

## LA ESTRUCTURA DE LA *VIDA DE ESOP*: ANÁLISIS FUNCIONAL

Consuelo Ruiz-Montero y M<sup>a</sup> Dolores Sánchez Alacid  
*Universidad de Murcia*

En este trabajo estudiamos la estructura compositiva o morfología narrativa de la *Vida de Esopo* desde una perspectiva funcional. Así, podemos detectar unidades narrativas dinámicas de origen oral, más antiguas, frente a otras de carácter estático, más recientes y probablemente de origen cínico.

This paper focuses on the study of the compositive structure or morphology of the *Life of Aesop* from a functional point of view. In this way we can detect dynamic narrative elements which exhibit an oral and more ancient origin, together with other static elements which are of recent creation and have a probable literary cynical origin.

La *Vida de Esopo* o *Vita Aesopi* es una biografía popular anónima cuyo original remonta al s. I d.C.<sup>1</sup>. De ella se nos han conservado tres recensiones G, del s. II d.C.<sup>2</sup>, W, del IV d.C.<sup>3</sup>, y una versión bizantina que realizó Máximo Planudes en torno al 1300, pero que depende de W. G se ha conservado a través de un manuscrito único del s. X-XI, pero de W, sin embargo, existe una amplia tradición manuscrita, unos 15 códices, que conservan la *Vida* total o parcialmente, entre los que se encuentran dos traducciones al latín, y, junto a éstos, numerosas traducciones a lenguas modernas<sup>4</sup>. Existen considerables diferencias entre las recensiones G y W. La primera de ellas es la extensión, 42 páginas en G, frente

<sup>1</sup> Cf. B. E. Perry, *Aesopica* (Urbana [Illinois] 1952) 1 ss.

<sup>2</sup> Cf. Perry, *op. cit.* 25.

<sup>3</sup> Cf. Perry, *op. cit.* 13.

<sup>4</sup> Cf. Perry, "The Text Tradition of the Greek Life of Aesop", *TAPhA* 64 (1933) 198-224.

a 27 de W. Por otra parte, existen episodios que se encuentran en G y no en W, y viceversa<sup>5</sup>.

La tradición manuscrita queda completada por siete papiros fechados desde el s. II-III hasta el VII d.C. El papiro más antiguo es el conocido como el *Berol.11628*, cercano a G., del s. II-III d.C. Este papiro es el *terminus ante quem* de la *Vita G*, por lo que se suele fechar esta recensión en torno al s. II d.C.

Hasta hace escasamente diez años se opinaba que la *Vida* era una mera recapitulación de episodios, anécdotas y fábulas, en la que no había ningún plan predeterminado por el autor y con escasas pretensiones literarias. Esta es la opinión, por ejemplo, de H. Zeitz<sup>6</sup>, Perry<sup>7</sup>, A. La Penna<sup>8</sup>, e incluso de N. Holzberg en un primer momento<sup>9</sup>.

Sin embargo, ya en 1979 F. R. Adrados realizó algunas observaciones acerca de la estructura de la *Vida*<sup>10</sup>. Adrados sostiene que la estructura de la *Vida* está compuesta de *agones* y viajes, al igual que la comedia y la lírica arcaica de inyectiva. Concluye que la *Vida* es el germen de la novela cómico-realista, género que se formó por la añadidura de diferentes *agones*.

La concepción de la estructura de la obra que hasta entonces se sostenía cambió tras un artículo de N. Holzberg<sup>11</sup>. Éste demostró que había unidad orgánica dentro de la obra y una clara intención literaria por parte del redactor. Según el filólogo alemán, existen dos principios estructurales básicos en la *Vida*, el primero es el despliegue de tres tipos de *λόγοι* esópicos usados de manera diferente en las cinco partes en las que él divide la novela, y el segundo, en una división tripartita del desarrollo climático de la intriga<sup>12</sup>.

La teoría de Holzberg ha sido revisada y mejorada en estos últimos años. En esta línea están los trabajos de S. Merkle<sup>13</sup>, G. J. van Dijk<sup>14</sup> y F. Ferrari<sup>15</sup>.

