

Temas clásicos en la cultura moderna

ANTONIO RUIZ DE ELVIRA

La literatura clásica es base o punto de partida para la cultura moderna en su conjunto, desde el Renacimiento hasta hoy, y muy en primer plano para los temas de la literatura, pintura y música, de ahí su importancia para la disciplina que suele denominarse literatura general y comparada, en los aspectos lingüístico-lexical, estético o doctrinal y temático u objetivo. Éste último es el objeto del presente trabajo, en el que se exponen unos casos concretos, de suma relevancia unos, de interés anecdótico o llamativa curiosidad otros, que constituyen muy demostrativos jalones o parcelas de la relación entre cultura clásica y cultura moderna.

En la estética y crítica de la actualidad tiende a darse al tema o asunto de las obras literarias y artísticas importancia máxima en su valoración, abundando por doquier, sobre todo en los trabajos de literatura comparada, afirmaciones como la de Weisstein y Levin de que la elección de asunto por un escritor es una decisión estética capital, o, en las obras de Trousson, Van Tieghem, Pichon-Rousseau, y el propio Weisstein, el concienzudo intento de definir y discriminar los conceptos de tema, tipo, motivo, rasgo y tópico. No es, desde luego, ninguna novedad radical de la estética de nuestros días, pero sí una saludable reavivación esencialista y una nueva valoración de algo que, quizá mejor que en ningún sitio, está formulado por Goethe en los *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, en boca del joven protagonista de la obra, Wilhelm Meister (I, 17), a propósito de un cuadro, ya fuera uno de los dos que consagró a este asunto el pintor flamenco Gérard de Laresse, ya de alguno de los italianos Andrea Celesti o Antonio Belucci, cuadro que probablemente había estado en la casa de Goethe durante su infancia, y que representaba —como el de Ingres del Museo Condé de Chantilly— la historia de Estratonice y Antíoco, contada (v. CFC, V, 1973, 49-52) por Plutarco en la vida de Demetrio Poliorcetes, y después por Luciano, Apiano, Juliano y Suidas, y temáticamente repro-

ducida —con aplicación a otros personajes— en una de las cartas de Aristéneto, en las *Etíopicas* de Heliodoro, y, ya en la Edad Media, en los *Gesta Romanorum* y por Boccaccio en el *Decamerón*. Antíoco, hijo del rey Seleuco I el fundador de la dinastía sirio-helénica de los Seleucidas (358-281 a C), a principios, probablemente, del siglo III a C, se enamora de su madrastra Estratonice, esposa del rey, pero no confiesa a nadie su amor, y enferma gravemente. El médico de Seleuco (Erasístrato) descubre la causa de la enfermedad de Antíoco tomándole el pulso y observando que solo se altera cuanto en la habitación entra Estratonice, y, hecho el descubrimiento, pone al padre a prueba diciéndole que su hijo Antíoco está enamorado de su esposa (de la del médico) y preguntándole, al recriminarle Seleuco por no cedérsela a Antíoco, si en el caso de que éste estuviera enamorado de la esposa de Seleuco, estaría este dispuesto a concedérsela, Seleuco contesta afirmativamente, y Erasístrato le revela la verdad, tras de lo cual Seleuco casa a su mujer con su hijo y le cede una parte de su reino.

Este relato-fuente de Plutarco, que está en la zona fronteriza entre leyenda e historia, y con toda su indicada descendencia literaria y artística, dentro de la cual sobresale, antes de Goethe, la entusiástica descripción que de uno de los dos cuadros de Laresse hace Winckelmann en 1756 en la obra *Sendschreiben uber die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (*Epístolas acerca de los pensamientos sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y escultura*), puede servirnos para precisar los antes mencionados conceptos de tema, tipo, motivo, rasgo y tópicos. Tema es ahí Estratonice y Antíoco, tipo el enamorado que por causas morales o psicológicas no se atreve a confesar su amor, motivos el amor que se sacrifica, la rivalidad amorosa entre padre e hijo, la generosidad del padre, rasgo la astucia del médico, y tópicos el poder del amor. Es evidente que el rasgo y el tópicos pueden considerarse también motivos, y que el tipo, aunque de generalidad intermedia entre el tema y el motivo, no difiere tampoco eficazmente del motivo, y así quedan en último término el tema y el motivo como lo particular y concreto el tema (Antíoco y Estratonice), y lo general y abstracto el motivo (el amor, el sacrificio, la astucia). Cabe, sin embargo, utilizar el término «tipo» en un sentido algo distinto del que le dan Trousseau y Weisstein, a saber, el de Aarne y Thompson para los tipos de los cuentos populares, en donde tipo es la clase de relato que resulta del empleo de varios motivos determinados o incluso de uno solo —así en la concepción de Adonis tenemos los dos motivos de incesto y oscuridad, lo que constituye un tipo que se repite en la historia de Periandro de Corinto y de su madre, así en Temisto, esposa de Atamante, intentando matar a sus hijastros y matando en realidad a sus propios hijos por equivocación en la oscuridad, tenemos otro tipo que se repite en Aedón e Ítilo y en Pulgarcito y el ogro (v *Mitología clásica*, 300 y 363), y así, entre varios milares, el tipo «Putifar», que aparece hasta siete veces en la mitología cla-

