quitaba las delicadas túnicas largas y, en una ocasión, hizo cortar los cabellos demasiado largos y desató el coturno; los hombres se acostumbraban –y no era mala cosa–, a oponer al exceso de lujo la sencillez, y a estimar en el adorno lo llano y lo sencillo más que lo elevado y lo afectado. Así la lengua también sufre un cambio y se despoja de sus finezas, la historia descendió de los versos como de un carro, y a pie en prosa distinguió especialmente la verdad de lo fabuloso. La filosofía, apreciando más lo claro y lo didáctico que producir asombro, realizaba su investigación por medio de la prosa* (M. García Valdés, *Obras morales y de costumbres*, Madrid, Akal, 1987, pp. 194-6).

consciente de ese cambio y justifica el paso del verso a la prosa y la desaparición de los géneros poéticos antiguos¹⁴. No obstante, igual él que Platón, no dicen casi nada de los diferentes géneros en prosa. Plutarco la opone a la poesía, y en ella entran toda clase de formas literarias en prosa.

II. Plutarco entra de lleno dentro de esa larga tradición que hace sobrevivir y renacer la civilización griega con nuevas orientaciones y con nuevos moldes, hacia el futuro. Tal vez la época en la que le tocó vivir a Plutarco, s. I-II d.C., y el siglo siguiente, es la más consciente de esa tradición, y le caracteriza, principalmente, el respeto a ella. Los escritores griegos de la época del imperio romano evalúan la larga tradición filosófica y cultural de Grecia. Las obras griegas antiguas se convierten en modelos del mundo grecorromano¹⁵. Enseñar es el trabajo creador de estos siglos¹⁶.

Se hace presente el concepto de *paideia* en el sentido general del servicio que la civilización griega presta al mundo romano¹⁷. La expresión estrictamente literaria del concepto de la *pai-*

(14) Una visión de conjunto, breve y útil, de las circunstancias socio-políticas del mundo grecorromano, bajo la sujeción política del imperio romano en expansión, nos la da el manual de R. Cantarella, *La Literatura griega de la época helenística e imperial*, Buenos Aires, 1972, pp. 183-9 (la edición original en italiano es de 1968).

(15) Véase H. I. Marrou, *Historia de la educación en la antigüedad clásica*, Buenos Aires 1958, en los capítulos: "Panorama de la educación clásica en la época helenística", "La enseñanza superior: la retórica", "Roma y la educación clásica". En ellos se hace notar, resumidamente, cómo la filosofía, la ciencia y la retórica siguen siendo griegas en el mundo grecorromano.

(16) Cf. B. P. Réardon, *Courants Littéraires grecs des II^e et III^e siècles après J.C.*, Paris 1971, con abundante bibliografía; en "La littérature, vue d'ensemble", pp. 12-30. Y Marrou, o. c., pp. 73-110.

(17) Téngase en cuenta para todo lo que significa el término *paideia* hasta el s. IV a.C., la fundamental obra de W. Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, Mexico - Buenos Aires, 1962² (ed. original en alemán, 1933). Precisamente el libro cuarto, dedicado al conflicto de los ideales de cultura en el s. IV, es muy útil para entender la conmoción y transformación que sufren los últimos años del s. V y el s. IV, en los aspectos políticos y culturales, siglos que ayudan a comprender la importancia que va a tener el término en su sentido pleno, durante varios siglos; y así entender mejor la historia literaria del mundo grecorromano.

paideia es la doctrina de la *mimesis*, en el sentido general como «referencia al patrimonio literario griego», representado por las obras maestras.

En los siglos de la época imperial grecorromana la fuerza motora de la creación son el didactismo, el moralismo y la *mimesis*, bajo la fuerza activa y constante de la retórica, con los ejercicios de escuela, los *progumnasmata* y las *melevtai*¹⁸. En Plutarco, por su propia educación, en lo formal, se dejan notar la corriente aticista y la enseñanza retórica¹⁹, pero se mantiene en un equilibrio entre el filósofo escritor y el escritor filósofo²⁰.

De la producción de Plutarco, desde el punto de vista del contenido, Ziegler²¹ ha hecho una clasificación muy aceptable. Los títulos que nos da el Catálogo de Lamprias²² y otros quince conocidos por tradición indirecta da un total de doscientas sesenta obras, que testimonian, por los meros títulos, la gran variedad en la actividad literaria de Plutarco. El factor común en ellos, tal vez sea ese espíritu crítico, ético y didáctico del autor y su comunicación con el público lector.

(18) Cf. J. Bompaire, el capítulo de "La doctrine de la *mimesis*" en *Lucien écrivain: imitation et création*, Paris, 1958. Y Réardon, o. c., "Paideia et Mimesis", pp. 3-12; y en las pp. 62-154, en los capítulos "La rhétorique: historique", "La rhétorique: l'atticisme", "La rhétorique pure". Véanse los capítulos: de M. Brioso "Introducción" y "Poesía" de la Literatura imperial, y de J. García López los referentes a la "Prosa", en *Historia de la Literatura Griega*, o.c., pp. 989-1004; 1005-1038, respectivamente.

(19) En un trabajo anterior traté de resaltar todo lo que Plutarco aprovecha de los ejercicios retóricos, propios de las escuelas de retórica de su tiempo, para sus creaciones literarias, aunque en él predomine el contenido sobre la forma: "Análisis formal de la biografía en Plutarco", *Athlon satura grammatica in honorem Francisci R. Adrados*, II, Madrid, Gredos, 1987, pp. 323-334. Véase también el trabajo de J. A. Fernández Delgado, "El estilo de Plutarco en la historia de la prosa griega", *Estudios Clásicos* 34, n° 102, Madrid, 1992, pp. 31-63.

(20) Véase Réardon, o. c., el capítulo "La Philosophia", pp. 31-63.

(21) Véase la clasificación, en pp. 85-92, de K. Ziegler, *Plutarco*, Paideia, Brescia, 1965; traducción italiana de M.R. Zancan Rinaldini de la voz 'Ploutarchos von Chaironeia' de la *Realencyclopädie* de Pauly-Wissowa, publicada en el vol. XXI/1 (1951), cols. 636-962; traducción revisada por B. Zuchelli, con actualización de la bibliografía hasta el primer trimestre de 1965.