<sup>5</sup> Sobre las semejanzas y diferencias entre las recensiones G y W, así como para el estudio de las lagunas, cf. Perry, *Studies in the Text History of the Life and Fables of Aesop* (Haverford 1936) 4 ss.

<sup>6</sup> Cf. "Der Aesoproman und seine Geschichte. Eine Untersuchung im Anschluss an die neugefundenen Papyri", *Aegyptus* 16 (1936) 225-256, 229.

<sup>7</sup> Cf. *op. cit.* 2-3.

<sup>8</sup> Cf. "Il Romanzo di Esopo", *Athenaeum* 50 (1962) 264-314, 313.

<sup>9</sup> Cf. *Der antike Roman* (München 1986) 23.

<sup>10</sup> Cf. F. R. Adrados, "The *Life of Aesop* and the origins of the novel in Antiquity", *QUCC* 1 (1979) 93-112, sobre todo a partir de 108 ss.

<sup>11</sup> Cf. N. Holzberg, en N. Holzberg (ed.), *Der Äsop-Roman. Motivgeschichte und Erzählstruktur* (Tübingen 1992) 33-75.

<sup>12</sup> Los tres tipos de *λόγοι* esópicos son: instrucción directa (monólogo, diálogo, designada con A), solución a un problema (tarea difícil, pregunta o acertijo, B) y fábula aplicada a una situación particular (C). Los *λόγοι* A y B son utilizados en la estancia de Esopo en casa de Janto (20-91) y en Babilonia y en Egipto (101-123). El tipo C, sin embargo, es empleado en el episodio en el que Esopo salva a la isla de Samos de Cresos (81-100) y en el episodio de Delfos (124-142); en el primero de los casos el resultado positivo, en el segundo, negativo.

<sup>13</sup> En lugar de los *λόγοι* observados por su maestro Holzberg, propone otros aplicados también a las cinco partes de la obra, y éstos son la "fábula", la "anécdota" y la "novella", cf. "Fable, Anekdote and Novella in the *Vita Aesopi*: The Ingredients of a popular novel", en O. Pecere-A. Stramaglia (eds.), *La Letteratura di consumo nel mondo greco-latino* (Cassino 1996) 209-234.

Por último, hemos de considerar muy significativas las conclusiones de R. Pervo<sup>16</sup>, que reconoce en la *Vida* ciertos recursos como ironía y retardación, que muestran que es una obra verdaderamente literaria. Pervo observa, asimismo, que los acontecimientos del principio recuerdan a los de los capítulos finales. También apunta conocimientos de retórica por parte del narrador, como la descripción del *locus amoenus* en el capítulo 6, y de filosofía, en los capítulos 51-56 en los *symposia* de Janto y de sus discípulos, y considera que *topoi* como los que se usan ahí son empleados normalmente para crear contraste. La aplicación de las técnicas de encomio y censura para un mismo objeto sería propia de la retórica o la dialéctica.

Nuestro objetivo en este trabajo es dar un enfoque distinto en el estudio de la estructura y composición de la *Vida*. Pretendemos analizar la morfología narrativa del relato, es decir, la estructura subyacente del texto, desde un punto de vista funcional. Para ello, y partiendo de la unidad de la obra, vamos a analizar su construcción señalando sus unidades estructurales que son diversas y que se yuxtaponen, lo que permite detectar elementos de distinto origen, hecho que incide, a su vez, en el problema de la formación del texto. Será fundamental en nuestro análisis la utilización de la metodología que V. Propp aplicó al cuento maravilloso, que combinaremos con otros métodos<sup>17</sup>. Nos centraremos en la recensión G por ser la más antigua y extensa.

Desde el punto de vista de la composición se advierten dos claros bloques temáticos que presentan una composición distinta. En el primero de ellos, que comprende desde el capítulo 1 hasta el 90, se nos cuentan las aventuras de Esopo como esclavo, el grueso de las cuales las componen las vivencias de Esopo junto al filósofo Janto (21-90). En el segundo, sin embargo, encontramos al Esopo fabulista que, ya libre, actúa como consejero de pueblos y reyes hasta su final en Delfos (91-142).