sica y cuatro en la novela de la Antigüedad, y siempre con un único motivo: el amor despechado de una mujer que calumnia a su pretendido ante su marido, quien da crédito a la calumnia.

Para el estudio de los temas clásicos en la cultura moderna utilizamos «tema» en el sentido amplio o sinónimo de «asunto», que incluye tanto los temas en sentido estricto o concreto, los motivos abstractos, y los tipos en el sentido de Aarne y Thompson, como los rasgos, pensamientos, máximas, situaciones, frases figuradas y cuantas otras categorías recurrentes puedan resultar del análisis del contenido, aun cuando para algunas de ellas pudiera ser problemático si no pertenecen más bien a la forma, es decir, estudiamos el contenido en sus secciones más evidentes y prescindiendo del consabido problematismo de la distinción entre fondo y forma.

Pues bien, la repetición de los temas clásicos —y a veces hasta de sus mismas palabras— es más o menos consciente, en muy diferentes grados, desde la reproducción deliberada, al hilo de las *Vidas paralelas* de Plutarco, en los dramas romanos de Shakespeare (o en la película *Siete novias para siete hermanos*, con su rapto de las novias, planeado y ejecutado a imitación literal del rapto de las Sabinas en la Vida de Rómulo), hasta la mera coincidencia casual (así muchas veces en Maupassant o en Camus), pasando por la repetición semiconsciente o al menos indeliberada.

Empezando por un tema filosófico, el realismo radical de Sartre en *L'être et le néant* (de 1943) reproduce por una parte el obstinado y categórico monismo de Parménides, a saber, el *en-soi* el ser es lo que es, y por otra la afirmación platónica, no menos categórica, de la existencia de la nada, de su realidad impetuosa: el *pour-soi* no menos ser que el ser es la nada, como en el *Sofista* de Platón (258b) «Δεῖ θαρροῦντα ἤδη λέγειν ὅτι τὸ μὴ ὄν βεβαίως ἐστὶ» 'Hay que afirmar con toda decisión que la nada con toda seguridad existe'. Con esta afirmación platónico-sartreana se relaciona esta otra en una obra juvenil de Camus (1913-1960), a saber, en *Les noces* (*Las nupcias*), de 1938 «Toute négation contient une floraison de oui», 'Toda negación contiene una floración de sí', frase que, aparte de su entidad filosófica como expresión poética conversa o invertida del celeberrimo dogma espinosiano y hegeliano *omnis determinatio est negatio*, a su vez, y en el concreto contexto de esa novela de Camus, reproduce la idea, en el epilo *Hero y Leandro* de Museo, de que la repulsa expresada de la mujer es promesa de futuro consentimiento (vv 131 s.)

καὶ γὰρ ὅτ' ἠιθέοισιν ἀπειλείουσι γυναῖκες,
Κυπριδίων ὄρων ἀτάγγελοι εἶσιν ἀπειλαί

'y, en efecto, cuando las mujeres amenazan a los jóvenes, anuncio de amorosos encuentros son las amenazas', o, un poco más laxamente, y como tantas veces en la novela de nuestro siglo (especialmente en Simenon) aparece el disgusto propio por lo que uno mismo acaba de hacer o de decir, así también tenemos la afirmación del poeta, en el mismo *Hero y Lean-*

dro, de que Hero, después de rechazar y amenazar a Leandro (vv 194 s)

