

ESOPO  
BABRIO

FÁBULAS DE ESOPO  
VIDA DE ESOPO  
FÁBULAS DE BABRIO

Entre los géneros literarios, la fábula se tiene por menor, debido a su brevedad y sencillez retórica. Sin embargo, el conjunto de fábulas atribuidas a Esopo (620-560 a. C.), protagonizadas por animales parlantes y marcadas por su intención aleccionadora, ha gozado de una popularidad y una vigencia enormes y han penetrado en el repertorio del saber tradicional. Aunque diversos autores reescribieron el corpus esópico durante la Antigüedad clásica, la Edad Media, el Renacimiento y el siglo XVIII, fue Esopo (sea o no un personaje histórico) quien fijó la estructura más perdurable de este tipo de relatos, poblados por animales de rasgos humanos como el mono vanidoso, el asno torpe o el astuto zorro.

# INTRODUCCIÓN GENERAL

## ACERCA DE LAS FÁBULAS GRIEGAS COMO GÉNERO LITERARIO

### I

Proponer una definición de la fábula como género literario es mucho más difícil de lo que el lector ingenuo puede suponer. Una tal definición debe ser precisa, de modo que distinga pertinentemente la fábula de otros tipos de narración, como la alegoría o la parábola, en general, y también del proverbio, de la anécdota y del cuento fantástico con animales. Por otra parte, la definición ha de ser lo suficientemente amplia para comprender las variadas realizaciones históricas del género, tan extendido en la literatura universal. (Es decir, que pueda convenir a la fábula mesopotámica, la grecolatina, la oriental, las versiones medievales, las dieciochescas, etc.) La lectura de algunos estudios críticos, por ejemplo de los de Perry, *Fable* (1959), y de Nørgaard, *La fable antique*, I (1964), da una clara idea de lo arduo de la cuestión, que en ese aspecto remonta a los estudios críticos «sobre la esencia de la fábula» que G. E. Lessing publicó en 1759.

Aristóteles que, al menos para nosotros, es el primero en teorizar sobre la fábula, no la define, al aludir a ella muy

brevemente, en su Retórica (II, 20). Es interesante advertir el punto de vista en el que se sitúa su referencia, más atenta a su utilidad como recurso retórico que a la consideración poética de las fábulas. Como señala Nøjgaard (o. c., p. 27), «Aristóteles no considera la fábula como un género de ficción independiente, sino como uno de los numerosos medios del orador para provocar la persuasión (*πίστις*), es decir, como figura retórica. Esta manera de ver reinará exclusivamente hasta el siglo XVIII, hasta el punto de que el género no será juzgado digno, en la patria de La Fontaine, de ser admitido en el *Arte Poético* de Boileau, ferviente [admirador] de Aristóteles». Aristóteles considera la fábula como una especie del ejemplo (*παράδειγμα*) empleado por los oradores, y señala dos rasgos de la misma: que es una narración *ficticia* y *alegórica*<sup>[1]</sup>.

Desde la misma perspectiva, y tras las huellas de Aristóteles, los autores de otros manuales retóricos escolares (*progymnasmata*) como son Teón, Hermógenes (traducido por Prisciano al latín) y Aftonio, insistirán en el uso de las fábulas con una finalidad retórica y pedagógica. Un eco de esta consideración, atenta sobre todo a la función utilitaria del género, aparece aún en Perry (o. c., p. 24): «La fábula en su origen no es una forma literaria independiente, creada, como la novela o el drama, por una nueva clase de sociedad con una perspectiva cultural, sino tan sólo un medio retórico, un nuevo instrumento. Como tal puede servir las necesidades de personas de actitudes sociales opuestas, que incluyen las necesidades del amo ocasionalmente tanto como las del esclavo o el oprimido». (La última frase alude a cierta concepción de la función social de la fábula, que trataremos luego.)