## I

1. Como marco estructural del primer bloque temático podemos citar un elemento que en términos proppianos podríamos denominar *carencia*, cuya *reparación*

<sup>14</sup> Van Dijk modifica la clasificación hasta entonces sostenida que insertaba las fábulas dentro de la novela, en "The Fables in the Greek *Life of Aesop*", *Reinardus* 8 (1995) 131-150.

<sup>15</sup> La teoría de Ferrari es la siguiente: "Perciò del *logos* esopico il romanzo rappresenterà la *dimostrazione*, non la *formazione*, ma lo farà procedendo secondo l'ordine della formazione, e dunque partendo da questo grado primario della *adnominatio* degli oggetti quotidiani e poi proseguendo lungo i momenti, in ordine di 'entrata', della letteralizzazioni paradossale, della soluzione (*Iýsis*) di enigmi e problemi (*zetémata*), della favola e della massima sapienziale (*gnóme*)": cf. *Il romanzo di Esopo* (Milano 1997) 23.

<sup>16</sup> En "A Nihilist Fable: Introducing The Life of Aesop", en R. F. Hock-J. B. Chance-J. Perkins (eds.), *Ancient Fiction and Early Christian Narrative* (Atlanta 1998) 77-120.

<sup>17</sup> Cf. V. Propp, *Morfología del cuento* (Madrid 1987). C. Ruiz-Montero la ha aplicado a las novelas de amor: *La estructura de la novela griega. Análisis funcional* (Salamanca 1988) y "La estructura de la *Historia Apollonii regis Tyri*", *CFC* 18 (1983) 291-334.

definitiva no tendrá lugar hasta el final de dicho bloque. Se trata de una carencia de libertad por parte de Esopo. Esta *búsqueda de libertad* puede compararse con la *búsqueda de identidad* que se observa en novelas como la del *Asno* griego.

En este *encuadre* se insertan varios episodios regidos fundamentalmente por la ley del *contraste*<sup>18</sup> y que suelen funcionar como adjetivos del personaje, tanto de tipo moral, básicamente cínico<sup>19</sup>, como de tipo físico<sup>20</sup>. Un gran contraste general a destacar lo constituye el de la sabiduría de Esopo a lo largo de toda la obra, que se plasma en la ayuda que ofrece a ciertos personajes o la antítesis creada frente a la conducta de otros, por oposición al Esopo del episodio final en el que no es capaz de salvarse a sí mismo en Delfos (124-142)<sup>21</sup>. El prudente Esopo, lleno del sentido común popular, se ha convertido en un erudito tan vano e imprudente como Janto, y el propio autor lo indica repitiendo las mismas palabras en los mismos contextos:

85.9-10:

Αἴσωπος εἶπε “δέσποτα, ποῦ ἡ φιλοσοφία σου; ποῦ σου τὸ τῆς παιδείας φρύαγμα; ποῦ σου τὸ τῆς ἐγκρατείας δόγμα; (...)”.

130.3-5:

(ὁ φίλος...ἔφη) ποῦ σου ἡ πανδεία; ποῦ σου τὸ φιλόλογοι; σὺ πόλεισιν καὶ δήμοις γνώμας ἔδωκας καὶ εἰς σεαυτὸν ἄφρων γέγονας;<sup>22</sup>.

El primero de los pasajes corresponde a las palabras de Esopo a Janto cuando intenta suicidarse al no poder resolver el augurio del águila, y el segundo a las del amigo de Esopo cuando va a visitarle a la cárcel antes de morir a manos de los delfios.

<sup>18</sup> Para el contraste como procedimiento literario en la novela cf. V. Shklovski, “La construcción de la ‘Nouvelle’ y de la novela”, en T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (Buenos Aires 1970) 127-146. Ya Pervo observó diversos contrastes dentro de la obra cf. *supra* n. 16.

<sup>19</sup> Cf. *infra* n. 21.

<sup>20</sup> Para la caracterización física del personaje y su tradición literaria cf. C. Ruiz-Montero-M<sup>a</sup> D. Sánchez-Alacid, “El retrato de Esopo en la *Vita Aesopi* y sus precedentes literarios”, en *Homenaje a Gaspar Morocho* (León 2004) 11-22.