ὡς φαμένη ῥοδέην ὑπὸ φάρει κρύπτει παρειήν,
ἔμπαιβιν αἰδομένη, σφετέροις δ' ἐπεμέμφετο μύθοις

'después de hablar así ocultaba bajo el manto su mejilla de rosa, vergonzosa de nuevo, y aborrecía sus propias palabras'

Asimismo la idea de la eficacia inmensa, muy poco menor que la del impacto de la palabra, de la mirada, que ocupa un capítulo entero de *L'être et le néant*, y sobre la que se lee en el cuento de Maupassant titulado *Madame Parisse* (p 134) «On vit, on souffre, on est ému, on aime par le regard» 'Se vive, se sufre, se siente emoción, se ama por la mirada', aparece también en el propio *Hero y Leandro*, si bien sólo en cuanto al amor que entra por la mirada (vv 92-95)

κάλλος γὰρ περίπτυστον ἀμωμήτοιο γυναικὸς
ὄξύτερον μερόπεσσι πέλει πτερόεντος ὀιστοῦ
ὄφθαλμὸς δ' ὁδὸς ἐστίν' ἀπ' ὄφθαλμοῖο βολᾶων
κάλλος ὀλισθαίνει καὶ ἐπὶ φρένας ἀνδρὸς ὀδεύει

'y es que la belleza insigne de mujer intachable es para los mortales más punzante que alada saeta, y el camino es el ojo, por los disparos del ojo descende la belleza y se abre camino hasta el corazón del hombre', mejor ahí en Museo que en Máximo de Tiro (19, 2), Aquiles Tacio (I, 4, 4) y Heliodoro (III, 7), y remontando todo a un pasaje mucho más ocasional y desvaído del *Fedro* de Platon (251 b), y ello en una obra de Maupassant, la mencionada *Madame Parisse*, que es una *nouvelle*, es decir, un cuento literario o ficcional, *novella*, llena de recuerdos clásicos, y cuya protagonista es reiteradamente equiparada con Helena

En el mismo *Hero y Leandro* de Museo, que, siendo probablemente del siglo VI d C (primer tercio), es, sin embargo, clásico hasta la médula, y no carece por otra parte de algunos elementos cristianos, en mezcla similar a la que habitualmente encontramos en los brillantísimos teólogos y escriturarios de la coetánea escuela de Gaza (Procopio, Eneas, Zacarias, hermano de Procopio y obispo de Mitilene), que tantas veces citan en la misma frase a Homero y el Nuevo Testamento, en Museo, pues, encontramos también un importante hito o jalón de un camino que va desde Homero a Pedro de Padilla y Lope de Vega por lo menos, pero pasando por el Evangelio de San Lucas (XI, 27 y I, 42, II, 29), así como Leandro dice a Hero que dichosos son los padres que la engendraron (v 138)

ὄλβιος, ὃς σε φύτευσε, καὶ ὄλβιή, ἣ τέκε μητηρ,

lo mismo que Ulises a Nausícaa (*Od*, VI, 154)

τρισιμάκαρες μὲν σοι γε πατήρ καὶ πότνια μήτηρ,

y dichosísimo el vientre que la llevó (v 139)

γαστήρ, ἣ σε λόχευσε, μακαρτάτη,

como la innominada mujer que, entusiasmada con las palabras de Jesús, alza la voz entre la muchedumbre diciéndole «dichoso el vientre que te llevó» (no con las mismas palabras, pero sí sinónimas [Luc , XI, 27] «Ἐπάρασά τις φωνήν γυνή ἐκ τοῦ ὄχλου εἶπεν αὐτῷ μακαρία ἡ κοιλία ἡ βαστάσασά σε καὶ μαστοὶ οὓς ἐθήλασας»), así el celeberrimo *nunc dimittis servum tuum in pace*, νῦν ἀπολύεις τὸν δοῦλόν σου ἐν εἰρήνῃ, con su presente prospectivo «ya dejarás libre a tu siervo», o, lo que es lo mismo, «ya puedo morir en paz puesto que ya he visto lo que esperaba, esto es, a Cristo», del bellissimo aunque muy breve himno inspirado de Simeón con el niño Jesús en brazos en San Lucas, II, 29 (25-28) «Συμεὼν τὸ παιδίον Ἰησοῦν.. ἐδέξατο αὐτὸ εἰς τὰς ἀγκάλας» (Symeon .. puerum Iesum accepit eum in ulnas suas»), tiene su correspondencia ideológica profana en sendos pasajes del *Himno homérico a Afrodita* y del *Hero y Leandro*.