Esa visión de la fábula como un nuevo instrumento retórico, un tanto al margen de la literatura propia, ha influido en la escasa consideración teórica que la fábula recibió hasta el siglo XVIII, a pesar de la innegable popularidad y la sor-

prendente difusión del género. (Por lo demás, esa difusión tan mostrenca y ese aprecio popular lo caracterizaban como un subgénero poético vulgar, de escasos formalismos literarios y con una amplia tradición oral.) Si La Fontaine consiguió, gracias a su maestría estilística y a sus dones poéticos, recubrirlo de un nuevo prestigio estético, el honor de haberlo tomado como tema de una seria consideración crítica recae sobre teóricos alemanes del XVIII, en Lessing ante todo, seguido a distancia por Herder, y mucho más tarde (en 1839) por J. Grimm<sup>[2]</sup>.

Después de Grimm, otros estudiosos —por ejemplo, podemos recordar a O. Crusius (1920), a W. Wienert (1925) y a K. Meuli (1954)— se han ocupado de esa «esencia» de la fábula. En tal sentido, todos ellos están en la dirección trazada por Lessing, intentando avanzar en el sentido de la función social de tales relatos (K. Meuli) o de sus tipos característicos (W. Wienert). Sin embargo, ninguno ha podido ofrecer una definición general satisfactoria, como puede verse por las críticas posteriores de Perry y de Nøjgaard. También éstos han vuelto a subrayar la agudeza de Lessing al señalar como caracteres de la fábula la *brevedad* y la *conclusión moral* (aunque esa «moral» sea objeto de posteriores discusiones sobre su validez y su pragmatismo).

El folklorista Wienert, ante la diversidad de los ejemplos analizados, insiste en el carácter metafórico de las fábulas, sin diferenciarlas bien de otras especies de alegoría. Perry (o. c., p. 25) dice que «la fábula en su forma más sencilla es idéntica con un cierto tipo de proverbio». K. Meuli renuncia a una definición específica de validez universal. Nøjgaard descarta, en aras de una mayor precisión, la idea de definir el tipo general, «esencial», de la fábula, para ceñirse al análisis estructural de un corpus histórico ya fijado: las colecciones antiguas de *Augustana*, de Fedro y de Babrio. Sólo con referencia a estos textos concretos nos ofrece sus conclusiones y su definición de «la fábula antigua» como un

«relato ficticio de personajes mecánicamente alegóricos con una acción moral que evaluar» (o. c., p. 82).

Frente a este intento de concisión de Nøjgaard, vale la pena ofrecer en contraste alguna descripción más extensa, como, por ejemplo, la de J. Janssens (p. 7): «La fábula es un relato de poca extensión, en prosa o en verso, que se propone instruir, destacar una verdad, enunciar un precepto con la ayuda de una historieta que ilustra un caso dado y cuya conclusión lógica tiene la fuerza de una demostración y el valor de una enseñanza. La lección que se desprende de la misma está formulada en una máxima, o bien, sobreentendida, procede por inducción: es la moraleja. La fábula es propiamente la puesta en acción de una moraleja por medio de una ficción, o, incluso, una instrucción moral que se cubre del velo de la alegoría».

## II

El carácter alegórico del relato fabulístico está bien indicado ya por los retóricos antiguos. Así en la definición de Teón de que «la fábula es un relato fingido que da una imagen de la verdad» (*mýthos ésti lógos pseudés eikonízon alétheian*).

A través de la escena fantástica de su mundo animal, la lección de la fábula se aplica, alegóricamente, al entorno real. A diferencia del cuento fantástico, las figuras de los animales parlantes no invitan a una evasión, sino a una meditación sobre el mundo humano. Las criaturas de ese microcosmos bestial aparecen humanizadas en cuanto dotadas de *lógos* (en el sentido griego de «razón y palabra»), y su actuación se conforma según ciertas normas que excluyen lo prodigioso. De ahí el «realismo irónico» del género, que acude a la ficción falsa (*pseudós*) para descubrir la verdad (*alétheia*). «El mundo es así» quiere decir el fabulista;

tan bestial y pragmático como el reflejado en estas increíbles imágenes.

La aplicación alegórica de las fábulas puede revestir un aspecto general, como el indicado en las moralejas de nuestras colecciones; o puede tener una referencia concreta, como cuando Estesícoro contaba la fábula de «El caballo, el ciervo y el cazador» a sus conciudadanos de Himera para prevenirles de las pretensiones del tirano Fálaris. Una no excluye la otra; por el contrario, la aplicación concreta ejemplifica el valor de la alegoría de sentido general.