<sup>21</sup> El contraste más evidente dentro de este primer bloque es el establecido entre Esopo y Janto. La relación entre Esopo y un amo llamado bien Yadmon, como documentan las fuentes más antiguas, bien Janto, según las más modernas, está atestiguada desde el núcleo antiguo de la leyenda cf. Hdt.II 134-135. Sin embargo, la relación de contraste que entre ellos nos presenta la *Vida*, en la que el esclavo es más inteligente que su amo, filósofo y sabio oficial de Samos, y le salva de todo apuro, parece de origen más reciente. Dentro del contraste entre Janto y Esopo hay que enmarcar la contraposición entre la filosofía tradicional griega representada por Janto y la popular representada por Esopo. El origen de dicho contraste es de carácter cínico, según F. R. Adrados, “Elementos cínicos en las ‘Vidas’ de Esopo y Segundo y en la ‘Diálogo de Alejandro y los Gimnosofistas’”, *Homenaje a Elorduy* (1978) 309-328, 312 ss.

<sup>22</sup> En la *Vida* los términos φιλόσοφος y φιλόλογος son sinónimos. Tanto Janto y sus discípulos como Esopo son designados a lo largo de toda la obra con ambos apelativos. Así lo vemos en 23.6-7; 47.2; 53.3; 54.2; 130.4, en el caso de φιλόλογος y 20.8; 23.3; 31.3; 31.15-17; 32.12; 32.18; 35.7-8; 35.12; 36.5; 36.9; 38.5; 60.6; 61.17; 62.3-4; 68.3; 86.7; 68.3; 73.9-10; 78.7; 79.7; 81.17; 84.7; 86.5; 86.7, en el de φιλόσοφος.

Como se ve en el episodio citado, la *ironía* está íntimamente unida al contraste, procedimientos éstos de origen dramático<sup>23</sup>.

El episodio inicial de la novela nos muestra ya el contraste entre Esopo y sus compañeros tanto a nivel moral como de sabiduría. Este episodio muestra la maldad de los compañeros de esclavitud de Esopo, remarcada por los propios comentarios del autor (caps. 3-4). A este episodio se opone inmediatamente el constituido por el encuentro de Esopo con la acólita de Isis, episodio que refleja la bondad del personaje, por la que será recompensado. En él se presenta ante Esopo una acólita de Isis extraviada (a). Ésta pide ayuda a Esopo (D), que la auxilia (E) y se gana la simpatía de la acólita. Ésta pide a Isis que recompense a Esopo (F) por lo que la diosa se presenta con las nueve Musas y le otorgan la capacidad de hablar y de componer fábulas (K=W)<sup>24</sup>. Este breve pasaje constituye una secuencia a la que Propp llamaría *recepción del objeto mágico* otorgado por un *auxiliar*. El auxiliar sería la diosa Isis que actúa por intervención de su acólita, que funciona como donante. Esta breve secuencia se puede representar con simbología proppiana de la siguiente manera: a D E F=K=W.

El siguiente episodio (cap. 9) contrasta la actitud del capataz de esclavos, Zenas, con Esopo, que lo critica. Por tal razón Esopo es vendido a un negociante de esclavos.

A continuación asistimos, de nuevo, a la contraposición entre la belleza de los esclavos frente a la fealdad de Esopo, por una parte, y la estupidez de dichos esclavos frente a la inteligencia de Esopo (πολύνοους cap. 19). En la misma línea están los capítulos 1, 14, 16, 20, 21, 29, 30, etcétera.

2. Del capítulo 21 al 80 se extiende el episodio más largo y nuclear de la obra que corresponde a las aventuras de Esopo en casa de Janto de Samos.

Este largo episodio contiene elementos de diverso carácter estructural. Sigue funcionando aquí la técnica de *contraste* junto al uso de *juegos léxicos*. Lo observamos desde el comienzo en que Esopo va a ser comprado por Janto. Las sucesivas preguntas de Janto son interpretadas a su manera por Esopo, lo que da lugar a respuestas que no se corresponden a la pregunta realizada, ya que admiten un doble sentido. Un ejemplo lo constituye el siguiente pasaje:

25.5: καί φησιν αὐτῷ ὁ Ξάνθος “ποταπός εἶ”; ὁ Αἴσωπος “σάρκιος”.