βουλοίμην κεν ἔπειτα, γύναι εἰκυῖα θεῆσι,
σῆς εὐνῆς ἐπιβὰς δῦναι δόμον Ἴαιδος εἰσω

en el *Himno* (vv 154 s) «quisiera», dice Anquises a la bellísima joven que se le ha aparecido de súbito diciéndole que la presente a sus padres y se case con ella, y que él no sabe que es Venus «Quisiera, mujer parecida a las diosas, despues de haber estado en tu lecho sumergirme en la mansión de Hades», y en Museo (v 79),

αὐτίκα τεθναίην λεχέων ἐπιβήμενος Ἴηροῦς,

«ojalá me muriera», se dice a sí mismo uno de los jóvenes que han visto a Hero en la fiesta de Venus, «en seguida después de haber estado en el lecho de Hero», y así también en el *Jardín espiritual* de Pedro de Padilla, de 1585, reproduciendo sí la idea de Simeón, pero con palabras más parecidas a las de Anquises o a las del innominado joven de Museo:

Veanos mis ojos,
dulce Jesús bueno,
veanos mis ojos
y muerame luego

es el αὐτίκα τεθναίην de Museo (que a su vez esta tomado de un αὐτίκα τεθναίην de la *Iliada*, XVIII, 98, pero en una situación completamente distinta)

Pasando a la pintura, fundada con frecuencia en la literatura porque el tema es muchas veces literario en mayor o menor medida y la determina irremisiblemente, los cuadros de tema clásico en los museos y palacios de Europa se pueden estimar en unos cuatro mil, sin contar las réplicas, esbozos o repeticiones de un cuadro por su propio autor, lo que puede fácilmente elevar la cifra a quince o veinte mil. Muchos de ellos están acompañados de versos latinos, hexámetros seguidos en algunos ca-

sos y dísticos en los más, como el famoso de Marcial (X, 32, 5 s) en el retrato de Giovanna Tornabuoni por Ghirlandaio

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

‘Oh arte, ojala fueses capaz de reproducir el caracter y el espíritu no habría en el mundo cuadro mas bello que éste’, pensamiento que en parte reaparece, por ejemplo, en el Metastasio juvenil de *Gli orti Esperidi* (de 1721, p 108 de la edición Mondadori)

Forse che a parte a parte
di quella, o Citerea, men bella sei,
e pur bellezza e il minor pregio in lei,
che mai non vide il sole
da questa sponda a quella
in sembianze piu vago alma piu bella

‘Posible es, Citerea, que, bien mirado, seas menos bella que aquélla, y aun así la belleza es lo que menos vale en ella, pues desde esta ribera hasta aquélla jamas vio el sol en semblante mas lindo alma mas bella’ No muy distinta es la idea de que un pintor o grabador puede reproducir el rostro, pero no la mente y los levantados pensamientos de un intelectual ilustre, idea que aparece, por ejemplo, en el famoso grabado de Lucas Cranach de 1520 representando (como en otros muchos grabados y cuadros) a Lutero, en el de Dürero de 1526 representando a Melanchthon, y en el de Nanteuil representando a Gassendi en la edición de las *Obras completas* de éste de 1658

Aeterna ipse suae mentis simulacra Lutherus
exprimit, at vultus cera Lucae occiduos

‘Lutero mismo expresa las imágenes eternas de su mente, mientras su rostro lo reproduce el grabado de Lucas’,

Viventis potuit Durerius ora Philippi,
mentem non potuit pingere docta manus

‘Dürero ha podido pintar el rostro de Felipe en vida, su sabia mano no ha podido pintar su mente’,

Hic est ille dedit cui se natura videndam
et sophia aeternas cui reseravit opes
Invida no totum rapuistis sidera vultum
Nantolus, mentem pagina docta refert

‘Éste es aquél a quien la naturaleza se entrego para ser contemplada, y a quien la sabiduría abrió sus tesoros perdurables Oh astros envidiosos, no os lo habéis llevado del todo su rostro lo reproduce aquí Nanteuil, su mente estas sabias páginas’