(22) Véase, Ziegler, o. c., pp. 79-84.

Desde el punto de vista de la forma, si dejamos a un lado los escritos biográficos, que entran igualmente dentro de la inquietud educativa y moralizante del autor y tienen una estructura bien definida y muy repetida en todas sus *Vidas*, el resto de su producción, es decir los *Moralia*, no se atienen a una forma literaria determinada. Un mismo contenido puede tomar formas literarias muy variadas, de estructuras abiertas. Mencionemos las más frecuentes en él.

Principalmente, y ya desde Platón que ha dejado como modelo sus inmortales diálogos, fue muy empleado el diálogo doctrinal; éste simula una conversación entre varios personajes: uno de ellos expone una tesis y responde a las objeciones que le plantean los demás participantes. Esta forma que no pretende presentar el rigor del tratado, ofrece animadamente el haz y el envés de las cuestiones y permite la intervención abierta del factor artístico. El diálogo doctrinal es una amena divagación literaria en la que se exponen las ideas más diversas, filosóficas, políticas e ideológicas, y las interpretaciones de los diversos acontecimientos de la historia y de la cultura.

Plutarco mismo dice, en *De fraterno amore* (12, 484E), que da a su obra la forma de diálogo siguiendo el modelo de la obra de Platón. Tienen forma dialogada dieciséis escritos y constituyen un 45% de la producción que nos ha llegado del autor. Imita conscientemente a Platón, pero sus diálogos, serán otra cosa bien diferente. Platón y Plutarco son personalidades bien diversas, el desarrollo que la forma del diálogo había tenido después de Platón (con el epicureísmo, el estoicismo y la escuela cínica) no había sido en vano, la diversidad ambiental que cada uno vive –ambiente histórico y literario– tienen muy poco en común²³.

(23) Plutarco es más un ensayista que un filósofo. Falta la forma dialéctica de la investigación a través de las preguntas y respuestas, aquel arte de la mayeutica, tan socrático. En Plutarco, los participantes en la discusión, exponen, en discursos más o menos largos, su parecer o solución al tema, pero, no serán, como norma, rebatidos a través del debate, para llegar a la solución que parece ser la más justa o la más verosí-

En segundo lugar, Plutarco, por una vía más próxima a su época –que en el fondo remonta a unos mismos orígenes, aunque con una visión del mundo y del hombre bien diferente, a través del camino recorrido por la evolución del pensamiento griego en el helenismo–, entronca con el pensamiento cínico y estoico que toma como forma propia de su actividad la «diatriba», en el sentido de «conversación», «discusión»²⁴, en prosa, que es una disertación sobre lugares comunes de la moral, al estilo de Bión Borístenes (325-255 a.C.) que fue discípulo de Teofrasto y del cínico Crates²⁵. Plutarco en los escritos filosófico-morales –unos treinta y cinco que representan un 32% del complejo grupo de los *Moralia*–, aunque no emplea el término «diatriba», se acerca mucho a ella en la forma y en los temas que desarrolla. Junto con otros autores, Epicteto, Arriano, Marco Aurelio, constituyen el grupo de los más grandes moralistas de esa época, y cultivadores del género.

Por otro lado, dentro de la línea de investigación de la escuela aristotélica, continuada en la historia literaria del mundo helenístico (crítica literaria, biografía, filología, etc.), con intereses científicos –aunque los principales representantes para esa época son Ptolomeo y Galeno–, Plutarco se

mil. En sus diálogos, los discursos se suceden, de tal modo que según se acerca el final aumentan los contenidos de 'verdad', en boca de uno de los participantes que hace de maestro, que no suele coincidir con el mero narrador. Plutarco tiene, tal vez, una mayor seguridad y convicción personal, o bien es más escéptico que Platón en el método dialéctico.

(24) La diatriba era una clase de predicación popular, siempre en relación con la enseñanza. Supone un auditorio que reacciona a las palabras del maestro, de ahí se deriva su carácter vivo, su tono apremiante y sus procedimientos: apóstrofe, la interrogación, la objeción para rebatirla, el apólogo y la multiplicación de ejemplos sacados de la historia o de la leyenda. Cf. A. Bravo, *Hellenistic Moralists and the New Testament*, W. Haase (ed.), II 26, 1 (1992), págs. 267-333; sobre la diatriba, en "The Diatribe", en págs. 313-320. Con abundante bibliografía.

(25) Otro predicador es Menipo de Gádara (vive en la segunda mitad del s. III a. C.), esclavo de origen, discípulo del cínico Metrocles, se le considera el inventor del género llamado 'serio-jocoso', de la sátira filosófica y moralizante, expresada en una forma mixta de prosa y verso, género muy imitado en Grecia y Roma.

ocupa también de las ciencias físicas y biológicas y de erudición histórico-arqueológica o de carácter de anticuario; en estos escritos la exposición puede tomar apariencia retórico-escolástica en forma de discurso continuo, en un estilo impersonal.

Con todo, las formas literarias para él no se agotan en éstas, son muy variadas, y aparecen enlazadas en una misma obra, siempre de acuerdo con esa meta educativa; se puede decir que en los escritos de Plutarco coincide el arte literario y su didacticismo. Pueden tomar la forma de carta, diálogo, relato, discurso, catálogo, biografía y otros. La forma no va a definir al autor –en otros escritores de la época se da esa misma variedad–, sino su visión de los contenidos y su actitud como escritor para un público lector.

III. Pasemos al análisis de tres obras de Plutarco, en forma de diálogo: *De genio Socratis* (*Sobre el demon de Sócrates*), *Amatorius* (*Sobre el amor*) y *De Pythiae oraculis* (*Sobre los oráculos de la Pítia*).

Tienen en común la forma dialógica, en los tres se trata de reproducir una conversación que ha tenido lugar en el pasado; se crea un ambiente que sirve de marco para el encuentro de los participantes en el diálogo, y a propósito para el tema principal que se va a desarrollar; en los tres hay un pequeño prólogo. El autor crea, artificialmente, el diálogo, como pretexto, para exponer los contenidos que le interesan y su interpretación personal. Plutarco se vale, con gran acierto, de un género, de gran tradición, como forma literaria de escritos de carácter ensayístico, con cierta pretensión filosófica.