Como un tipo de alegoría, la fábula se caracteriza por: 1) su carácter *dramático* y 2) su aspecto *mecánico*. El dramatismo de la fábula, ya indicado por Aristóteles al hablar de su tema como *prágma*, está claro: en ella se representa una acción. La evaluación de la conducta de sus personajes se deduce de la actuación de éstos. Este rasgo diferencia la fábula de otras alegorías y ejemplos. A su vez, excluye de las fábulas ciertos relatos transmitidos en las colecciones tradicionales: por ejemplo, el famoso de «la zorra y la máscara» (o «el busto» en las versiones modernas). La acción es un elemento esencial. (No lo es, por ejemplo, en el proverbio.)

El aspecto mecánico de la fábula ha sido destacado por Nøjgaard. Los personajes de este microcosmos dramático actúan según ciertas normas «naturales» y están caracterizados, esquemáticamente, de acuerdo con ciertos rasgos fijos. (Están básicamente determinados en cuanto a su fuerza y su inteligencia.) De tal modo, el resultado de su actuación, que coincide con la evaluación de su conducta, tiene siempre una implacable lógica. Esta trabazón lógica de las fábulas está en dependencia de esa su contextura mecánica, que la apariencia pintoresca de los relatos parece a veces encubrir.

## III

Toda fábula tiene una *intención moral*, en cuanto sugiere la evaluación de una determinada conducta, bien de un modo explícito (en la moraleja oportuna), o de un modo implícito (en el éxito o el fracaso de un personaje en su actuación). Ya se ha apuntado el carácter pragmático de esta apreciación moral, que desde otro punto de vista ético puede considerarse como poco elevada o bien inconveniente para un uso pedagógico. Recuérdense, por ejemplo, las críticas de J. J. Rousseau en su *Émile*<sup>[3]</sup>. Pero la valoración de esa moral pragmática es otro tema (al que más tarde aludiremos). De momento subrayemos que la conclusión implícita en el relato es lo que fundamenta una explicitación de la misma en una moraleja abstracta, colocada antes o después de la narración misma, como *promitio* e *epimitio*. (Es más frecuente colocarla al final.)

Desde el punto de vista histórico, hay que notar que las moralejas de la colección esópica son añadidos posteriores, y que, en algunos casos, no están adaptados a la conclusión implícita de la fábula. La aplicación de una fábula a un caso concreto, personal (como las narradas por Arquíloco) o político (Estesícoro) parece lo más antiguo. En la *Vida de Esopo* se ofrecen ejemplos de ambos tipos de referencias concretas. Es probable que las moralejas con referencias a determinados tipos de personas de tal o cual carácter estén influidas por los *epimitios* moralizados de la colección de Demetrio de Falero, discípulo de Teofrasto.

En la *estructura de la fábula esópica* sencilla pueden distinguirse varios elementos imprescindibles: 1) una situación de base, en la que se expone un cierto conflicto entre dos figuras, generalmente de animales; 2) La actuación de los personajes, que procede de una libre decisión de los mismos, que eligen entre las posibilidades de la situación dada, y 3) la evaluación del comportamiento elegido, que



se refleja en el resultado pragmático de su acción, calificada así de inteligente o necia.

Este análisis de la secuencia narrativa en tres momentos (de acuerdo con Nøjgaard) o en cuatro (según Gasparov, que prefiere distinguir entre «exposición, proyecto, actuación y resultado»; es decir, subdivide el segundo momento en «decisión» y «acción») refleja la sencilla arquitectura lógica de la fábula y su intención moral. Como hemos apuntado antes, la evaluación se halla inserta en la conclusión del relato, puesto que es pragmática. Los personajes (generalmente animales)<sup>[4]</sup> no poseen un valor fijo, sino que se hallan sujetos a una determinada valoración dentro del conflicto, definido por su posición y su relación recíproca. Para decidir el éxito de la acción importan sólo dos rasgos: la fuerza y la inteligencia.