Y de la mano de Metastasio, sobre el que luego volveré, pasamos a la literatura, que es el campo propio y peculiar de la recurrencia de los temas clásicos, plenamente en si misma, claro está, y aparte del hecho de

que, como hemos dicho, la literatura determina con frecuencia a la pintura y también a la música y a las otras artes

Empezando por Shakespeare, aparte de los dramas romanos *Coriolano*, *Julio César* y *Antonio y Cleopatra*, que en buena parte siguen casi línea por línea el texto de Plutarco en la traducción inglesa de sir Thomas North (de 1579), hecha sobre la magnífica traducción francesa de Amyot (de 1559-65), y que desde entonces ha ejercido enorme influjo en los países anglosajones hasta nuestros días, he aquí un par de reminiscencias virgilianas, conscientes o inconscientes, recurrencias ideológicas en todo caso

A) En *Romeo y Julieta*, escena de la despedida, en el balcón de Julieta al negro presentimiento que se cierne sobre Julieta al preguntar ésta (III, 5, 51)

O think'st thou we shall ever meet again?

'¿Crees que nos volveremos a ver alguna vez?', contesta Romeo intentando darle ánimos

I doubt it not, and all these woes shall serve
for sweet discourses in our times to come

'No lo dudo, y todas estas penas nos servirán de dulces coloquios en tiempos venideros', como Eneas, sacando fuerzas de flaqueza, cuando él mismo esta tan desesperado como sus compañeros tras el naufragio de muchos de los suyos y la triste arribada a las playas de Cartago tras siete años de peregrinaciones, oculta sin embargo cuidadosamente su angustia y anima valientemente a sus camaradas, anunciándoles el dichoso porvenir que al fin de sus trabajos les depara el destino, observando (*Aen*, I, 203)

Forsan et haec olim meminisse iuvabit

'Quizá llegara un día en que será agradable recordar todo esto', reproduciendo en cierto modo un celeberrimo trímetro de la *Andrómeda* de Eurípides (fr 133 Nauck, en Estobeo, *Flor*, 29, 57, Plutarco, *quaest conv*, 630e, Macrobio, *Sat*, VII, 2, 9, etc)

ὥς ἤδ' ἄν τοι σωθέντα μνησθαι πόνων

'Qué agradable es, cuando ya se está a salvo, acordarse de los apuros pasados', al que corresponde el proverbio latino *Iucundi acti labores*, y traducido antes por Cicerón (*De fin.*, II, 105) mediante el senario

suavis est laborum praeteritorum memoria

B) E inmediatamente a continuación, comenta Virgilio

Talia voce refert, curisque ingentibus aeger
spem vultu simulat, premit altum corde dolorem

'Eso es lo que dice su boca, y aunque oprimido por agobiantes zozobras, muestra un rostro esperanzado y encierra su angustia en lo más hondo

de su alma' Pues también esta idea reaparece en otro pasaje shakespeariano, en el *Enrique V* (*King Henry the Fifth*, IV, 1, líneas [no son versos en este pasaje] 108-111) el rey, que disfrazado y haciéndose pasar por un soldado de otra compañía de su propio ejército, habla con sus soldados para explorar sus ánimos antes de la batalla de Azincourt, les dice que a su parecer el rey, aunque sus sentimientos son más elevados que los de sus soldados, no es, sin embargo, ni más ni menos hombre que ellos, y que, por tanto, cuando él ve motivos para temer, como ellos, sus temores, sin la menor duda, son de la misma clase que los de ellos «Yet, in reason, no man should possess him with any appearance of fear, lest he, by showing it, should dishearten his army» 'Sin embargo', añade, 'nadie debe verlo con muestra alguna de temor, para evitar, dejándolo traslucir, descorazonar a su ejército', es casi lo mismo que el *curisque ingentibus aeger spem vultu simulat, premit altum corde dolorem*, y está, por otra parte, en relación estrecha con la idea de «predicar con el ejemplo» en Ovidio, Plinio y Claudiano

Sic agitur censura et sic exempla parantur,
cum iudex, alios quod monet, ipse facit

'Así es como se puede sentenciar, y así es como se da ejemplo haciendo el juez lo mismo que prescribe a los otros', en *Fast*, VI, 647 y s., luego, entre otros, en el *Panegírico de Trajano* (45) de Plinio el Joven, y por último, y con extraordinaria perfección, en dos pasajes de Claudiano, señaladamente éste del panegírico *De IV consulatu Honorii Augusti* (vv 296-302)