El diálogo *De genio* se abre, a modo de prólogo, con las palabras de Arquedamo –huésped de Cafisias en Atenas– que pide a Cafisias, hermano de Epaminondas, que le cuente a él y a otros atenienses distinguidos, lo que ocurrió en la reciente liberación de Tebas (379 a.C.) y las discusiones filosóficas que se

desarrollaban a la vez²⁶. Hay un traslado en el tiempo, Plutarco intenta revivir un momento histórico del siglo IV a. C. Arquedamo, recordando los hechos ya bien conocidos, por él y por su auditorio, le dice que comience con la vuelta de los desterrados y el asesinato de los tiranos oligarcas. A partir de ese momento Arquedamo ya no vuelve a hablar ni los demás oyentes; sólo, en tres ocasiones, Cafisias apostrofa a Arquedamo

(26) Resumimos el argumento con los principales acontecimientos de *De genio*. El lugar de la acción es Atenas, donde están los exiliados tebanos, y Tebas, tomada por los espartanos, donde se encuentran los conjurados, ciudadanos tebanos, con el fin de echar a los espartanos de la ciudad. Un mensajero que llega de Atenas informa a los conjurados que los exiliados llegarán al atardecer y le dicen dónde deben alojarse. Se suceden una serie de encuentros entre los conjurados y los jefes de los espartanos, cuyo secretario Filidas, es cómplice con los conjurados. En casa de Simias, lugar de encuentro de los conjurados, están esperando a Simias que, en ese tiempo, ha intentado salvar a un demócrata, Anfiteo, prisionero y a punto de ser ejecutado. Entre tanto, se habla de una inscripción hallada en las excavaciones hechas por los Espartanos en la tumba de Alcmena, en Haliarto, patria de Filolao, uno de los conjurados. Inscripción en caracteres desconocidos y que había sido enviada una copia a los sacerdotes de Egipto para su interpretación. Simias llega abatido, porque ha fracasado en su intento; como hace poco que ha regresado de Egipto, se le pregunta si se ha logrado leer la inscripción: contiene, según él, un mandato de los dioses a los griegos, para que se unan y desistan de las disputas, y dejen las armas y se entreguen a las Musas y a los debates. La conversación se interrumpe con la llegada de Epaminondas y un extranjero, adepto al pitagorismo, que quiere agradecer a aquél el buen trato que ha dado en su vejez a Lisis, otro pitagórico célebre. Ambos piden que los presentes juzguen sobre el tema que venían tratando: si se debe aceptar un don. Epaminondas, frente al extranjero, sostiene que debe ser rechazado, para no caer en la tentación de provechos injustos. Se produce un inciso con un mal presagio a través de un sueño de uno de los conjurados que llega a casa de Simias. Se critican las prácticas supersticiosas del extranjero, frente al modo de actuar de Sócrates, franco y sencillo. Uno de ellos replica que, después de todo, Sócrates tenía también un *demon*. Simias da su parecer sobre el *demon* de Sócrates, y cuenta el mito de *Timarco* (cc. 20-23). El extranjero concluye la discusión combinando las explicaciones de los dos últimos interlocutores. Según están reunidos, dispuestos a actuar, repentinamente, la conjura parece descubierta, por la llegada de dos servidores de los oligarcas; pero, no es así, y los conjurados se dividen en dos grupos para llevar a cabo la acción. Un último incidente que puede desbaratar sus planes: una carta es enviada al jefe espartano, que está en un convite, en la que se le cuenta todo lo que está tramado; él considera que nada es tan importante que no pueda esperar a ser leído al día siguiente, y sigue en el goce del banquete. Los conjurados tienen un éxito total: matan a los jefes de los espartanos. La guarnición capitula y las tropas se retiran.

(577B; 595B, D; 596D). Los nueve interlocutores, en la ficción creada, parecen ser, excepto alguno, personajes reales que intervinieron en la conjura, para liberar la ciudadela de Tebas que estaba en poder de los espartanos y para restablecer el régimen democrático.

Amatorius y *De Pythiae oraculis* tienen una estructura análoga con un corto diálogo introductorio. En *Amatorius*, Flaviano y otras personas de las que él es portavoz piden a Autobulo, hijo mayor de Plutarco, que les cuente la conversación sobre el amor que tuvo lugar en otro tiempo, en el santuario de las Musas del monte Helicón, entre Plutarco y un cierto número de sus amigos²⁷. En cuanto Autobulo se convierte en el narrador de la conversación, ya no aparecen Flaviano ni los otros oyentes. Autobulo es el narrador fiel²⁸, no interviene en la conversación entre los ocho interlocutores. Uno de los cuales es Plutarco, que hace de maestro; es el guía del diálogo, sus intervenciones son más numerosas y más largas que las de los demás.

De manera muy semejante, en *De Pythiae*, Basilocles pide a Filino que le narre la conversación que tuvo lugar y quiénes participaron con motivo de la visita a Delfos del extranjero Diogeniano. La charla se dio mientras subían la Vía Sagrada del Santuario de Delfos, a la vez que iban viendo los monumentos, situados a uno y otro lado, dedicados al santuario por las ciudades y por grandes personajes. Basilocles se limita a provocar el relato que contará Filino, quien estuvo presente en esa circunstancia, luego no vuelve a aparecer; es Filino el narrador, e interviene también en la conversación, junto con otros cuatro

(27) Autobulo conoce la conversación porque su padre se la ha contado, ya que tuvo lugar poco después de casarse Plutarco, quien fue a Tespias con su joven esposa para hacer un sacrificio al dios Eros, en la fiesta en honor de este dios (τα; ἡμετέρεια); le acompañaron algunos amigos, compatriotas de Queronea, y allí se encontraron con otros amigos beocios y extranjeros.