Cada uno de los animales encarna, de modo plástico y acorde al orden natural, un cierto grado en la escala de esos valores. De esos rasgos, fuerza y astucia, que cada uno posee en su grado peculiar, el primero (y en la superioridad de fuerza hay que considerar tanto la ventaja física natural como la que resulta de la situación dada) es un elemento estático, fijado previamente; mientras que la inteligencia es el elemento dinámico y susceptible, por tanto, de ser valorado «moralmente». Mediante el buen uso de ella puede el más débil triunfar del más fuerte, arrebatarse la presa, sacar provecho o escapar de él. A la postre, es la inteligencia la que decide el conflicto y de ahí el valor didáctico del género.

En el espejo alegórico del mundo bestial se refleja una sociedad dura, en una constante lucha por la vida. A pesar de su pretendida ahistoricidad, con su referencia a unos seres guiados por sus apetitos naturales, en esta concepción del universo animal como una sociedad competitiva y despiadada se deja sentir un trasfondo histórico ineludible. La fábula esópica refleja ciertos rasgos del pensamiento griego de la época arcaica<sup>[5]</sup>. La inteligencia significa habilidad

para la trampa y el engaño, y lo único que importa es el éxito, sin otra sanción transcendente. Lo natural es que el más fuerte devore al más débil y que el más listo engañe al más tonto. No hay otra justicia natural, según esta concepción, que se asemeja a la postulada por Calicles. Como concluye La Fontaine en un célebre verso: «La razón del más fuerte es siempre la mejor». (En comparación con otras colecciones de fábulas, por ejemplo las orientales, se advierte en la esópica una peculiar amargura y dureza, que se acentúa con tonos personales en Fedro y Babrio.)

## IV

La *brevedad* característica de estos relatos fabulísticos está llevada al máximo en los ejemplos de la colección esópica, con su estilo austero y su ascética sencillez. Esta manera escueta de contar, que prescinde de los adjetivos y de todo lo accesorio, permite captar mejor la estructura lógica del relato, con su esquemática exposición. Frente a esa simplicidad esópica, todos los posteriores traductores y adaptadores colorean a su manera el relato. Y esto ya se percibe en las versiones versificadas de Fedro y de Babrio; pero muchísimo más en los fabulistas de la Edad Media o de los siglos diecisiete y dieciocho. Por otra parte, las fábulas indias están engarzadas en un relato de historietas entrecruzadas, como en arabescos, a la vez que poseen un fuerte colorido oriental.

No sabemos si esa forma escueta de las fábulas recogidas en las colecciones anónimas griegas es la original, o bien es el resultado de una transmisión larga y oral que habría reducido las narraciones a sus núcleos esquemáticos. En todo caso, la brevedad extrema es típica de la tradición esópica. Para su utilización didáctica o retórica sobran otras galas literarias. Otros fabulistas, con pretensiones poéticas, han decorado el texto original, tomado a modo de

cañamazo para su narración. El mejor ejemplo tal vez sea el de *La Fontaine*, que ya advierte en el prólogo (de 1668) a sus primeros libros: «On ne trouvera pas ici l'élégance ni l'extrême bréveté qui rendent Phèdre recommandable... j'ai cru qu'il fallait en récompense égayer l'ouvrage plus qu'il n'a fait».

Las fábulas griegas prescinden del costumbrismo histórico y de cualquier decoración. Las fábulas indias tienen, en cambio, un decorado cortesano. Los varios animales ocupan cargos y se visten a la usanza del tiempo. El león es el rey (como ya aparece en Fedro) y otros animales aparecen como visires y empleados regios. Algo semejante sucede en la versión épico-novelesca del *Roman de Renart* o el *Reinhart Fuchs*. Todo el ambiente cobra entonces un colorido épico, como en *La Fontaine* toma un cierto tono de comedia burguesa. Sin embargo, bajo los ropajes de moda se conserva como el esqueleto de las fábulas antiguas. Es muy interesante cotejar algunos episodios (por ejemplo, el encuentro del zorro y el cuervo) en varias de estas versiones para apreciar mejor la sencillez del texto griego y los aditamentos marginales de los fabulistas<sup>[6]</sup>.