In commune iubes si quid censesque tenendum,
primus iussa subi, tunc observantior aequi
fit populus nec ferre negat, cum viderit ipsum
auctorem parere sibi Componitur orbis
regis ad exemplum, nec sic inflectere sensus
humanos edicta valent quam vita regentis
mobile mutatur semper cum principe vulgus

'Si algo ordenas con carácter general y dispones que se cumpla', le dice el emperador Teodosio a su hijo Honorio, preparándolo para su futuro reinado, 'empieza por someterte tú mismo a lo ordenado precisamente cuando el pueblo ve que el autor de la ley se obedece a sí mismo es cuando la observa mejor y no rehúsa respetarla. El mundo se configura según el modelo de quien lo gobierna, y los edictos no tienen, para dirigir los sentimientos de los hombres, tanto poder como la vida del gobernante la gente, inconstante, cambia siempre a la vez que su monarca'

Y pasando ya a la ópera, empezaré por dar unas pocas cifras para que pueda comprenderse hasta dónde llegó la frecuencia de los temas clásicos en el drama musical iniciado en 1600 por la *camerata* florentina de Bardi, Cavaliere, Peri y Caccini, y que tuvo un florecimiento ininterrumpido y uniforme durante los tres siglos completos que siguieron, XVII, XVIII

y XIX, más algo en el nuestro, con inagotable e incesante renovación creadora, tanto en la música como en los libretos, pero manteniéndose en esencia siempre igual a sí misma, sin que el romanticismo ni los subsiguientes movimientos ochocentistas alteraran en lo más mínimo esa genérica pureza ni el carácter irremisiblemente poético que como diferencia específica, y esencial por tanto y no accidental, frente a la música meramente instrumental, tiene toda ópera. Pues bien, el número de óperas de tema clásico puede evaluarse por lo bajo en unas 1 800. De ellas más de un tercio, a saber, 755, están hechas sobre dramas de Metastasio como libretos, en número de veinticuatro dramas (a los que hay que añadir otras veintisiete piezas diversas, a las que también pusieron música muchos compositores, si bien aquí en menor número). El promedio es, pues, de más de treinta óperas para cada libreto de tema clásico de Metastasio, y no son de músicos innominados o mediocres: hay tres de Haendel, diez de Gluck, y muchas otras de Porpora, Caldara, Paisiello, Jomelli, Hasse, los dos Scarlatti, Albinoni, Vivaldi, Piccini, Juan Christian Bach, Meyerbeer, Cimarosa, Cherubini, Pergolesi, y hasta varias musicaciones parciales de Beethoven. Por otra parte, de esas 755 óperas metastasianas de tema clásico, 302 están hechas sobre los dramas metastasianos de tema mitológico (*Didone abbandonata*, *Semiramide*, *Issipile*, *L'Olimpiade*, *Demofonte*, *Achille in Sciro*, *Ipermestra* y *Romolo ed Ersilia*), y 453 sobre los de temas de historia antigua (*Siroe*, *Catone in Utica*, *Ezio*, *Alessandro nell'Indie*, *Artaserse*, *Demetrio*, *Adriano in Siria*, *La clemenza di Tito*, *Ciro riconosciuto*, *Temistocle*, *Zenobia*, *Attilio Regolo*, *Antigono*, *Il re pastore*, *Nitteti* e *Il trionfo di Clelia*). A su vez, del total de 1 800 óperas de tema clásico de todos los autores y épocas, unas 625 son de temas de historia de Grecia y Roma, y unas 1 175 de temas de mitología clásica, y entre unas y otras se incluyen hasta dieciocho óperas de Haendel, con libretos, aparte de los tres antes dichos de Metastasio, y entre otros, de Gay, Grimaldi, Colman, Haym y Minato, además de los oratorios *Eracles* y *Semele*, con libretos de Broughton y de Congreve, respectivamente. Entre dichas óperas de Haendel se encuentran las tituladas *Actis and Galatea*, *Admeto*, *Arianna in Creta*, *Ezio*, *Giulio Cesare*, *Nero*, *Serse* (de 1738, con el aria *Ombra mai fu*, de donde el *Largo* famoso), y *Deidamia*. Asimismo hay del propio Juan Sebastián Bach una ópera de tema clásico, *Der zufriedengestellte Aeolus*, aparte de dos cantatas, *Der Streit zwischen Phobus und Pan*, y, sobre todo, *Herakles am Scheidewege*, de la que proceden hasta cuatro piezas de las que integran el *Weihnachts Oratorium*, especialmente el tres por ocho inicial *Fallt mit Loben, fällt mit Danken*, con sus *corni da caccia* y su oboe profundo.