(28) Comienza la narración así: *Hace mucho tiempo, antes de que nosotros nacióramos, mi padre, casado recientemente con mi madre....*

participantes, de los cuales Teón hace el papel del maestro, el que Platón daba a Sócrates, y habla como si fuese Plutarco mismo²⁹.

Los personajes que intervienen en las conversaciones están bien caracterizados, muchos son personajes históricos, y, en todo caso, dotados de un gran realismo, y quedan bien definidos individualmente. Gran maestría demuestra Plutarco en el dramatismo que logra en estos diálogos:

1. Los fines que se propone Plutarco³⁰ en *De genio*, si nos atenemos a lo que se nos dice en el capítulo uno, que es a modo de prólogo, es dar a conocer, por un lado, las causas y los detalles de la empresa que ha consistido en la liberación de Tebas, acciones llevadas a cabo gracias a la audacia reflexiva, al valor y, en una palabra, a las virtudes de unos hombres. Y, por otro, las conversaciones que tuvieron lugar en esas circunstancias. Es más, Cafisias, el narrador, dice a Arquedamo que como son tantas las acciones y las discusiones filosóficas y quiere que le cuente todo, debe decirle desde dónde comienza. Los temas son, por lo tanto, la acción y la discusión filosófica; los personajes que destacan son los héroes de la conspiración, a la vez, filósofos, luchando por la libertad; entre ellos sobresalen:

(29) Plutarco pone, como vemos, un gran esmero en describir y crear un ambiente, en el que tiene lugar la conversación: en *Amatorius*, diálogo comparable a *Fedro* y *Símposio* de Platón, cuyo tema es el amor -Plutarco defiende en él el amor conyugal-, se sitúa la conversación cuando Plutarco acude a Tespias con su esposa y amigos íntimos a ofrecer un sacrificio al dios Eros. Para conversar tranquilamente y en un lugar apropiado, se retiran hacia el Helicón y acampan junto al santuario de las Musas. En *De Pythiae*, cuyo tema es la inspiración profética, la conversación tiene lugar en el santuario de Delfos, en el diálogo vemos vibrar gran optimismo y la propia fe y personalidad de Plutarco. En *De genio Socratis*, comparable al *Fedón* de Platón, no se refiere a acontecimientos contemporáneos de Plutarco, crea la ficción de que el narrador repita, en Atenas, la conversación, pero los sucesos históricos y la conversación filosófica han tenido lugar en Tebas en 379 a.C. Los ambientes de los tres diálogos son cuidados con todo detalle, Plutarco los conoce muy bien, pertenecen a su experiencia vital (la ciudad de Tebas, la ladera del Helicón y el santuario de Delfos).

(30) Véanse las diferentes interpretaciones que ha habido, en la Introducción de J. Hani, *Plutarque. Oeuvres Morales*, Paris, Les Belles Lettres, 1980, p. 60 y ss.

Epaminondas que encarna el héroe virtuoso; es idealizado por Plutarco, como un hombre incorruptible, en quien se da la unión de la filosofía y de la política; no está de acuerdo en el medio del que se valen para lograr la liberación (a través de la muerte fratricida). El otro personaje destacado es Simias, que pertenece activamente a los conjurados, pero su papel es tan importante y más, tal vez, como filósofo; es quien da, al final, la explicación más plausible del fenómeno de la voz que Sócrates oye. Simias, que nos recuerda al Sócrates del *Fedón* y de *Fedro*, acaba de llegar a Egipto y recibe a sus amigos en su casa, de la que no puede salir por su enfermedad y porque participa en la conjura; como Sócrates aconseja viajar a sus discípulos (*Fedro*, 78A) y los recibe en su prisión, de modo semejante obra Simias; igual que Sócrates, termina su discurso con un mito que utiliza con el mismo objetivo (589F; cf. *Fedro*, 108D). En el fondo, el tema es la liberación de Tebas y la liberación del alma, ejemplificado en el alma de Sócrates, a través de la virtud. Los démones son almas liberadas de la generación que exhortan a los hombres a la virtud³¹. Es decir, el tema es el de la libertad en la acción y en la reflexión: en la política y en la filosofía; la acción debe llevar a desarrollar la virtud. Por medio de la inscripción, que le sirve de pretexto para introducir el tema del *demon*, se dice indirectamente: «los griegos deben vivir en paz y en reposo, debatiendo siempre la filosofía, deponiendo las armas y poniendo como árbitros a las Musas y a la razón en los problemas de la justicia».

Plutarco trata el mismo tema de la liberación de Tebas en la *Vida de Pelópidas*. El examen de las diferencias que hay entre uno y otro relato se explican por la diferencia de géneros literarios adoptados: la biografía y el diálogo doctrinal; en el diálogo el autor presenta un verdadero drama. El relato de la conjura se concentra en el día que precede a la noche de la acción, y el carácter de representación de los acontecimientos, en escenas,

(31) Es una idea pitagórica, ya conocida de Platón: *Fedón*, 107D-108B; 113D-121B.

muchas de gran patetismo, es muy marcado; hecho que también se deja ver en la caracterización cuidada de los personajes que participan en el diálogo y en el cuidado en describir con gran detalle los diversos lugares en que tiene lugar la acción (en la ciudad, en casa de Simias, en la prisión, en el gimnasio, en la calle, en casa de Caronte, donde los conjurados se encuentran con los exiliados que llegaron de Atenas, y el lugar donde son asesinados los oligarcas).

El objetivo primero de la obra es *quasi* filosófico, se trata de discutir el tema del *daimon* socrático, pero Plutarco no desaprovecha la ocasión, y, a través del marco histórico y del ambiente dramático³² que crea, glorifica a sus compatriotas, elogia a Epaminondas, y expone la versión tebana de los hechos, que es su propia interpretación de los acontecimientos históricos. El tema y las intervenciones del autor presentan un planteamiento netamente ensayístico.