Janto pregunta a Esopo *de dónde es* y éste quiere entender *de qué clase es*, ya que ποταπός se puede emplear para preguntar el origen o la cualidad<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Lo observa ya Holzberg en *art. cit.* (1992), especialmente en 73 ss.

<sup>24</sup> Estamos ante una *donor sequence*, como ya se ha observado, cf. W. Hansen (ed.), *Anthology of Ancient Greek Popular Literature* (Indiana 1998) 107.

<sup>25</sup> Este y otros procedimientos, como los que veremos en el punto 3, son de origen cómico: cf. A. López Eire, “Recursos lingüísticos de la burla en la comedia aristofánica”, en A. Ercolani (ed.), *Spoudaiogeloion* (Stuttgart-Weimer 2002) 45-69, y son estudiados por la retórica. Un extenso estudio sobre el humor y lo risible lo encontramos en Cicerón, *De oratore* 2.216 ss.

Mediante una *técnica acumulativa*, este tipo de juego léxicos se va repitiendo en sucesivas preguntas y respuestas a lo largo de los capítulos 24-25. Recordemos que la acumulación de anécdotas es propia del *género biográfico*.

Todos esos episodios siguen hipercharacterizando a Esopo, ya que muestran la inteligencia de Esopo frente a la ineptitud de Janto y de los discípulos.

3. Similares a éstos son aquellos episodios creados a partir de una *ambigüedad léxica*<sup>26</sup>. Esopo ha decidido educar a su amo (38.5: ἐγὼ τοῦτον τὸν φιλόσοφον παιδεύσω) y para ello va a seguir al pie de la letra lo que Janto le manda. Un significativo ejemplo es el que encontramos en el cap. 40 en el que Janto pide a Esopo, tras volver con sus amigos del baño, que les traiga algo de beber:

40.1-2: “Αἴσωπε, δὸς ἡμῖν πιεῖν ἀπὸ τοῦ βαλανείου”.

En este contexto, la preposición ἀπὸ puede tener valor temporal (“después de”), que es el sentido en que la ha empleado Janto, o expresar procedencia (“del”), que es el que entiende Esopo. Por ello Esopo finalmente le trae a su amo agua *del baño*:

40.2-3: Αἴσωπος εἰς τὸ βαλανεῖον δραμῶν καὶ εἰς ξέστην βαλῶν ἐπέδωκε τῷ Ξάνθῳ εὐκρατον ἐκ τῆς ἐμβάσεως.

Este tipo de episodio se repite a lo largo de los capítulos 38-55 mediante, de nuevo, una *técnica acumulativa*.

4. Otro tipo de episodio está constituido por los elementos *pregunta-respuesta*, equiparables a la *tarea difícil* a la que puede ser sometido el héroe del cuento, aunque en el caso de la *Vida* se trata de preguntas de tipo filosófico y sapiencial<sup>27</sup>. Dentro de este tipo englobaríamos los capítulos 33<sup>28</sup>, 35-37, 47-48 y 67-68, en los que se plantean a Esopo enigmas o problemas filosóficos, la mayoría de los cuales tienen lugar en un ambiente de banquete<sup>29</sup>.

Se han comparado el contenido de estos y otros episodios de la *Vida* con el de las *chreiai* antiguas, y se ha afirmado que muchos de dichos episodios son

<sup>26</sup> Cf. nota anterior.

<sup>27</sup> En terminología proppiana las funciones *tarea difícil-tarea cumplida* se simbolizan como M-N. El procedimiento, así como su carácter oral, es observado también por Shklovski, cf. *supra* n. 21.

<sup>28</sup> Este episodio en concreto, en el que Esopo explica a la mujer de Janto el significado de su sueño mediante una fábula etiológica, es de suma importancia desde el punto de vista compositivo ya que en él ya se *anticipa* la relación Esopo-Apolo, que vamos a ver claramente a partir del cap. 100, en la que Esopo es enemigo del dios.