Otro detalle interesante de la colección de fábulas es su presentación, bien como ejemplos sueltos (por ejemplo en las colecciones antiguas, *La Fontaine*, Iriarte, etc.), o bien engarzadas a través de la presencia de un narrador (como en el *Panchatantra*, y sus varias adaptaciones). Es curioso pensar que Esopo en la *Vida de Esopo* hace un papel similar al de Vichnusarman, Lokman o Bidpay en las colecciones orientales, un papel como el de su precedente asirio Ahikar. Es el consejero educador que, oportunamente, narra sus pintorescos ejemplos. (Como el Patronio de *El Conde Lucanor*, etcétera.) Pero en el mundo griego *La Vida de Esopo* ha subsistido como independiente y marginal a la colección de apólogos; y ésta es demasiado extensa como para poder encajar en su totalidad en el marco de aquélla<sup>[7]</sup>.

## V

La *difusión del género* fabulístico en la literatura europea parte de una tradición de raíz doble: de un lado, la tradición clásica (Esopo, Fedro, *Romulus*, *Isengrinus*) y del otro, la india (*Panchatantra*, sus versiones árabes, etc.). Y a su vez la colección griega y la india parecen remontar a las fábulas mesopotamias, que, a partir de Babilonia, habrían llegado a Grecia a través de Asia Menor, y por otra parte, a través de Persia, posteriormente, llegarían a la India. Los orígenes mesopotamios del género han sido detectados y estudiados —por Ebeling, Gordon, Lambert, Perry, etc.—, aunque es muy difícil precisar lo que luego los griegos añadieron en la formación de este género popular. Esopo, desde luego, no fue su inventor ni su introductor en Grecia, puesto que ya Hesíodo cuenta la fábula de «el halcón y el ruiseñor» (*Tráb.* 202-212) en el siglo VIII (varios siglos antes, por tanto, de las primeras fábulas atestiguadas en la India, pues la redacción del *Panchatantra* remonta al siglo II o I a. C.). La fama de Esopo se debe a que *fijó el tipo clásico* de la fábula y divulgó la *primera colección* de las mismas.

Pero el género estaba ya atestiguado en Grecia mucho antes de la existencia, real o literaria, de este curioso personaje, el esclavo frigio que, según los diversos testimonios biográficos, habría vivido en la segunda mitad del siglo VI a. C. Quintiliano designa a Hesíodo como el inventor del género («Nam videtur fabellarum primus auctor Hesiodus», en *Inst.* V 11, 19). Después de éste, también Arquíloco, Estesícoro y Semónides aluden a algunas fábulas con anterioridad a Esopo.

Ya Heródoto y Aristófanes conocían, probablemente, una versión de la *Vida de Esopo*<sup>[8]</sup>. Las referencias de Heródoto a Esopo como *logopoiós* (*Hist.* II 134, 3) y ciertas expresiones de Aristófanes parecen indicar que conocían una obra escrita atribuida a él (o de un autor anónimo que se

escondía bajo la figura del protagonista del relato biográfico). Las citas de Aristófanes testimonian la popularidad de esos apólogos, que Sócrates, por ejemplo, se sabía de memoria y versificaba en la prisión en los últimos días de su vida (según Platón cuenta al comienzo del *Fedón*, 61 B). Otros autores clásicos, como Heródoto, Antístenes, Jenofonte, Teopompo y Aristóteles, cuentan ocasionalmente alguna fábula.

La creación de la estatua de Esopo, obra del escultor Lisipo, en el ágora ateniense fue otra muestra del reconocimiento de esta ciudad al fabulista, cuyos ejemplos recopiló de nuevo, en una edición definitiva para el futuro de la colección, el peripatético Demetrio de Falero, en el último tercio del siglo IV. Probablemente las colecciones anónimas de las fábulas griegas que han llegado hasta nosotros —la más antigua de las cuales, *Augustana*, no es anterior en su redacción al siglo I o II de nuestra era— descienden de esa benemérita recolección de ese discípulo de Teofrasto.

## VI

En su larga tradición secular las fábulas se han transmitido con múltiples variantes y adaptaciones de detalle, como era de esperar, dado el carácter de su transmisión, en gran parte oral, y su aspecto de literatura popular. Desde muy antiguo conocemos la alternancia de prosificaciones y versificaciones sobre una colección abierta a la que podían agregarse repetidamente nuevos ejemplos u omitir otros. Incluso las moralejas sugieren, a veces, una readaptación de los temas a una conclusión abstracta. Ya hemos aludido a esto para sugerir la enorme dificultad que supone el rastrear una transmisión textual como la de un corpus fabulístico o un relato anecdótico como la *Vida de Esopo*.