En *De genio*, a través del narrador, que ha tomado parte en la conjura, y de las circunstancias concretas de los sucesos, el autor logra que los personajes estén, constantemente, en una tensión expectante grande, y crea un suspense, que hace de este diálogo, junto con el *Amatorius*, los de mayor dramatismo. Están presentes los siguientes elementos que contribuyen a ello: llegadas súbitas inesperadas, intento frustrado de salvar a un compañero prisionero, preparación de los acontecimientos y cumplimiento exacto de los detalles (invitación que hacen a Arquias a un banquete donde se debe emborrachar, momento culminante en el que deben actuar), existencia de malentendidos; hasta el final, las acciones se suceden en una gradación, cada vez más llenas de

(32) Hay un momento en que la acción se interrumpe por la entrada del tebano Epaminondas y el extranjero Teanor, éste pide a los presentes que juzguen sobre la discusión que sostienen entre los dos, porque no puede convencer a Epaminondas de que acepte el dinero que él le ofrece como un don. En esa discusión, Epaminondas termina con un himno a la pobreza; Plutarco se vale de este recurso para pintar y ensalzar la virtud del general tebano.

riesgos, inseguridad y expectación; el colmo es la carta donde todo podía quedar desbaratado, pero no es así. De los treinta y cuatro capítulos, el tema filosófico-religioso está intercalado, dentro de esa trama tensa y accidentada de la conspiración, y otras acciones y temas menores, en los capítulos 8-12, 20-23 y 24. Está bien encajado, entre los acontecimientos, bajo algún pretexto de las circunstancias materiales reales de aquel ambiente. Destaca la habilidad del autor para aunar y tratar, de un modo natural y espontáneo, dentro de ese ambiente que se palpa de angustia y de alarma continua, la acción y la reflexión filosófica, con una visión personal de todo, propiamente ensayística.

En cuanto a los elementos de composición, predominan los del drama: el diálogo, más propio de una tragedia, por la intriga de la conspiración tebana que abarca toda la obra; dentro del diálogo, hay otras formas narrativas menores, que tienen una unidad entre sí, y que cumplen a su vez una función de contenido y de coherencia interna dentro de la obra, y que recuerdan a los ejercicios retóricos de escuela: evocación del debate entre la virtud ($\alpha\lambda\eta\theta\epsilon\iota\alpha$) y la suerte ($\tau\upsilon\chi\eta$) para conquistar la verdad interior (c. 1); exégesis de una inscripción que entronca con el *aition* helenístico (cc. 5-7); discusión filosófica sobre el *demon* (cc. 9-13); el $\alpha\lambda\gamma\omega\mu\alpha$ sobre la riqueza y la pobreza, que tiene la estructura de un discurso judicial, con un elogio de la pobreza y de manera indirecta una loa a Epaminondas (cc. 13-15); preparativos de la conjura, con una exposición dialógica viva (cc. 17-19); sigue la forma de discurso filosófico sobre el *demon* (c. 20); opinión de Simias de forma discursiva monológica continua (c. 20); Simias, haciendo notar la diferencia entre su propia exposición y lo que va a contar a continuación, acude al mito³³,

(33) Simias dice expresamente: *En cuanto a la que hemos oído contar a Timarco de Queronea sobre este tema, no sé si se parece más a los mitos ($\mu\upsilon\theta\omicron\iota\varsigma$) <y a una ficción o> a discursos racionales ($\lambda\omicron\gamma\iota\sigma\iota\varsigma$), y es mejor guardar silencio. El interlocutor le pide que lo cuente y dice: de hecho lo mítico ($\tau\omicron\mu\upsilon\theta\omicron\iota\varsigma$), si no de una manera demasiado exacta ($\epsilon\iota\lambda\iota\mu\iota\tau\iota\ \lambda\acute{\iota}\nu\alpha\iota\ \alpha\lambda\gamma\epsilon\iota\beta\omega\varsigma$), sí de alguna manera toca la verdad ($\alpha\lambda\lambda\ \eta\ \epsilon\lambda\tau\iota\mu\iota\ \alpha\lambda\eta\theta\epsilon\iota\alpha\ \gamma\alpha\upsilon\epsilon\iota\ \tau\eta\varsigma\ \alpha\lambda\lambda\eta\theta\epsilon\iota\alpha\varsigma$). Véase para el texto griego, *Plutarque. Oeuvres Morales*, por H. Hani, Paris, Les Belles Lettres, 1980, p. 107.*

ello parece un recurso, cuando la explicación racional es imposible³⁴; nos ofrece, en un discurso continuo, el relato mítico³⁵ (cc. 21-22), que da, dentro de la coherencia de la obra, la explicación de la existencia de los *démones*, y a la vez coopera en el elogio a Epaminondas; sigue la opinión del extranjero Teanor, que cuenta su propia experiencia, con una serie de símiles, pertenecientes a la tradición literaria –una muestra de erudición del autor–, que los toma como argumentos para confirmar y exhortar a creer en la existencia de estos hombres divinos que oyen la voz de los dioses (c. 24). A partir de aquí, hasta el final, el texto vuelve a la forma de diálogo, con gran dramatismo, que emplea para el relato de los sucesos de la conjura: cuenta todas las peripecias, desde la llegada de los desterrados y la reunión de todos los conjurados, hasta que matan a los oligarcas y liberan la ciudad (cc. 25-34).

Destaca en la obra la búsqueda de contrastes expresivos, vinculados a los géneros dramáticos; está constituida, en gran parte, por cuadros escenificados, se manifiesta también esa tendencia dramatizante en las oposiciones entre los personajes, psicológica y dialécticamente enfrentados. El autor demuestra tener una gran habilidad artística.

El análisis detallado de las estructuras compositivas deja ver la dinámica argumental del texto y da cuenta de las particu-

(34) Ese proceder lo vemos en Platón, *Gorgias*, 523 a.