La familiaridad con los temas clásicos, que es conspicua y avasalladora en los siglos XVI al XVIII, subsiste en gran medida a lo largo de todo el XIX. En el *Tenorio* de Zorrilla reaparece magníficamente, en boca del escultor del panteón, el motivo de la supervivencia de la obra de arte sobre el artista mismo: «Ah, mármoles que mis manos / pulieron con tanto

afán, / mañana os contemplarán / los absortos sevillanos, / y al mirar de este panteón / las gigantes proporciones / tendrán las generaciones / la nuestra en veneración / Mas yendo y viniendo días / se hundirán unas tras otras, / cuando en pie estaréis vosotras / póstumas memorias mías / Oh frutos de mis desvelos, / peñas a quien yo animé / y por quienes arros-tré / la intemperie de los cielos, / el que forma y ser os dio / va ya a per-deros de vista, / velad mi gloria de artista, / pues vivireis más que yo » Fuera consciente o inconsciente, jamás se ha hecho una reelaboración más brillante que ésta de ese motivo que aparece insistentemente en Horacio, Propercio, Ovidio y Estacio, del *exegi monumentum aere perennius y non omnis moriar* de Horacio (*carm*, III, 30, cf II, 20), del *ingenio stat sine morte decus* de Propercio (III, 2, 23, cf III, 1, 35), del *ergo etiam cum me supremum adederit ignis / vivam parsque mei multa superstes erit* (Ovidio, *Am*, I, 15, 41 s), del *Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignis / nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas* (*Met*, XV, 871), del *durabisne pro-cul dominoque legere superstes / o mihi bis senos multum vigilata per an-nos, / Thebai* de Estacio (*Theb*, XII, 810-812), todo ello de la plena propiedad de la poesía augústea y argéntea, y con sólo muy precarios precedentes griegos en Safo (fr 147, Lobel-Page *μνάσασθαί τινά φαίμι καὶ ὕστερον ἄμμέων*, en D1 Chrys, XXXVII, 47) y en Teognis (vv 19 y 237)

Y ahora, tres frases de uso relativamente frecuente en la actualidad y que se remontan las tres a la Antigüedad clásica quemar las naves, victoria pírrica y nudo gordiano «Quemar las naves», aparte de su sentido figurado habitual, suele aplicarse a la acción de Hernán Cortes, aunque, como indiqué minuciosamente en *CFC*, IX, 1975, 21-23, Hernán Cortes no quemó sus naves, sino sólo las inutilizó mandando que les abriesen vías de agua. Los que sí quemaron sus naves fueron el siciliano Agátocles en el año 310 a C, y el etolio Timarco como medio siglo después. La frase inglesa *to burn one's boats* está en el *Oxford English Dictionary*, explicada como «to cut oneself off from all chances of retreat» 'cortarse uno a sí mismo todas las posibilidades de retirada', y citando un solo testimonio, en un artículo del *Manchester Guardian* de 1886 (23 de febrero), ya con su habitual sentido figurado («The sooner Mr Goschen burns the boats in which he quitted the shores of opposition, etc »)

El empleo actual de «victoria pírrica» procede del inglés *Pyrrhic victory*, atestiguado ya en 1885 en el *Daily Telegraph* (17 de diciembre, 1885). Quiere decir 'victoria muy costosa, casi ruinosa', y no está tomado de ninguna Πυρρική νίκη, ni de ningún Πυρρικός, -ή, -όν, sino formado en inglés con el sufijo correspondiente al griego *-ikós* y al latín *-icus*, sobre la transcripción latina *Pyrrhus* el origen es un pasaje de la Vida de Pirro de las *Vidas paralelas* de Plutarco (*Pyrrh*, XXI, 9) después de la batalla de Ásculo, ganada por Pirro, rey de Epiro, en el año 279 a C, y que era su segunda victoria contra los romanos, pero muy costosa en vidas de su ejército (como también lo había sido la primera, el año anterior, 280, en Heraclea), exclamó Pirro «Si ganamos otra batalla más a los romanos, es-

tamos irremisiblemente perdidos», ἀν ἔτι μίαν μάχην Ῥωμαίους νικήσωμεν, ἀπολοῦμεθα παντελῶς