<sup>29</sup> Existe a lo largo de la *Vita* G un rico elenco de vocabulario referido a los enigmas y problemas filosóficos. Algunos de estos términos son los siguientes: ἐπερώτημα 119.2, ἐρώτημα 108.11, ἐρώτησις 48.3, ζήτημα 35.13; 36.8; 37.5; 47.2; 68.3; 84.2; 106.3; 108.9, ζητημάτων “problema” 35.9 y πρόβλημα 68.3; 68.4; 102.3; 102.6; 105.3; 105.5; 120.4; 121.4; 122.14. Este tipo de procedimiento es común al de obras plutarquianas como el *Banquete de los Siete Sabios*. Muchos de los enigmas y problemas filosóficos de la *Vida* los encontramos en dicha obra atribuidos a otros sabios.

fruto de la ampliación de una *chreia* por parte del escritor<sup>30</sup>, procedimiento, por otra parte, de origen retórico<sup>31</sup>.

5. Una variación ampliada del tipo anterior la constituye los tres episodios finales de la primera parte en los que se plantean a Janto tres *problémata*, que resuelve Esopo a cambio de pedir su libertad que sólo en el último episodio consigue (68-91)<sup>32</sup>.

En el marco de una *fechoría inicial* (A), la amenaza de quedarse sin su hacienda, se le plantea primero a Janto una *tarea difícil* (B=M), la de beber el agua del mar, que tiene que solucionar Esopo (C=F), lo que efectivamente realiza (N=K) pero sin recibir la recompensa que él exige, la libertad (W neg.) (68-74). La segunda vez Janto desea saber el significado de un epitafio que lleva a un tesoro, lo que constituye una *carencia* (a), por lo que pide a Esopo que lo descifre prometiéndole la libertad (B=M) y éste acepta (C=F), y triunfa (N=K), pero sin conseguir la libertad (W neg.) (78-80). Y, por último, el pueblo de Samos pide a Janto que descifre un augurio y éste no sabe hacerlo (a), por lo que, por tercera vez, pide ayuda a Esopo (B=M) y éste acepta ayudarle (C=F), triunfa de nuevo (N=K) y finalmente consigue su libertad (W) (81-91). Se cierra así el marco constituido por la *carencia inicial* de la obra (a), el deseo de libertad, que abría este primer bloque temático.

La estructura de este episodio la resumiríamos como sigue:

- I. A B= M C=F N=K W neg.
- II. a B= M C=F N=K W neg.
- III. a B= M C=F N=K W

En el esquema previo se observan varias asimilaciones de funciones, para las que remitimos a Propp<sup>33</sup>. El carácter triplicado del episodio es propio del folklore. Dicho episodio es de vital importancia para la intriga porque la hace avanzar, es decir, es un *elemento dinámico*, frente a los demás que hemos comentado que son de *carácter estático*.

6. Dentro de los elementos estáticos de la intriga, cabe citar otras escenas que, además de cumplir una función caracterizadora del personaje, parecen tener una función de *carácter ideológico*, como el episodio erótico de la mujer de Janto, que no recibe nombre, y Esopo<sup>34</sup> (caps. 75-76), el episodio de la orina (cap. 28), o aquel en el que “no hay ningún hombre en el baño” (caps. 65-66)<sup>35</sup>.

<sup>30</sup> Cf. W. Shiner, “Creating Plot in Episodic Narratives”, en R. F. Hock-J. B. Chance-J. Perkins (eds.), *Ancient Fiction and Early Christian Narrative* (Atlanta 1998) 155-176.

<sup>31</sup> Cf. R. F. Hock-E. N. O’Neil, *The chreia in Ancient Rhetoric, Vol. I. The Progymnasmata* (Atlanta 1986).

<sup>32</sup> La estructura climática de los tres episodios es ya observada por Holzberg, cf. *supra* n. 11.

<sup>33</sup> Cf. Propp *supra* n. 17.

<sup>34</sup> Este episodio se ha conservado en W, pero también G lo contenía en su origen, aunque el pasaje se ha perdido.

<sup>35</sup> Sobre el carácter cínico de estos episodios cf. *supra* n. 21.

De carácter exclusivamente *ornamental* es el cap. 6 en el que se describe la aparición de las musas a Esopo, clara reminiscencia del pasaje correspondiente de la *Teogonía* de Hesíodo<sup>36</sup>.