(35) Relato mítico que cuenta las visiones que Timarco, en un éxtasis, tiene cuando desciende al Antro de Trofonio, oráculo famoso, en Lebadea; en él desarrolla creencias pitagóricas sobre la escatología de las almas; el relato parece de origen pitagórico. Este pasaje recuerda en el modo de tratar el mito a *Fedro* de Platón, 108d. Sobre el contenido y significado del mito, sobre la relación de Plutarco con el oráculo de Trofonio, próximo a Queronea, su ciudad natal, y la importancia que tiene en su obra, así como sobre las interpretaciones y sobre los paralelos chamánicos e hindúes, puede verse la introducción de Hani, o. c., pp. 53-58, y notas p. 108, y pp. 226-231, con bibliografía adecuada. El mito tiene una función dentro de la sintaxis narrativa de la obra: es la explicación –más convincente para Plutarco– del fenómeno de la presencia de los ‘démones’: son almas liberadas de la generación que exhortan a determinados hombres a la virtud. Véase también en Platón, *Phed.*, 107d-108b, 113d; *Rep.*, X. 617e, 620 d-621b).

laridades que el discurso plutarqueo revela en esta obra: una pluralidad de elementos compositivos, dentro de la unidad aparente que le presta el diálogo. Por el planteamiento de los contenidos y las intenciones del autor, escritor e intérprete de los temas tratados, es realmente una obra de carácter ensayístico.

2. En *Amatorius*, tras el prólogo, en el que presenta el tema de la conversación y el lugar concreto donde se dio –aunque no entra, como se dice en la obra, a describir el paisaje natural que le rodea–, el autor introduce los personajes, que le sirven para plantear el tema de las diversas relaciones amorosas (heterosexual y homosexual, en sus diferentes modalidades). Crea una ficción, los amores de Ismenodora y Bacón, que son un pretexto y proporcionan, a la vez, gran interés, dadas las características personales de uno y otro: Ismenodora, noble viuda, rica, que ha tenido otros pretendientes de su clase, y de buena conducta, se enamora de Bacón, joven, hijo de una amiga suya, y amado por otros dos hombres, Antemión y Pisia. Las circunstancias eran un tanto raras, por la diferencia de edad y la clase social de la mujer; pero aún sorprenderán más ante el rapto de Bacón por parte de Ismenodora. El carácter dramático de la obra lo expresa el propio autor; después de una invocación a la madre de las Musas, Mnemosine, dice:

El motivo del que partieron estos discursos, reclama un coro y necesita de una escena por su carácter patético, no le falta ninguno de los elementos del drama. Roguemos sólo a la madre de las Musas que nos asista benévola y nos ayude a recobrar fielmente el relato (749A-B).

Se discute sobre la conveniencia o no de tal relación amorosa: como los defensores de Ismenodora y los amantes de Bacón no se ponen de acuerdo, debido a su apasionamiento, eligen como árbitros a Plutarco y a los otros presentes, entre los que había un partidario de Antemión (Dafneo que argumenta en favor del amor heterosexual), y otro de Pisia (Protógenes, defensor convencido del amor entre los hombres, ya que pro-

duce la amistad y la virtud). El tema está servido, y la forma toma la apariencia de un discurso judicial. En plena discusión (c. 10), les llega la noticia de que Ismenodora, convencida de que el joven la amaba y estaba coaccionado por sus amigos, decide raptar a Bacón y preparar la boda. Esa circunstancia produce un interés y enardecimiento mayor en el debate. Plutarco, al final, defiende que el amor heterosexual y el amor homosexual no son esencialmente diferentes. Eros no es, como algunos creen, un deseo desordenado, eso es no conocer su esencia, que lleva al amante incluso al sacrificio por el amado. La unión con una esposa es, igualmente, fuente de amistad y sirve de iniciación a grandes misterios. La conversación, como en una buena comedia, termina cuando están llegando a Tespías, y se conoce la noticia de que los novios van a celebrar la boda y todos, incluso los rivales en el amor, asisten a la ceremonia, y Piasias con una corona y un manto está dispuesto a abrir el cortejo a través de la plaza pública hasta el dios Eros. Bien decía el autor, estamos ante una comedia, aunque no representada; en los capítulos 3, 7, 10-11, 13 y 26, se nos informa de lo que está ocurriendo; los interlocutores funcionan como los espectadores que conversan y discuten la actuación concreta de Ismenodora y Bacón, que les da motivo para tratar el tema de fondo, que es el amor en sus distintas modalidades; Plutarco, siguiendo a Platón (c. 19, pasaje en que todos le piden que explique la doctrina de Platón sobre Eros), lo orienta hacia el amor divino, es decir, inspirado por un dios; tema que ocupa gran parte de la obra. En el capítulo veintiuno, cuando el propio Plutarco llega a momentos elevados en su discurso, en el elogio de Eros, dice: *estas consideraciones son tema que va más allá del de la presente conversación...*, pero seguirá en su desarrollo, y a partir de aquí, precisamente, con el argumento fuerte: *el amante de la belleza y de la virtud no decide sus amores por diferencia de sexos*. Ello le permite inclinarse en una dirección: con numerosos ejemplos de amores de esposos felices defiende el amor del hombre por la mujer, el amor conyugal.

Observamos cómo Plutarco fusiona, de modo hábil, los géneros y subgéneros: el diálogo, la comedia nueva, el mimo, el *ajwv* de los dos amores –los defensores del amor homosexual y los del amor heterosexual–, el encomio de Eros –donde las citas se acumulan y el texto adquiere un aspecto retórico y poético especial; hay incluso un *kwvcs* festivo, al final de la obra, cuando van juntos con el cortejo por la plaza pública hacia el dios, que recuerda en todo al final de una comedia en que el coro desfila tras una escena de triunfo y boda (así, en la *Paz* y en las *Aves* de Aristófanes). Plutarco debería defenderse, como le ocurre a Luciano, del reproche de haber contaminado el diálogo tradicional, grave y serio, con la comedia nueva³⁶. Estamos, una vez más, ante una obra que queda definida, en el planteamiento de los contenidos, por ese carácter abierto e inacabado, y por la interpretación que el autor da de ellos a un público lector, de tipo netamente ensayístico. Bajo el punto de vista formal, con los recursos retóricos y artísticos, propios de su época, el autor logra una obra acabada y perfecta, que se acerca más a la comedia o al mimo, con un tono coloquial, humano, reflexivo, y a la vez, lleno de buen humor, que al tratado filosófico. Es algo nuevo, fruto del talento de un autor, que tiene una formación retórica, que le capacita para escribir de manera libre y autónoma.