En algún caso se ha detectado un paralelo bastante preciso entre un ejemplo griego y un indio. Así, por ejemplo, entre la fábula de «el asno con la piel de león» (Esopo, 188) [9] y la de «el asno con la piel de tigre» (*Panchatantra*, IV, 8). Pero aun en tales casos podemos dudar si nos hallamos ante una influencia directa de una sobre otra, de una coincidencia debida a un lejano origen común, o de dos creaciones paralelas sobre un motivo muy repetido en ambas colecciones: la inutilidad del disfraz para encubrir la condición natural.

En otras ocasiones encontramos curiosas variantes, como la de alguna fábula de Babrio que se aproxima más a una versión babilonia que a la divulgada como esópica. Así, por ejemplo, la de «el mosquito y el toro».

En otros casos, no encontramos en la colección esópica algún ejemplo que Fedro cita como perteneciente a la misma: Así la fábula «del lobo y la zorra con el mono juez», que Fedro relata (I 10) señalando expresamente: «*Hoc adtestatur brevis Aesopi fabula*». Por cierto que Fedro, autor muy consciente de sus intenciones literarias, introduce una oportuna distinción entre «fábulas de Esopo» (*Aesopi*) y «fábulas esópicas» (*Aesopias*), contando entre las primeras aquellas que son versiones latinas de un prototipo griego (transmitido como de Esopo) y las segundas, inventadas por él sobre el esquema de composición esópica, tomado como pauta para una nueva ilustración, *usus uetusto genere, sed rebus nouis*. (Fedro, Proemio al libro IV, vs. 10 ss. Cf. los proemios al libro III y al V.)

Efectivamente, nos parece ésta una distinción oportuna y que sería útil para calificar las fábulas de otros autores; por ejemplo, para distinguir los dos tipos en La Fontaine, o para advertir la posición de Iriarte y de Samaniego, en cuanto versificadores de «fábulas de Esopo» y autores de «fábulas esópicas», «usando el añejo género con motivos nuevos». A este viejo género con nuevos motivos pertenecen también las fábulas de J. Anouilh, por poner un ejem-

plo más reciente, o las de tantos fabulistas castellanos del siglo XIX. Pero es evidente que esa distinción supone la existencia de una colección fijada por escrito y la toma de posición del fabulista como autor con pretensiones de originalidad ante la colección tradicional. Entre las fábulas transmitidas como «de Esopo» hay que contar, sin embargo, con las aportaciones anónimas de muchas «fábulas esópicas», que se han integrado en esa colección abierta.

Entre las modificaciones de una fábula, las más corrientes y triviales son las que afectan a algún detalle de la acción o de los personajes de un ejemplo. En los manuscritos encontramos, como indica Chambry, que la fábula de «La encina y la caña» (Esopo, 70) aparece en ocho formas y con cinco títulos variables («La encina y la caña», «La encina y las cañas», «Los árboles y las cañas», «La caña y el olivo», «Las cañas y los cipreses»).

En algún caso, encontramos alguna variante pintoresca en los cambios muy frecuentes de animales, como en Chambry 33 «la zorra y la serpiente» que equivale a la 268 de Perry: «el gusano y la serpiente». (Ha intervenido un error del copista, que en lugar de *skolox* «gusano» ha copiado *alopex* «zorra», animal más frecuente en la colección, pero inadecuado en esta fábula.) Por otro lado, este tema, el del animal que por imitar a uno superior se estira hasta partirse, ha sido readaptado felizmente por Fedro en I, 24, con otros dos animales: «la rana y el buey».

Un caso más curioso es el de la fábula de la mosca que se ahoga en un tarro de comida (Fab. 167 Perry= Chambry 238), y que, antes de morir, exclama: «¡He comido, he bebido y me he bañado; si muero no me importa!» (el hedonismo proclamado por esta mosca, explicado en la moraleja de que «los hombres soportan con facilidad la muerte cuando ésta llega sin dolor», no deja de parecer una conclusión extraña). Creo que la fábula se entiende mejor, si la consideramos construida como una réplica a la que Chambry transmite con el número 239 (y que Perry, a mi parecer