En conclusión, observamos en el primer bloque compositivo una coordinación de episodios mediante la *técnica de enhebrado*, propia del folklore, que aparece también en el *Asno* y llega hasta la novela picaresca. La *venta* y el consecutivo *desplazamiento* del héroe permite la unión entre episodios. En esta primera parte vemos *elementos estáticos* frente a otros *dinámicos*, ajustándose estos últimos al modelo propiano. Dentro del episodio de Janto se detecta una estructura abierta en la que el material se acumula paratácticamente. La búsqueda inicial de la libertad por parte de Esopo da unidad a los distintos elementos temáticos del primer bloque estructural. Dicho bloque tiene una *estructura climática* que conduce a la liberación de Esopo, condición imprescindible para pasar al segundo bloque.

## II

Sin episodios que funcionen como nexo de unión pasamos ya al segundo bloque temático, que se extiende desde el capítulo 91 hasta el final de la obra, aunque mediante la técnica de la anticipación el autor ha adelantado la amenaza de la invasión de la isla en el augurio ya mencionado del cap. 81. Este segundo bloque comprende en extensión la mitad exacta del primero, lo que indica que el tiempo narrativo es más rápido.

Este bloque comprende tres episodios que tienen unos rasgos folklóricos muy marcados; los dos primeros se pueden estructurar claramente según el modelo propiano como vamos a ver.

1. El primer episodio se articula en dos etapas que constituyen sendas secuencias narrativas. En la primera secuencia el rey Creso de Lidia quiere apoderarse de Samos (A) y manda un emisario (B). Gracias a la intervención de Esopo (C=F) Samos se ve libre de Creso (K). Este suceso constituye una breve secuencia narrativa que podríamos simbolizar del siguiente modo:

I (1): A B C= F K

En esta secuencia Esopo funciona como *auxiliar* de los samios.

En una segunda etapa Creso exige que se le entregue a Esopo a cambio de la libertad de la isla (A) mediante un emisario (B), con lo que Esopo acepta su destino (C=F) y parte hacia Lidia sabiendo que le espera la muerte (↑ = G). Sin embargo, una vez allí impresiona con sus palabras a Creso, que le perdona la vida y da la libertad a los samios (K). Tras su regreso (!), como *recompensa* los samios dedican al héroe Esopo una estatua (W). De este modo se repite en gran medida la secuencia anterior, sólo que en esta ocasión Esopo es *héroe víctima* y

<sup>36</sup> Cf. E. Mignogna, en Holzberg (ed.) *op. cit.* 76-84.



su propio *auxiliar* como consecuencia del don mágico que recibió mucho antes de las musas, su capacidad de hablar y de componer fábulas. Simbolizamos la secuencia del modo siguiente:

I (2): A B C =F ↑ =G K ↓ W

2. La siguiente partida de Esopo hacia Babilonia, a la corte del rey Licurgo, funciona de nexo de unión entre el episodio de Cresos y el que viene a continuación. Esopo se convierte en el consejero del rey Licurgo, al modo de otros consejeros reales como Ahikar, que leemos en un papiro arameo del s. V a.C.<sup>37</sup>, Daniel, José y Mardoqueo del *Antiguo Testamento*, Apolonio el protagonista de la *Historia de Apolonio rey de Tiro*, etc. Por tanto, este episodio presenta rasgos folklóricos muy marcados y sería uno de los elementos más antiguos de la *Vida*.

En Babilonia Esopo adopta a Helio, que es sorprendido por Esopo con una concubina del rey Licurgo. El fabulista le reprende y Helio lo acusa de traición ante el rey Licurgo (η). El rey lo cree (θ) y condena a muerte a Esopo (A), pero un amigo de éste le esconde. Al cabo del tiempo, Licurgo recibe un *problema* del rey Nectanebo de Egipto: ha de construir una torre que no toque ni el cielo ni la tierra a cambio de los impuestos de diez años (A). El rey pide a todos sus consejeros que lo resuelvan (B) y ante la incapacidad de todos ellos, se comunica al rey que Esopo vive (B=Ex) y éste es liberado (K); Helio es castigado (U) y Esopo es restituido en sus cargos (W). A continuación acepta resolver el enigma (C=F) y parte hacia Egipto (ι). Una vez allí se le plantean al héroe siete tareas a resolver (M), lo que consigue con éxito (N). Así es Licurgo el que recibe el dinero de Nectanebo (K), Esopo regresa a Babilonia (!) y allí le alzan una estatua de oro en recompensa (W).