3. *De Pythiae oraculis* está impregnado de un optimismo y entusiasmo grandes. La ficción está dotada de un gran realismo a través de la visita del extranjero Diogeniano al santuario de Delfos; en este caso el tema es el de la inspiración profética: la mediocridad y pobreza con que se expresan los oráculos del dios Apolo. Aunque para el autor es un tema abierto³⁷ a futuras

(36) Luciano, de la misma época que Plutarco, en el discurso de la *La doble acusación o los tribunales*, (Divs *kathgoroumenos* h[*dikasthria*), es acusado por la Retórica y por el Diálogo. Ella, la Retórica, de haberla abandonado, después de tanto bien como le ha hecho. El Diálogo, por haberle despojado de su vestimenta grave y de haberle puesto otra cómica y satírica.

(37) Véase en 21, 404 B, dice: *merece la pena que hablemos de estos temas en otra ocasión; en el presente recordemos en breve lo que aprendimos.*

discusiones, en esta obra logra una inspiración y argumentación persuasiva que le da apariencia de obra rotunda y acabada. El diálogo adquiere un ritmo más lento, en su primera parte: el paseo tranquilo a través de los monumentos de la Vía Sagrada provocan el ritmo y la estructura de los contenidos: el tema de la inspiración se va intercalando entre los comentarios a los monumentos-ofrenda que van contemplando ordenadamente a un lado y otro de la vía. Hasta el capítulo diecisiete, la descripción de los tesoros, con algunas digresiones, es la columna vertebral del relato dialógico. La forma dialogada acaba cuando termina el paseo; desde algo más de la mitad de la obra no siguen caminando, toman asiento y la forma expositiva cambia. El autor, gran amante de ese lugar, nos recrea haciéndonos imaginar una vista general desde el templo de Apolo. En ese punto, sentados en las gradas del templo, el extranjero Diogeniano, posponiendo lo que aún falta por ver, propone retomar de nuevo el tema central: la causa que hizo cesar de profetizar a la Pitia en versos épicos o en otros versos (cc. 17-30). El marco geográfico, como se nos dice, viene en ayuda de una solución al debate: el templo, un santuario de las Musas, próximos al lugar donde el agua de la fuente surge³⁸. A partir del capítulo diecinueve hasta el final (c. 30), Filino, el narrador, deja la palabra a Teón, que expone el pensamiento de Plutarco; su discurso lo ocupa todo, en un *crescendo* en brillantez del razonamiento y en la manifestación de la satisfacción personal por haber dado al santuario gran dedicación, de agradecimiento por la prosperidad de Delfos, de contento por el

(38) En este diálogo encuentran una solución brillante y segura los problemas que se plantean y los que ya había planteado el autor en *De defectu oraculorum*, *Sobre la desaparición de los oráculos*, acerca de la inspiración poética. Logra una armonía entre la filosofía y la teología. Teón, quien hace de maestro en el diálogo, explica cómo el dios no es el que compone los versos, sino el que proporciona el origen del impulso adivinatorio; el alma de la Pitia es el instrumento del dios. La expresión lingüística es obra de la Pitia; la forma poética era más adecuada y natural para la época antigua. Véase, *supra*, nota 13.

momento histórico de su patria y por las condiciones del oráculo. Sólo en alguna ocasión, se dirige, con el verbo en segunda persona (21, 404D), y apostrofa al extranjero Diogeniano (23, 405F). La viveza en la narración la logra con las citas, preguntas retóricas, pero especialmente, con el propio tema, que ha hecho vibrar al autor con la fibra más personal y con la autenticidad de la experiencia vivida, de la reflexión de la madurez y de la plena convicción.

Desde el punto de vista formal, se pueden ver en la obra diversas formas de composición:

En una primera parte, el prólogo dialogado y el diálogo propiamente dicho, entre cinco interlocutores, acompañados de los guías de la visita que van también diciendo sus parlamentos; el diálogo está constituido por los elementos siguientes: la descripción de los monumentos, en un orden, se puede decir, topográfico, las variadas historias sobre algunos de ellos, digresiones (sobre el pintor Pausón, c. 5, 396E), descripciones detalladas o *écfrasis*, explicaciones curiosas –unas científicas, otras pertenecientes a la sabiduría popular, otras históricas o míticas–, con las que pretende enseñar y ser ameno (por ejemplo, la explicación del color azulado del bronce, o su oxidación (cc. 2-4); se inserta un inicio del tema sobre la forma de expresión de los oráculos, aunque la discusión queda aplazada (cc. 5-7); sigue la conversación con una relación extensa de lo que van visitando (cc. 8-16); en conexión con lo que se ve y se comenta, surge el tema del origen de la primera Pitia (c. 9).

Una segunda parte (cc. 17-30), con un ritmo más rápido, está constituida por una exposición teológico-filosófica, con incursiones a la realidad, por medio de un diálogo y un discurso seguido, que continúa el tema ya iniciado, pero ya sin distracciones, en una línea continua de argumentación, con diversos testimonios y pruebas de aquello que se defiende. Todo ello entreverado de poesía oracular (en toda la obra, y principalmente en el c. 11), y de citas, adecuadas al contexto (de

Homero, Empédocles, Píndaro, Simónides, Sófocles, Eurípides), que sirven de testimonio, confirmación, contraste, adorno, y que, en todo caso, introducen un halo poético y rompen con el estilo de la lengua en prosa. Los ejercicios de escuela están presentes en lo formal, pero se han convertido en obra literaria, están bien integrados y tienen una función en la coherencia del conjunto. Si la primera parte parece más bien una obra de anticuario, dentro, a su vez, de un mimo, la segunda es un discurso filosófico más uniforme, en la que el carácter dialógico casi se pierde, a la vez que aumenta el entusiasmo (cc. 19-30) –con preguntas retóricas, dirigidas al interlocutor, en sustitución del anterior diálogo, y con citas–, hasta tal punto que es, finalmente, el discurso del propio autor, sin previa advertencia al lector, en boca de Teón, el que irrumpe en términos literaria y filosóficamente muy aceptables. En esta segunda parte, la viveza y comunicación con el público lector la logra a través de diferentes recursos, pero especialmente, atrapa al lector por la convicción e implicación personal del autor.