Por último el «nudo gordiano» La expresión no es latina ni griega, pero la historia, utilizando las palabras δεσμός, *nexum*, *nexus*, *nodis*, *loramenta*, aunque sin el adjetivo, sí está en Quinto Curcio, Plutarco, Arriano y Justino En Justino (XI, 7, 3-16) es Gordio, padre del rey Midas de Frigia, el rey cuyo carro se conservaba en la ciudad frigia también llamada Gordio, en cambio en Arriano (*Anáb*, II, 3, 1-8, esp 6, y en schol *Hippol*, 671, Hesiquio κάθαμμα λύεις, y, posiblemente, en Plutarco, *Alex*, 18, 1-2) el carro es el de Midas (que fue el nombrado rey por los frigios, y que había llegado a la ciudad llevando consigo en él a su padre Gordio y a su madre) El carro era carreta (*plaustrum*) en Justino, ἄμαξα en Arriano y Plutarco, el empleo de las palabras *ugum* y ζυγός parece indicar que era carreta de bueyes En todo caso, la lanza estaba unida al yugo con un nudo imposible de desatar por lo intrincado de los lazos y por no verse los extremos de la cuerda El nudo, o los nudos (pues Justino y Quinto Curcio en III, 1, 11-18 emplean mucho aquí el plural), era de correas en Justino (*loramenta*) y Quinto Curcio (*lora*), de corteza de cornejo (o de serbal, φλοιῷ κρανίας ο κρανέας) en Plutarco y Arriano, de sarmiento de vid en Marsias ap schol *Hippol*, 671 La versión mayoritaria (y que podría proceder de Clitarco según Jacoby, comm 139F 7) es que Alejandro, al llegar a la ciudad frigia de Gordio, cortó las correas, o, en su caso, la corteza de cornejo, estimando que así cumplía el oráculo según el cual quien desatase aquel nudo se alzaría con el imperio de Asia (o del mundo) Sólo un historiador, Aristobulo (139F 7 en Plutarco, Arriano y schol *Hippol*), dice que Alejandro quitó del timón del carro la clavija que lo unía al yugo y (al aflojarse entonces el nudo así en schol *Hippol* τούτου δὲ ἔξαιρεθέντος καὶ τοῦ δεσμοῦ χαλάσαντος, οὕτως λυθῆναι καὶ τὸν δεσμόν τοῦ ἵμου) quitó a continuación el yugo, lo que parece indicar que tampoco, según Aristobulo (sí, según schol *Hippol*), deshizo Alejandro el nudo (en Plutarco, Arriano, schol *Hippol* y Hesiquio, en singular, τὸν δεσμόν, en Justino una vez en singular, *nexum*, y las demás en plural *nexibus*, *nodos*, *in nodis*, *loramenta*, lo mismo en Quinto Curcio *vincula*, *nodis*, *nexus* acusativo plural, *loris*)

Diré, para concluir, que tales son algunos de entre los casi infinitos temas clásicos que cabe encontrar en la cultura moderna desde el Renacimiento hasta nuestros días La causa última de su recurrencia es la misma que da lugar a los tropos (metáfora, metonimia y sinécdoque), tanto en la más alta poesía como en la más ordinaria habla coloquial, a saber, la igualdad y conexión relevantes o categoriales de todo lo real, en perpetua mezcla con la desigualdad y peculiaridad individuales todas las cosas son a la vez en parte iguales y en parte desiguales, porque, tanto en su entraña metafísica como en su concreta y lineal aparición histórica, todo, absolutamente todo, pertenece al reino general e inexcusable del ser y a los grupos designados por los sucesivos conceptos universales

a la vez que a su propia entidad o individualidad aislada e irrepetible, y por eso la semejanza y conexión que se expresan tanto en los tropos como en la repetición de los temas brotan de lo más íntimo de la realidad compleja, y no son en modo alguno mera apariencia o vago vislumbre, sino vivencia profunda y sustancial, lo mismo si deliberadamente buscadas y conocidas que si inconscientemente surgidas como vivas y actuantes