El episodio citado se divide en dos secuencias narrativas, de las cuales la primera está formada por una fechoría contra Esopo, secuencia que es interrumpida por una segunda fechoría esta vez contra Licurgo en la que Esopo, *héroe víctima* de la secuencia anterior, al ser descubierto con vida, se convierte en *auxiliar* de Licurgo en la segunda secuencia. Representamos las dos secuencias del siguiente modo:

I. η θ A .....B = Ex K U W

II. ....A B ..... C = F ↑ M N K ↓ W

3. El viaje de Esopo a Delfos funciona como nexo de unión entre la secuencia anterior y la última de la obra. Este episodio es considerado tradicionalmente como el núcleo más antiguo de la *Vida*, a partir de los testimonios de Heródoto y Aristófanes<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Para un estado de la cuestión de la *Historia de Ahikar* cf. J. M. Linderberger (tr.), "Ahikar. A new translation and introduction", en J. H. Charlesworth (ed.), *The Old Testament Pseudepigrapha* (London 1985), II, 479-507.

<sup>38</sup> Cf. Hdt. II 134-135; Ar. *Vesp.* 1446-1448.

En efecto, una vez en Delfos Esopo acusa a los delfios de vivir a costa de los tributos de los demás griegos, por lo que es expulsado de la ciudad y víctima de una conspiración. Esopo es apresado y despeñado por un precipicio. Esopo ha intentado repetidamente evitar su muerte mediante el uso de fábulas, pero en esta ocasión su sabiduría no le sirve para salvar su vida. Él, que ha salvado a Janto en repetidas ocasiones, a los samios y a Licurgo, ahora no se puede salvar a sí mismo. Desde el punto de vista estructural este episodio es diferente a los anteriores por el marcado elemento religioso que contiene. Como se ha observado, Esopo funciona aquí como el *pharmakós* ritual<sup>39</sup>. Su estructura puede ser comparada, en todo caso, a la que A. Dundes ha observado en ciertos cuentos de los indios norteamericanos. La pareja trasgresión-castigo divino aparece también en los mitos griegos<sup>40</sup>, pero Dundes ha observado una secuencia más compleja integrada por cuatro funciones que son las siguientes: *prohibición-violación-consecuencia-intento de escapar de la consecuencia*, en inglés: *Interdiction-Violation-Consequence-Attempted Escape*. La *prohibición* inicial está implícita; Esopo peca de imprudente (*violación*), por lo que es castigado (*consecuencia*) y su muerte ha de ser expiada (*intento de escapar de la consecuencia*).

Las secuencias narrativas comentadas en este segundo bloque creemos que evidencian un material de origen oral más antiguo que el que hemos visto en el primero. Su afinidad morfológica con la estructura del cuento maravilloso debe ser destacada, aunque este elemento aparecía también en episodios de la primera parte de la obra, episodios siempre dinámicos.

El análisis funcional de la obra corrobora que estamos ante un texto de tradición abierta que engloba episodios antiguos de origen oral, con sus típicos anacronismos de personajes y fechas, junto a otros de formación tardía, literaria, que imprimen al texto una determinada ideología. El estudio de la lengua apoya también esta tesis<sup>41</sup>. Y probablemente obtendríamos el mismo resultado de un estudio de sus *realia*, que está por hacer.

<sup>39</sup> Para la teoría del *pharmakós* cf. A. Wiecher, *Aesop in Delphi* (Meisenheim 1961).

<sup>40</sup> Cf. Ruiz-Montero, "La morfología de la *Biblioteca de Apolodoro*", *Faventia* 8 (1986) 29-40.

<sup>41</sup> Desde el punto de vista lingüístico también se advierten claramente los dos claros bloques temáticos a los que nos hemos estado refiriendo. Existen muchos más términos literarios, tardíos, *hapax* y diminutivos en el primer bloque temático en el que se nos cuentan las vivencias de Esopo como esclavo en un ambiente de vida cotidiana; el número de éstos, sin embargo, se reduce considerablemente en el segundo bloque.