La primera parte del paseo por el Santuario, unida a la discusión sobre los problemas píticos, no puede ser separada, en la historia literaria, de la obra *Los espectadores* (ἄσπαστρον) de Epicarmo³⁹, de *Las Siracusanas* o *Las mujeres en la fiesta de Adonis* (Σираκουσῖαι ἢ Ἰσθμιαὶ) de Teócrito⁴⁰ y de *Las mujeres que*

(39) Epicarmo introduce en esta obra un tópico literario, que debía ser muy popular entre los dorios: la descripción de los tesoros de un templo, por parte de unos visitantes. En su obra se refiere a las ofrendas dedicadas al templo de Apolo en Delfos. Véase la edición de G. Kaibel, *Comitorum Graecorum Fragmenta*, Gotinga, 1958², y la tesis doctoral de L. Rodríguez-Noriega Guillén, *Epicarmo de Siracusa: léxico, edición crítica y traducción*, Univ. de Oviedo, 1993, publicada en 1996 por la misma Universidad. El tema fue tratado, según sabemos, por los mimógrafos: Sofrón escribió una obra, *Ἰσθμιαὶ τῶν Ἰσθμιαίων*, *Las espectadoras de las Fiestas del Istmo*. Parece estar presente en los comediógrafos Timocles y Menandro. Plutarco entra dentro de esta larga tradición literaria, llevándolo a la prosa.

(40) En el idilio quince de Teócrito, de ambiente alejandrino, perteneciente al género mímico: Gorgo llega de visita a casa de Praxínoa, ambas conversan de temas comunes de la vida diaria. Gorgo le propone ir a ver la fiesta de Adonis, que preparó con gran lujo la reina Arsínoe. A través del diálogo se sigue el recorrido por las calles

hacen ofrendas y sacrificios en el templo de Asclepio (ἵασι τῶν ἁγίων ἰατροῦ καὶ θυσιάζουσι) de Herodas⁴¹.

Plutarco, siguiendo una tradición desde Platón⁴² en sus diálogos –tradición que es continuada y desarrollada ampliamente en la época helenística–, introduce diversos procedimientos literarios en la composición de la obra: el diálogo doctrinal, el mimo, el catálogo, la estructura propia de anticuario, digresiones narrativas, écfrasis, el discurso sofístico, el relato. Con todo, lo que más define a la obra es la interpretación personal del autor y la comunicación con el público lector; eso le hace una obra, una vez más, de carácter ensayístico.

IV. Quiero terminar con las siguientes consideraciones⁴³: la contaminación o bien la trasposición, la mezcla de géneros, son recursos que vemos empleados por Plutarco, cuando se analiza en detalle su modo de componer las obras. Imita el diálogo platónico y echa mano a la vez del discurso diatribico, moralizan-

de Alejandría hasta el palacio. Visitan el palacio real y admiran la decoración. Un cantante entona un himno en honor de Adonis, en el que se incluyen alusiones de alabanza a la reina. En esta obra se ve bien la fusión de los géneros: un mimo, un himno y un encomio real; y se mezcla el canto y el diálogo. Este idilio podría tener su antecedente en *Las espectadoras de las Fiestas del Istmo*, de Sofrón. Véase, Ph. E. Legrand, *Bucoliques Grecs. Théocrite*, Paris, Les Belles Lettres, 1953, pp. 117-127; M. Brioso Sánchez, *Bucólicos griegos*, Madrid, Akal, 1986, pp.168-181.

(41) En el mimo cuarto de Herodas: Cino, mujer modesta, conocedora del templo del dios Asclepio, y File, una extranjera que manifiesta su asombro ante las obras de arte que ve en el templo, acuden con el fin de realizar unas ofrendas al dios. Durante su estancia en él, se dedican a comentar y describir las obras artísticas, de escultura y pintura, que pueden contemplarse. Las pinturas de Apeles son las que más les llaman la atención. Véase, T. C. Cunningham, *Herodas. Mimiambi*, Oxford, 1971, pp. 27-56; J. L. Navarro González, A. Melero, *Herodas. Mimiambos. Fragmentos mímicos*, Madrid, Gredos, 1981, pp. 48-53. Para las fuentes literarias, véase la tesis doctoral de Luis Alfonso Llera Fueyo, *Estudio del léxico de Herodas y sus fuentes*, Universidad de Oviedo, 1991.

(42) Autor conocido por sus aficiones dramáticas y gran admirador, por otra parte, de Sofrón.

(43) Véase también el análisis y conclusiones a que hemos llegado en *Sobre Isis y Osiris*, de Plutarco, en mi comunicación para el *IV Simposio Sobre Plutarco*, celebrado en Salamanca, mayo, 1994; Actas publicadas en Ediciones Clásicas, Madrid, 1996, pp. 143-155.

te, o bien de los procedimientos propios del tratado de anticuario, en un mismo escrito. Su obra resulta del trenzado de unidades muy distintas (diálogo, mimo, relato, discurso oratorio, mito, citas poéticas y otros) que se realizan en tonos y registros muy diferentes (filosófico, técnico, científico, coloquial, poético). Hay una confluencia de géneros con los mismos fines. La finalidad es atrapar al lector y formarle e informarle.

El diálogo introductorio, en estas tres obras, descubre las intenciones del autor y se convierte en el enlace del autor escritor con el público lector. De una situación concreta se eleva a núcleo de una doctrina de significación universal. Son los vínculos didácticos que se ven en toda su prosa ensayística.

En todas sus obras, aparece como objetivo principal, la tarea de enseñar e informar a partir de unos contenidos; no sólo comunica unos materiales eruditos, más o menos personalizados, sino los presenta en cuanto pueden influir y cambiar a las personas, bien su comportamiento –así pueden derivar a la forma de consejo–, bien su modo de entender el mundo, así funcionan, con frecuencia, como reveladores de realidades mal conocidas. Sus obras son ejemplo claro del compromiso del autor con la realidad social, con las creencias y la cultura de su tiempo. Todo queda comprendido, como escritor, en esa actitud suya ensayística, tan propia de los autores de estos siglos de la literatura grecorromana.

MANUELA GARCÍA VALDÉS

Universidad de Oviedo

